

## Tre Fontane

Das Programm zeigt in allen Schattierungen ein Prinzip der instrumentalen Spielpraxis, das sich während des ganzen Mittelalters sowohl durch die Kunst- als auch durch die Populärmusik verfolgen läßt: die Improvisation.

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. Die monophonen Lieder der Troubadours, Trouvères und Minnesänger, mit ihrer melodischen Ausgeglichenheit und Schönheit, und die polyphonen Kompositionen in ihrer klanglichen Dichte sind die Vorbilder, von denen die Musik des Mittelalters geprägt ist. 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. In vielen Dichtungen der Troubadours und Trouvères entdeckt man 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.

Als eine Besonderheit ragt aus der musikalischen Schaffensperiode um 1400 der "Codex Faenza" mit ausschließlich instrumentalen Kompositionen heraus. Er wird in der "Biblioteca Communale" von Faenza unter der Signatur BC 117 aufbewahrt. Die Handschrift wurde zwischen 1400 und 1420 kopiert 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. Er bediente sich dabei des damals in Italien gebräuchlichen sechslinigen Notensystems in Trecento-Manier, wobei er zwei Systeme mit Taktstrichen verbunden untereinander in Partitur anordnete.

Der Ténor der Vorlage wird unverzerrt als Basis übernommen, einerseits da er die tiefste Stimme ist und andererseits zugleich die Hauptstimme darstellt und steht daher immer im unteren System, der Diskantus, die oberste Melodiestimme, im darüberliegenden System stehend, wird darüber frei verzerrt, 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".

Die systematische Art und Weise, in der diese Handschrift aufgebaut ist, zeugt von Konzeption. Es handelt sich sichtlich nicht um die zufällige Sammlung von wahllosem Repertoire. Die Handschrift besteht aus zwei Teilen. Jeder der Teile beginnt und schließt mit einem Meßteil. Der erste beinhaltet nur Stücke französischer Herkunft (Balladen und Virelais), beginnt mit einem "Kyrie" und schließt mit einem "Benedicamus Domino" ab. Der zweite ist ebenso aufgebaut, mit dem Unterschied, daß die instrumentalen



Verzierungen auf italienischen Vorlagen basieren (Madrigale und Ballatae) und neben dem Eröffnungs-Kyrie ein "Gloria" sowie "Ave maris stella" den geistlichen Teil ergänzen.

In der Nachfolge des "Codex Faenza" faßte rund dreißig Jahre später der Organist Conrad Paumann die hohe Schule der Improvisation in seinem Lehrwerk über das Orgelspiel "Fundamentum organisandi" (1452) zusammen. Auch die Praxis der unterschiedlichen Instrumentation wird hier bezeugt. Als Beispiel dafür sei der Grabstein in der Münchner Frauenkirche erwähnt, auf dem Conrad Paumann, am Portativ sitzend, inmitten der Instrumente dargestellt ist, die er neben der Orgel außerdem beherrschte und für die seine Kompositionen auch bestimmt waren: Laute, Harfe, Fidel und Flöte. Mit Ausnahme der Schlaginstrumente sind damit alle Klangmöglichkeiten angedeutet, aus denen sich die mehrstimmigen Ensembles seiner Zeit zusammensetzten.

So wie in der Musik führte das am naturwissenschaftlichen Erkennen geschulte Denken des Renaissancemenschen auch in anderen Künsten zur Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Durch das Studium der Natur, Berechnung und Definition verwirklichte am Beginn des 15. Jahrhunderts Filippo Brunelleschi als erster die malerische Darstellung der Perspektive, die rein auf mathematischen Regeln beruhte. Sie ermöglichte es, dem Betrachter eines Bildes den Eindruck zu geben, von einem ganz bestimmten Standpunkt heraus ein Geschehen zu betrachten, wie es einzig von diesem Blickpunkt aus bestand. Jede Bewegung änderte auch die Perspektive und stellte einen neuen Bezugspunkt zwischen ihm und der Welt her.

In dieser Weise mag man auch die Sammlung des "Codex Faenza" verstehen. Sie ist ein Beispiel für die Möglichkeit einer musikalischen Notation, die anderen ein nachvollziehbares Abbild der Variantenvielfalt eines Interpreten gibt. Denn diese Kunst, verschiedene Perspektiven dem Hörer zu eröffnen, erscheint immer wieder neu und subjektiv, und wird immer von der augenblicklichen inneren Haltung des Ausführenden und Aufnehmenden bestimmt sein.

Völlig anders präsentieren sich die Kompositionen aus dem "London Manuskript", eine der ersten Handschriften reiner Kunst- bzw. Tanzmusik, aus Norditalien stammend und heute unter der Sigelnummer 29987 in der British Library in London aufbewahrt. 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 schon die letzten beiden Stücke werfen bezüglich der Tanzbarkeit Fragen auf; "Lamento di Tristano" und "La Manfredina" sind von ihrem Charakter her eher getragene Kompositionen, auf die eine schnelle Variation, die sogenannte "rotta", folgt. Die mit "Saltarello" und "Trotto" 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), "Ghaetta" (Die Fröhliche).

Waren diese Kompositionen ein unerhörter Griff in die Zukunft, ein Vorläufer der Maxime "l'art pour l'art"? Fast erscheint es, als wären die "istanpitte" eine "experimentelle Musik" des 14. Jhdt., der Versuch, die Grenzen der neuen instrumentalen Kunstmusik zu definieren. Oder waren es niedergeschriebene Improvisationen - quasi Lehrbeispiele, deren Ausgangsmelodie nicht mehr erhalten ist, oder aber vielleicht sogar das Gegenteil; eine Musik, die auf welchen Wegen auch immer nach Italien kam und so fremdartig war, daß man es als notwendig erachtete, sie aufzuschreiben. Alle diese Thesen können vertreten werden, bleiben aber doch Spekulation, denn eindeutig wissen wir es nicht.

Jedenfalls bilden beide Codices nur einen kleinen Teil zahlreicher Sammlungen und Einzelblätter, die die ungeheure Prosperität Italiens während des 13. und 14. Jhds. dokumentieren. Die vielen auf engstem Raum befindlichen Fürstentümer versuchten sich ständig gegenseitig auszustechen was den Glanz der Hofhaltung und den "kulturellen Output" betraf. Die dabei frei werdenden Energien erschöpften sich zudem nicht in sinnlosen Manierismen sondern trieben noch dazu die Entwicklung eines völlig neuen Menschen- und Gesellschaftsbildes voran, das sich stark an der Antike orientierte und die nächsten zwei Jahrhunderte entscheidend prägen sollte: der Humanismus.

Michael Posch

