

Codex Faenza

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 in London (BL 29987) bestätigen dies. Die monophonen Lieder der Troubadoures, 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 Troubadoures und Trouvères entdeckt man Beispiele dafür, wie der Vortragende sein Publikum mit einem im Augenblick erfunden Tanz, einer Estampie, erfreute. Auf nahezu allen Darstellungen kirchlicher und weltlicher Festlichkeiten findet sich eine kleine Gruppe von Instrumentalisten, meist mit Laute, Harfe, Fidel, Flöte, Orgel, Schalmey 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. Unter anderem führte diese Improvisationspraxis zu "alternativ"-Orgelmessen, bei denen Vorsänger (bzw. Chor) im Wechsel mit der Orgel die Ordinariussätze gestalteten. Bei diesen Orgelimprovisationen wurden die Töne eines Chorals in langen Notenwerten ausgehalten und bildeten damit die Basis, den sogenannten Ténor (der Gehaltene), während der Diskantus oder Superius (die obere Stimme) sich darüber in schnellen Notenwerten frei bewegte. Wegen dieser Verkleinerung der Notenwerte nennt man diese Improvisationskunst auch Diminution.

Als eine Besonderheit ragt aus der musikalischen Schaffensperiode um 1400 der "CODEX FAENZA" mit ausschließlich instrumentalen Kompositionen heraus. Er wird in der "Biblioteca Comunale" 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 außer der Orgel 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 einer Partitur anordnete. Der Tenor steht immer im unteren, der Diskantus im darüberliegenden System. 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.

Daß die Handschrift auch unter dem Namen "Codex Bonadies" bekannt ist, beruht auf der Tatsache, daß sie neben den musikalischen Werken auch theoretische Abhandlungen von Johannes Bonadies enthält, die aber erst in den Jahren 1473-74 hinzugefügt worden sind. Der Codex besteht aus 79 folios (Doppelblätter) und 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".

Leider sind uns nicht alle vokalen Vorbilder der Kompositionen des "Codex Faenza" bekannt. Einige sind verschollen; von diesen ist uns lediglich der Beginn des Textes erhalten. Andere Stücke scheinen keine vokalen Vorlagen zu besitzen, sondern auf Tänzen zu basieren, wie z. B. "Bel fiore dança".

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. Die Vorlagen des Tenors der Meßteile stammen aus der Messe "Cunctipotens genitor deus" und sind der früheste erhaltene Beleg für Orgelmessen. Der abgeänderte Notentext legt den Schluß nahe, daß es sich beim Verfasser des Codex um einen Kantor gehandelt haben muß, der dem Usus der Zeit folgend, Bestehendes abzuändern und dem gegebenen Instrumentarium anzupassen pflegte.



Da Diminutionen und Improvisationen aus dem Augenblick und der Spontanität entstehen, liegt die Vermutung nahe, daß es sich beim "Codex Faenza" um eine Art schriftlicher "Beispielsammlung" dieser Kunst handelt. Zum größten Teil halten sich die Umspielungen streng an das Vorbild. Der Tenor der Ausgangskomposition wird genau übernommen und nicht verziert, der Diskantus der Vorlage hingegen wird darüber frei variiert, wobei die Töne der originalen Diskantusstimme immer in den Verzierungen enthalten sind. In einigen Fällen aber kann man einen weitaus großzügigeren, eher dem Charakter der zu verwendenden Instrumente angepaßten Umgang erkennen. Eine dieser Ausnahmen bildet die Diminution von "Non avrò", die sich teilweise vom Vorbild entfernt, um rhythmische Modelle (Repetitions-passagen) zu entwickeln, die der Ausführung auf Zupfinstrumenten sehr entgegen kommen. Durch diese Art der Bearbeitung entsteht für den Zuhörer ein neues Werk. Um den Bezug deutlicher hervorzuheben, haben wir die entsprechenden vokalen Vorlagen, soweit vorhanden, den instrumentalen Kompositionen vorangestellt. "Aquil' altera" wurde vokal bewußt ohne die ca. 30 Jahre späteren "modernen" Akzidentien (Vorzeichen) aufgenommen, um in der Instrumentalversion die Veränderung des Zeitstiles aufzuzeigen. Diese ungeschriebenen Vorzeichen wurden auch "ficta" genannt. Ob sie verwendet wurden oder nicht, blieb dem Musiker als ein kompositorischer Akt überlassen. Er konnte dem Stück dadurch eine andere Richtung sowie einen anderen Charakter geben. Als Interpret fügte er auch die Ornamente "ad hoc" hinzu, wie in einem Brief von Machaut an Peronne hervorgeht.

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.

Im 16. Jahrhundert änderte sich das Klangideal. Die sich voneinander absetzenden dumpfen und schrillen, näselnden und schnarrenden, weichen und harten Klänge der Instrumente wurden durch homogene Klangkörper ersetzt, wie z. B. Blockflöten- oder Gambenfamilien. Erst einige Zeit später, im frühen 17. Jahrhundert, entwickelte sich eine neue Musikgattung in Italien, in der wiederum ein Instrument solistisch über dem Klang begleitender Baß- und Harmonieinstrumente hervortreten sollte - das Prinzip des Basso Continuo. Komponisten wie Bartolomeo de Selma e Salaverde, Riccardo und Francesco Rognioni, Giovanni Bassano und Girolamo dalla Casa, selbst Instrumentalvirtuosen, fertigten unglaubliche Diminutionen über Chansons, Madrigale und Motetten des 16. Jahrhunderts an, welche vom Basso Continuo, vergleichbar mit einer Ténorstimme, getragen werden. So bildet der "Codex Faenza" vielleicht einen Vorgriff auf eine Technik, die erst 200 Jahre später zu ihrem ausgereiften Höhepunkt kommen sollte.

So wie in der Musik führte das am naturwissenschaftlichen Erkennen geschulte Denken des Renaissancemenschen auch in anderen Künsten zur Suche nach neuen Ausdrucks-



möglichkeiten. 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 Interpretens 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.

Michael Posch & Riccardo Delfino

