

Literatur

- Kurt von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, = Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Band 5, Bern 1956
- Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962
- Das Trecento. Italien im 14. Jahrhundert* (Ringvorlesung, Universität Zürich), Zürich/Stuttgart 1960
- Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte IX, Tutzing 1963
- Dorothea Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen LXIV, Baden-Baden 1979
- F. Alberto Gallo, *Madrigale (Trecento)* (1976), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Mainz 1972 ff.
- Derselbe, *Ballata (Trecento)* (1980), ebenda
- The Music of Fourteenth Century Italy*, hg. von Nino Pirrotta, = Corpus Mensuralis Musicae VIII, Rom 1954 ff.
- Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, hg. von Leo Schrade, Band IV: *The Works of Francesco Landini*, Monaco 1958

Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1991, S. 247–252

Francesco Landini und die Ballata

Über die biographischen Daten und das überlieferte Werk des »Magister Franciscus cecus Horghanista de Florentia« wurde schon in unserer Einführung in die Musik des Trecento das hier Nennenswerte berichtet (oben S. 193 f.). Nun wollen wir ihn als Komponisten kennenlernen und wählen hierfür ein Beispiel aus jener poetisch-musikalischen Gattung, die im Mittelpunkt des Gesamtschaffens Landinis steht: eine Ballata.

Bevor die italienische Ballata in den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts zur beliebtesten Form der mittelitalienischen Komponisten wurde, hatte sie schon eine längere Geschichte hinter sich. Im 13. Jahrhundert war sie zunächst ein einstimmiges Tanzlied, auch *danza* oder *canzone a ballo* genannt, ausgeführt von einem Vorsänger, der die Strophen (*stanze*) sang, und einem Chor, der nach jeder Stanza die gleichbleibende *Ripresa* refrainartig einfügte. Die Tanz-Ballata beeinflusste seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die *Lauda*, den einstimmigen geistlichen Lobgesang der Bruderschaften der *Laudesi* (*Compagni de' laudesi*) in der Zeit, als von Perugia die Geißlerbewegung ausging. Gleichzeitig entfaltete sich die Ballata in der Toskana und gegen Ende des 13. Jahrhunderts auch in Norditalien zu einer kunstvollen Form im Bereich der Liebeslyrik; die Stanza wurde – wie wir es später des näheren ausführen werden – in *Piedi* und *Volta* gegliedert. Dabei handelte es sich zunächst um eine rein literarische Gattung, die als solche weder dem Gesang noch dem Tanz zugeordnet war.

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewahrte und steigerte die Ballata den kunstvollen Aufbau; sie war nun aber wiederum auch zum Gesang und zum Tanz oder auch nur zur musikalischen Darbietung bestimmt, wobei zugunsten der durchgängig solistischen und instrumental begleiteten Wiedergabe die chorische Ausführung der *Ripresa* verschwand. In den Poetiken der Zeit wurden die Formteile der Ballata, also *Ripresa*, *Piedi* und *Volta*, und die verschiedenen Möglichkeiten der Vers- und Silbenzahl sowie die Reimverbindungen dieser Teile kodifiziert. Und dabei werden verschiedene Grundformen unterschieden: In der Ballata *grande* zum Beispiel haben *Ripresa* und *Volta* je vier und die *Piedi* je drei Zeilen, in der Ballata *mezzana* haben diese Formteile je eine Zeile weniger, bis hin zur Ballata *minima*, bei der die Teile je nur einen aus sieben Silben bestehenden Vers umfassen. Auch Angaben über die mensuralrhythmische Gestaltung der Formteile fehlen nicht. Zu diesem Stadium in der Geschichte der Gattung gehören die fünf anonymen einstimmigen Ballaten, die in der Mitte des 14. Jahrhunderts der Kodex Rossi überliefert (über ihn vgl. oben S. 188).

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde die Ballata, deren Texte nach wie vor hauptsächlich der Liebesthematik, daneben auch moralischen Themen gewidmet sind, zur mehrstimmigen, zunächst vorwiegend zwei-, dann zuneh-

mend dreistimmigen Liedform entwickelt und verdrängte als hochstilisierte poetisch-musikalische, nicht mehr mit dem Tanz verbundene Gattung die bisherige Vorherrschaft des Madrigals. Das Zentrum bildete jetzt Florenz, und zu nennen sind Komponisten wie Niccolò del Preposto, Andrea da Firenze, Paolo da Firenze, Niccolo da Perugia und Donato da Cascia.

Doch den Mittel- und Höhepunkt stellt hier nun ab etwa 1362 das Schaffen des Dichtermusikers Francesco Landini dar. Unter seinen insgesamt 154 Kompositionen finden sich 141 Ballaten, die er nicht nur textlich, sondern auch musikalisch in zahlreichen Formungsvarianten vorgelegt hat. Von den 91 zweistimmigen Ballaten sind bei 82 beide Stimmen textiert, und zumeist sind – wie beim Madrigal und dann auch bei den dreistimmigen Ballaten – die je erste und besonders die vorletzte Silbe der Verse mit Melismen geschmückt. Die 50 zumeist wahrscheinlich später entstandenen dreistimmigen Ballaten weisen unterschiedliche Stimmenbehandlung auf. Textiert sind in 10 Fällen alle drei Stimmen (einmal mit drei verschiedenen Texten), in 12 Ballaten Oberstimme (Cantus) und Tenor, während in 27 Stücken der Text nur von der Oberstimme vorgetragen wird. Oftmals bewegt sich der Contratenor im gleichen Tonraum wie der Cantus, so daß – wohl unter dem Einfluß der Caccia – zwei gleichartige Oberstimmen vom Tenor gestützt werden. Oder Tenor und Contratenor begleiten – wie bei dem französischen Kantilenensatz – in tieferer Lage einen lebhaft geführten Cantus. In seltenen Fällen sind Cantus und Tenor mit Text versehen, während der Contratenor als untextierte Mittelstimme geführt ist. Häufig sind die Schlüsse der Piedi zunächst offen (verto) und bei der letzten Piede geschlossen (chiuso) geformt. Und eine Besonderheit der Schlußbildung ist die sogenannte »Landino-Klausel«, bei der die Diskantklausel, das Erreichen des Zieltons über den Leitton, durch eine Ausweichung zur Unterterz umschrieben wird.

Als Beispiel wählen wir die dreistimmige Ballata *El mie dolce sospir*. Und zunächst betrachten wir die Form des Textes und wie sie durch die Vertonung nachvollzogen und als musikalische Form versinnlicht wird.

Formteile		Reime	Musik
Ripresa	[	El mie dolce sospir, qual move 'l core,	A
		per grazia port' alla mie donn' amore.	A α
Stanza	Piede	Con quella tenerezza che suave	B
		l'alma sospigne fora del mie petto	C β ↗
	Piede	po gli dinanzi al volto, acciochè grave	B
		comprenda quanto a me del suo conspetto,	C β ↗
	Volta	esser lontano egli e, ch' altro diletto	C
		non e che lei veder di tutte 'l fiore.	A α

Ripresa	[	El mie dolce sospir, qual move 'l core,	A	α
		per grazia port' alla mie donn' amore.	A	
Mein süßer Seufzer, der das Herz rührt, sei mir gefällig, bring meiner Dame Liebe(sgruß).				
Mit der Zartheit, die sanft die Seele aus meiner Brust haucht,				
leg sie vor ihr Antlitz, daß sie begreife, wie schwer mir's ist, von ihrem Anblick				
fern zu sein; denn anderes Vergnügen habe ich nicht, als sie zu sehen, aller (Damen) Blume.				
Mein süßer Seufzer, der das Herz rührt, sei mir gefällig, bring meiner Dame Liebe(sgruß).				

Es handelt sich um eine Ballata minore, das heißt die Ripresa umfaßt zwei sich reimende Verse (AA) mit je elf Silben. Die Stanza besteht aus zwei zweizeiligen Piedi, die durch Reime als gleichartig und als zusammengehörig gekennzeichnet sind (BC/BC), und aus der Volta, die stets die gleiche Form hat wie die Ripresa, also in unserem Fall ebenfalls zwei elfsilbige Verse, deren erster nun aber mit dem letzten Vers der Piede und deren zweiter mit dem ersten Vers der Ripresa durch Reim verbunden sind (CA). Es folgt die Wiederkehr der Ripresa.

In der Vertonung haben die Ripresa und die Volta die gleiche Musik (α); die Piedi werden in neuer, aber unter sich wiederum gleicher Vertonung vorgetragen (β), dabei zuerst mit geöffnetem (↗), dann mit geschlossenem Schluß (↘). Sehr genau also folgt die Musik durch Neukomposition und Wiederholung der sprachlichen Form, die ihrerseits durch die Reime versinnlicht ist. Dabei hat die Stanza der Ballata, indem sie quasi aus Stollen, Gegenstollen und Abgesang besteht, die Form der Kanzonenstrophé: Sie ist gleichsam eine Kanzone mit anschließendem Refrain (Ripresa). Die Zahl der Stenzen kann wechseln: Unser Beispiel weist, wie die meisten Ballaten von Landini, nur eine Stanza auf, achtzehn seiner Ballaten haben zwei, zwei Ballaten haben drei, und eine Ballata hat vier Stenzen. Der Text unseres Beispiels (man sehe auch die deutsche Übersetzung) gehört der Liebeslyrik an, und er zeigt, wie die Ripresa die Devise oder Sentenz des Gedichts ausspricht und wie die Piedi die Devise umschreiben und die Volta nicht nur durch den Reim, sondern auch inhaltlich zu der Ripresa zurückführt.

Um einen Eindruck von der Kompositionskunst Landinis zu gewinnen, betrachten wir die hier als Notenbeispiel wiedergegebene Übertragung der Ripresa (und Volta) dieser Ballata. Nach Art des französischen Kantilenensatzes der Ars nova

[Cantus] 5
El mi-e dol-ce so-spir, qual mo-ve'l

Contra-tenor

Tenor

10
co-re, per gra-zia por-t'al-la mie

15
don-n'a-mo-

20
re.

wird hier eine gesungene Oberstimme (Cantus) von zwei Instrumentalstimmen (Tenor und Contratenor) begleitet. Der 6/8-Takt der Übertragung entspricht der Senaria-imperfecta-Mensur des Originals, die von der zeitgenössischen Musiklehre als *aer gallicum* bezeichnet wird. Die Oberstimme ist sehr gesänglich, ausgeglichen, lieblich, mit einem Wort: sie ist ausgesprochen schön. Versuchen wir, dies zu beschreiben. Sie singt, mit einem hohen und langen Eröffnungston beginnend, in einer ersten Phrase zunächst den ersten Halbvers (bis »sospir«), absteigend zum Umspielen der nach oben geöffneten schönen Terz f'-a'. Die zweite Phrase, den zweiten Halbvers vortragend, setzt die abwärts gerichtete Ausatmung fort, indem sie variativ dem Ende der ersten Phrase verschwimmt und ebenfalls als Terzschrift aufwärts sich öffnet. Die dritte Phrase – sie singt die erste Hälfte des zweiten Verses – ist nun aufsteigend gebildet; sie verbindet einen Quartgang mit einem ebenfalls auf g' beginnenden Terzgang. Die nächste Phrase knüpft – wiederum variativ – an die vier Schlußtöne der vorhergehenden Phrase an, durchschreitet im Sekundgang den Dreiklang auf g' und führt mit einer Umspielung ihres Zieltons d' in das Pänultima-Melisma hinein. Dieses besteht des weiteren aus einem abwärtsgerichteten, gleichsam antwortenden Bewegungsduktus (die Mensuren 15–18 variieren die Mensuren 1–6) und aus einer Schlußphrase, die die Finalis g' umspielt, dabei tonlich und rhythmisch Wendungen der vorhergehenden Phrasen nochmals in sich zusammenfaßt und mit der terzschönen Landino-Klausel endet. Die Melodie dieses Gesanges atmet in aufeinander bezogenen periodischen Bildungen, wobei deren Motive in ihrer tonlichen und rhythmischen Mannigfaltigkeit beständig auseinander hervorgehen.

Der Tenor ist als instrumentale begleitende Stützstimme in ruhigen Tönen, vorwiegend kleinen Intervallen und meist in Gegenbewegung zum Cantus geführt, dessen melodische Phrasen er mitgestaltet und zugleich überbrückt. Der Contratenor, etwas lebhafter in seiner Bewegung, füllt den Klangraum aus und verbindet auch seinerseits die Melodieabschnitte des Cantus, an denen er in Mensur 12 und 18 durch Imitation teilhat. Harmonisch unterstreichen viele imperfekte Klänge die Süße der Melodie, wobei besonders auf die fauxbourdonartigen Terz-Sext-Folgen in den Mensuren 12/13, 15 und 20 hingewiesen sei. – Alles in diesem Liedsatz ist in Richtung sinnlicher Schönheit und Lieblichkeit geformt und gestaltet, aus einer hochgradigen artifiziellen Bewußtheit heraus, deren Ergebnis jedoch vollkommen ungekünstelt erscheint.

Zusammen mit dem Trecento endete auch die Zeit der Ballata-Komposition – wie ja überhaupt im 15. Jahrhundert die eigenständige italienische Musik im Konzert der Nationen zurücktrat. Nur noch gelegentlich und immer seltener wurden Ballaten gedichtet und komponiert. Als ein Absenker ihrer Textform kann die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Ober- und Mittelitalien aufgekommene Frottola gelten, die sich jedoch durch ihre vierstimmige homophone Satzanlage von der Kompositionsart der Trecento-Ballata wesentlich unterscheidet.