

KURT VON FISCHER (ERLENBACH - ZÜRICH)

STILPLURALISMUS IN DER MUSIK DES ITALIENISCHEN TRECENTO

Überblickt man das heute bekannte, gegen achthundert mehrstimmige Stücke umfassende Repertoire der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts, so fällt das Nebeneinander verschiedener Stile auf. Dies gilt für die weltliche, insbesondere aber für die geistliche Musik, mit der wir uns im folgenden besonders beschäftigen wollen. Doch zuvor einige Bemerkungen zu mehrstimmigen weltlichen Repertoire, das, von der Zahl der erhaltenen Stücke her gesehen, das geistliche wesentlich übertrifft.

Die Handschriften mit mehrstimmig weltlicher Musik lassen sich bekanntlich in eine oberitalienische und eine toskanische Gruppe unterteilen, wobei aber zwischen beiden Gruppen zahlreiche Konkordanz bestehen, die auf ein weitgehend gemeinsames Repertoire schließen lassen. Ohne hier auf Einzelheiten eingehen zu können, sei auf ein interessantes Detail hingewiesen: Das oberitalienische Repertoire ist meist anonym überliefert, während die toskanischen Handschriften in den allermeisten Fällen die in den norditalienischen fehlenden Namen der Komponisten nennen, und dies selbst dann, wenn es sich um oberitalienische Musiker wie Jacopo da Bologna oder Bartolino da Padova handelt. Solches scheint seinen Grund nicht zuletzt in der unterschiedlichen sozio-kulturellen Struktur der beiden Regionen zu haben: In Oberitalien wurde die Musik an den alte feudale Traditionen aufgreifenden Höfen der sogenannten Signorien als zumindest teilweise offizielle Hofkunst, im städtisch fröhdemokratischen Florenz dagegen in den Kreisen der teilweise dem reichen Bürgertum zugehörenden Intelligenza gepflegt, wo ein ausgesprochenes Interesse an den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten bestand.

Wesentlich unterscheidet sich das Repertoire auch im Hinblick auf die Gattungen. Wenn zwar Madrigal und Caccia auf der einen und polyphone Ballata auf der andern Seite sowohl in Oberitalien wie in den florentinischen Gebieten zu finden sind, so ist doch zu beachten, daß das Madrigal vor allem an den norditalienischen Höfen gepflegt worden und offenbar auch dort im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden ist, während die mehrstimmige Ballata um 1360 in Florenz aufkam. Die

beiden Gattungen lassen sich schon von den Texten her verschiedenen sozialen Schichten zuordnen. Während das Madrigal oft auf politische Ereignisse bezug nimmt oder, selbst im Gewand arkadischer Poesie, auf höfische Familien oder Personen anspielt, sind die Texte der Ballaten zumeist unspezifische Liebeslieder.

Konstitutives Element für den Stil der italienischen Trecentomusik ist der Anteil des französischen Einflusses. Während in der zentralen oberitalienischen Handschrift Paris-Reina (F-Pn6771) französische Werke schon am Ende des 14. Jahrhunderts in großer Zahl zusammen mit italienischen auftreten, enthalten die florentinischen Quellen französische Lieder in nur geringer Zahl und gewöhnlich nur als Nachträge. Auffallend ist ferner, daß die relativ wenigen erhaltenen Motetten italienischer Provenienz, seien dies nun geistliche oder weltlich-zeremonielle Werke, überwiegend aus Oberitalien stammen, offenbar also wiederum im Zusammenhang mit der sozio-kulturellen Struktur dieser Gegenden (Venedig mit inbegriffen) stehen. Daß diese Motetten gegenüber den französischen eigene stilistische Züge aufweisen, ist insofern von Bedeutung, als damit, zusammen mit den auch noch im 14. Jahrhundert in Italien nicht unbekanntem Motetten der *ars antiqua*, auch innerhalb dieser Gattung eine stilistische Vielfalt zu beobachten ist. All dies soll nun freilich nicht heißen, daß nicht auch schon im Laufe des 14. Jahrhunderts französische Einflüsse verschiedener Art im florentinischen Bereich wirksam gewesen sind. Dies zeigt sich nicht nur am Repertoire der zwei großen Laudenhandschriften (Florenz, Bibl. Naz., Banco rari 18 und 19), sondern auch an französischen Notations- und Besetzungspraktiken sowie an den erwähnten späteren Zufügungen französischer Stücke in einer so eminent italienischen Handschrift wie des aus dem Kreise Landinis stammenden Codex I-Fn26.

Wenn auf dem Gebiete der weltlichen Mehrstimmigkeit sozial- und kulturpolitische sowie regionale Faktoren den Stil bis zu einem gewissen Grade mitbeeinflusst haben, so würde man für die liturgische Musik in Anbetracht der einzigen gottesdienstlichen Zweckbestimmung zunächst eine größere Stileinheit erwarten. Dem ist aber keineswegs so. Gerade hier laufen, mehr als im weltlichen Bereich, sehr verschiedene Stil- und Satzarten teilweise nebeneinander her. Die Gründe für diese Vielfalt liegen dabei nicht primär im Gegensatz Norditalien-Toskana. Hier sind offenbar andere Kriterien maßgebend. Vom Stil und von der damit zusammenhängenden Notation her lassen sich mindestens sechs Gruppen von Werken unterscheiden:¹

1. In Quadratnotation überlieferte Stücke im Note-gegen-Note-Stil.
2. Der erstgenannten Gruppe ähnliche zweistimmige Stücke von satztechnisch etwas differenzierter Faktur, überliefert in einer lange und kürzere Notenwerte unterscheidenden Notation.

In diesen beiden ersten Gruppen haben wir vermutlich die „*voces pares*“

¹ Für Einzelheiten vgl. K. v. Fischer, *The Sacred Polyphony of the Italian Trecento*, in *Centenary Essays* (Proceedings of the Royal Musical Association, vol. 100), London 1974, p. 143—158.

et dulces“ vor uns, die Prosdocimus de Beldemandis kurz nach 1400 als „cantus binatim“ bezeichnet hat.²

3. Liturgische Motetten im ars-antiqua-Stil.
4. Liturgische Stücke in kunstvoll erweitertem Note-gegen-Note-Stil, überliefert in früher italienischer Trecento-Notation.
5. Ordinariumssätze, die sich notations- und satztechnisch, aber auch rhythmisch und melodisch, zum Teil sogar formal an das Madrigal der Jahrhundertmitte anlehnen.
6. Werke des späteren Trecento, in denen italienische und französische Elemente sich vermischen.

Betrachtet man die sechs Gruppen mit Bezug auf die Art der Überlieferung, so wird sogleich deutlich, daß eine Interdependenz zwischen Stil und Herkunft besteht. Die Stücke der Gruppen 1 und 2, d. h. die Werke in Quadratnotation und im Cantus-binatim-Stil, finden sich in Gradualien, Antiphonarien, Missalien u. ä. liturgischen Handschriften. Die meisten davon sind für monastischen Gebrauch geschrieben. Charakteristisch für diese Quellen ist, daß das von ihnen überlieferte Repertoire ein fast ausschließlich einstimmiges und chorales ist, wobei also die über eine chorale Melodie geschriebenen mehrstimmigen Stücke eine verschwindende Minderheit darstellen: Unter hunderten von einstimmig-choralen finden sich gewöhnlich nur ein, zwei oder drei mehrstimmige. Diese sind offenbar für besondere Festgottesdienste bestimmt. Dieselbe Situation gilt auch für die ars-antiqua-Motetten der Gruppe 3. und vor allem für die Gruppe 4. Hier kommt jedoch hinzu, daß einige der mehrstimmigen Stücke auch in Lauden-Handschriften des frühen 14. Jahrhunderts erscheinen. Damit treten für diese beiden Gruppen neben die liturgischen Handschriften auch solche von Laienbewegungen, deren Musik aufs engste mit der italienischen Volksfrömmigkeit verbunden ist und daher paraliturgischen Charakter trägt. Völlig anders ist die Situation mit den Werken der Gruppe 5. und 6. Diese zeigen Stücke, die einerseits stilistisch zum klassischen Trecento-Repertoire und andererseits zu den Ordinariumssätzen und Motetten des späten Trecento gehören. Fast ausnahmslos sind diese Stücke, die nun auch als Kompositionen, d. h. als opera im engeren Sinne des Wortes anzusprechen sind, in Sammlungen mehrstimmiger Musik überliefert, in Sammlungen, die nun für ausgebildete Musiker von weltlichen Ensembles oder geistlichen Kapellen mit besonderen Ambitionen und besonderen gesanglichen Fähigkeiten bestimmt waren. Mit alle dem erweist sich, daß die Stil- und Notationsunterschiede gerade auch auf dem Gebiete der geistlichen und liturgischen Musik mit kirchlich-sozialen und bildungsmäßigen Verhältnissen zusammenhängen.

Wichtig ist, daß sich die Unterteilung in verschiedene Stiltypen und Musizierarten auch in musiktheoretischen Schriften nachweisen läßt. Jakobus von Lüttich etwa unterscheidet im ersten Buch seines *Speculum*

² Vgl. F. A. Gallo, „*Cantus planus binatim*“. *Polyphonia primitiva in fonti tardive*, in *Quadrivium VII* (1966), p. 79—90.

musicae³ u. a. eine „musica pura“, die allein auf Sängergewohnheiten beruht, und eine „musica mixta“, die sich zusätzlich auf theoretische Regeln beruft. Der „musica pura“ wären demnach die Stücke unserer Gruppen 1. und 2., der „musica mixte“ diejenigen der Gruppen 3. und 4. zuzuordnen. Die sich des Madrigalstils bedienenden Stücke der Gruppe 5. hätte Jakobus sicherlich der „musica lasciva, mixta et multiplex“ bezeichnet, über die er sich, wie einige Jahre darauf auch die Bulle des Papstes Johannes XXII., bitter beklagt.

Zum Schluß meines kurzen Aufsatzes seien einige Beispiele zu den oben angeführten sechs Gruppen beschrieben:⁴

Gruppe 1

- a) Sanctus aus der HS Bologna Q 11: Klosterpolyphonie um 1300 in Quadratnotation. Zwei Stimmen mit gleichem Ambitus und teilweise Stimmtausch. Note-gegen-Note-Satz mit liturgischem cantus firmus. Diese Satztechnik läßt sich bis ins 12. Jahrhundert (Johannes Affligemensis) zurückverfolgen.
- b) Benedicamus Domino aus der italienischen Handschrift D — Bs40563 des 15. Jahrhunderts. Satztechnik und Stil wie in Beisp. a).

Gruppe 2

- a) Credo, überliefert in drei italienischen Handschriften (Rvat 1419, Sc 10 und Guardiagrele 2. Partielle Mensuralnotation. Zwei Stimmen mit ähnlichem Ambitus, leicht melismatischer Note-gegen-Note-Satz, liturgischer cantus firmus in der Oberstimme. Als „cantus binatim“ jüngerer Stils zu bezeichnen.
- b) Credo des florentiner Komponisten Bartholus (um 1340) aus der italienischen Handschrift F — Pn568 in voll ausgebildeter italienischer Mensuralnotation. Auskomponierte Zweistimmigkeit mit ausgesprochen melismatischer Oberstimme, jedoch mit vereinzelt Abschnitten, die auf Praktiken des altertümlichen Stils der Gruppe 1. zurückweisen (so etwa das „Et homo factus est“). Damit ergibt sich eine Mischung von Madrigalstil mit „cantus binatim“-Praktiken.

Gruppe 3

Oster-Motette Ortorum virentium / Virgo Yesse mit Tenor Victimae paschali laudes aus der florentiner Lauden-Handschrift Banco raro 18 des frühen 14. Jahrhunderts. Dreistimmige ars-antiqua-Motette; hier notiert in der für die Lauderien charakteristischen Quadratnotation, die eigentlich dem elitären Status der Motette widerspricht.

Gruppe 4

Vielleicht Marchetto da Padova zuzuschreibender Prozessionsgesang des frühesten 14. Jahrhunderts aus einem Prozessionar der Kathedrale von

³ Vgl. die Ausgabe von R. Bragard, CSM III, 1, Rom 1955, p. 54 ff.

⁴ Die Musik zu den Beispielen der Gruppe 2—6 ist veröffentlicht in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XII u. XIII, ediert von K. v. Fischer und F. A. Gallo, Editions Oiseau Lyre, Monaco 1976 u. 1986. Für das Sanctus aus MS Bologna Q 11 siehe M. Lütolf, Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, Bern 1970, S. 113 ff. Zum Benedicamus-Satz (Gruppe 1b) vgl. RISM, B IV³, S. 327.

Padua (I-Pc55) in frühester Trecentonotation. Zweistimmiger Satz im gleichen Ambitus. Auffallend ist die auf Marchetto weisende Chromatik (vgl. die Musikbeispiele in Marchettos *Lucidarium*⁵).

Gruppe 5

Agnus Dei von Gherardello (Florenz um 1350) aus der HS F-Pn568 (wie Beispiel b) der Gruppe 2. Zweistimmiger Satz im Madrigalstil der Jahrhundertmitte. Selbst die Form ist dem Madrigal nachgebildet: Agnus 1 und 2 entsprechen zwei Madrigal-Stanzen, das 3. Agnus (mit Taktwechsel) dem Ritornell.

Gruppe 6

Vielleicht Antonius Zacharias da Teramo zuzuschreibendes Gloria aus der italienischen Handschrift GB-Lbm29987 (um 1400). Dreistimmiger, überaus kunstvoller Satz, welcher der *ars subtilior* nahe steht.

Die Vielfalt der innerhalb der geistlichen Musik des italienischen Trecento nebeneinander stehenden Stile hängt zweifellos mit der Herkunft der verschiedenen Stücke aus unterschiedlichen religiösen Milieus zusammen: Kloster, kleine Kirche, Kathedrale, Privatkapelle; Kantoren-Polyphonie, kunstvolle Musik für ausgebildete Sänger, Stücke für Laudensänger. Jedenfalls liefert diese Musik einen deutlichen Hinweis darauf, daß die Geschichte der Musik keineswegs bloß linear, sondern in oft äußerst vielschichtiger Weise verläuft. Bedingt durch verschiedene kirchliche, weltliche und bildungsmäßige Strukturen wird Musik, selbst innerhalb relativ enger geographischer Räume, gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen produziert.

STYLOVÝ PLURALISMUS V HUDBĚ ITALSKÉHO TRECENTA

Konstitutivním elementem pro styl hudby italského trecenta je účast francouzského vlivu. Z hlediska notačního lze tuto hudbu italského trecenta rozčlenit do šesti skupin děl:

1. Skládby dochované v kvadrátní notaci ve stylu „nota proti notě“.
2. Dvojhlasé skladby podobné skupině sub 1); mají však z hlediska kompozičního poněkud diferencovanější fakturu a jsou dochovány v notaci, odlišující dlouhé a kratší notační hodnoty.
3. Liturgické motety ve stylu *ars antiqua*.
4. Liturgické skladby v umělecky působivém a propracovanějším slohu „nota proti notě“, dochované v rané notaci italského trecenta.
5. Věty ordinária, které se z hlediska notačního a skladebného, ale také rytmicky a melodicky přimykají k madrigalu poloviny století (příklon k madrigalové technice je zčásti dokonce formální).
6. Díla pozdního trecenta, v nichž se mísí prvky italské s francouzskými.

Uvedených šest skupin je ve studii pramenně doloženo a dokumentováno na základě manuskriptů.

R. P.

⁵ Vgl. M. Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica*, vol. III, Reprint der Ausgabe von 1784, Hildesheim 1963, S. 81 ff. (die Notenbeispiele sind mit zahlreichen Fehlern wiedergegeben).

