

Katelijne Schiltz

»Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas« – Glareans Umgang mit Rätselkanons*

Im letzten Kapitel seines *Dodekachordons*, das dem »ingenium« der Komponisten polyphoner Musik (»symphonetae«) gewidmet ist, bespricht Glarean das zweite Agnus Dei aus Josquin Desprez' *Missa L'homme armé super voces musicales* (siehe Abbildung 1a unten und 1b auf der folgenden Seite). Das Stück ist ein Mensurkanon, bei dem eine Melodie gleichzeitig in drei verschiedenen Mensuren gesungen wird: »Josquin hat gelehrt, wie man durch das Voranstellen dreier verschiedener [Mensur]zeichen aus einer Stimme drei Stimmen herauslocken kann«. ¹ Nachdem er das Beispiel und dessen »resolutio« gebracht hat, kritisiert Glarean das Werk folgendermaßen: »In derartigen Kompositionen – um offen zu sagen, was ich meine – steckt freilich mehr »ostentatio ingenii« als Genuss, der die Ohren erfreut«. ²

Abbildung 1a:
Agnus Dei aus
Josquin Desprez,
*Missa L'homme
armé super voces
musicales*,
Rätselkanon
(Dod., S. 442)

Ex una uoce tres, ex eiusdē Io
docui Missa L'homme armé super uoces musicales.

Agnus Dei qui tolles peccata mundi misere re no ftri.

Sequitur resolutio.

Cantus

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Gilbert Huybens (Löwen), der mir das Exemplar des *Dodekachordons* aus seiner Privatbibliothek für meine Recherchen zur Verfügung gestellt hat. Da vorne einige Seiten fehlen, konnte leider nicht festgestellt werden, wem das Buch gehört hat bzw. ob es ein Dedikationsexemplar war. Außerdem danke ich Frau Irene Friedl (Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek München), Herrn Bernard Desprez (Theologische Bibliothek, Löwen) und Herrn Bart Op de Beeck (Bibliothèque Royale, Brüssel) für die freundliche Bereitstellung von Drucken und Manuskripten.

- 1 »Iodocus treis uoces tribus diuersis signis praepositis ex una uoce eliciendas ... docuit«: *Dod.*, S. 442.
- 2 »In huiusmodi sanè Symphonijis, ut libere dicam quae sentio, magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas«: *Dod.*, S. 444.

Liber III.

Cantus

443

A *Gnus Dei qui tollis peccata mundi misere re re no stri.*

Tenor

A *Gnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nostri.*

Bass

A *Gnus Dei qui tollis peccata mundi misere re re no stri.*

In huiusce

Abbildung 1b:
Agnus Dei aus Josquin
Desprez, *Missa*
L'homme armé super
voces musicales,
Auflösung
(*Dod.*, S. 443)

Gleich darauf folgt ein ähnliches Beispiel, diesmal von Ludwig Senfl (siehe Abbildung 2 auf der folgenden Seite). Hier handelt es sich ebenfalls um einen dreistimmigen Mensurkanon, dem Senfl symbolisch den Spruch »*Omne trinum perfectum*« (»Alles, was aus dreien besteht, ist perfekt«) vorangestellt hat. Dazu merkt Glarean an, dass die Praxis, Kompositionen einem *kanón* hinzuzufügen, unter Sängern üblich (»*cantorum more*«) ist. Weiterhin kommentiert er Senfls Motto mit der ironischen Aussage, der Komponist hätte für seine Anweisung zur Auflösung des Kanons ebenso gut ein Zitat aus dem 5. Buch von Homers *Odyssee* (»*τρεις μάκαρες Δαναοι και τετράκις*«) oder Vergils *Aeneis* (»*O terque quaterque beati*«) wählen können (»O drei- und viermal Glückliche«).

Diese Stelle im *Dodekachordon* ist jedoch nicht die einzige, an der Glarean die »*obscuritas*« bestimmter Kanons mit antiken Texten vergleicht. Zweimal

Abbildung 2:
Mensur-
kanon von
Ludwig
Senfl
(*Dod.*,
S. 444)

Lutuichi Senflj Tigurini Hypo

golius, Canon. Omne trinum perfectum.



zieht der Theoretiker in einem ähnlichen Kontext das wohl bekannteste Rätsel des Altertums, das Enigma der Sphinx, heran. Bei der Besprechung des Agnus Dei aus Josquins *Missa Fortuna desperata* (*Dod.*, S. 389), dem ebenfalls eine verschlüsselte Botschaft vorangestellt ist (»In gradus undenos descendant multiplicantes, Consimilique modo crescant antipodes uno«: *Dod.*, S. 389; »In elf Schritten sollen die Multiplizierenden herabsteigen und auf ähnliche Weise sollen die Umkehrungen wachsen«), stellt Glarean die rhetorische Frage, ob es »außer Ödipus selbst jemanden gebe, der dieses Rätsel der Sphinx begreifen kann«.³ Einige Kapitel zuvor hatte er bereits die Verwendung verbaler Aufführungsanweisungen bei Proportionskanons abgelehnt: »Ferner können Augmentation und Diminution auch mit einer Regel vorgeschrieben werden, wie sie Musiker in diesem Zeitalter maßlos verwenden, oft sogar mit unangebrachten und obskuren Rätseln, die außer Ödipus

3 »Quis enim intelligat huiusmodi Sphingos Aenigma praeter ipsum Oedippum?« (*Dod.*, S. 365). Das Exemplum ergänzt Glarean übrigens eigenhändig mit dem Titel »σφιγγός άιντιγμα«: *Dod.*, S. 389 (»Rätsel der Sphinx«).

niemand versteht«. ⁴ Im Folgenden bietet Glarean einige Beispiele: So bedeute z. B. der dem Buch Jesaja entnommene Satz »Clama ne cesses« (»Schreie und höre nicht auf«), dass in der Folgestimme die Pausen weggelassen werden sollten. ⁵

Abgesehen davon, dass gerade diese Vorschrift in einigen Quellen das Agnus Dei von Josquins vorher genannter *Missa L'homme armé super voces musicales* begleitet, wird allmählich deutlich, worauf Glarean hinauswill. Mit solchen intellektuellen Spielereien wolle der Komponist – so Glarean – nur sein Talent, sein Können zur Schau stellen (»ostentatio ingenii«). Die Hörerfahrung, die Position des Rezipienten werde dabei nicht oder nicht genügend berücksichtigt, so dass es diesen Werken an unmittelbarer Verständlichkeit, also an sinnlicher Unmittelbarkeit fehle. Daher bereiteten diese Stücke keinen Hörgenuss (»aurium voluptas«: *Dod.*, S. 240).

In diesem Zusammenhang ist Glareans ständige Betonung des Gehörs, des Empirischen, der Sinneswahrnehmung als einer Art ultimativer Urteilsinstanz von Interesse. Wie ich zu zeigen versuchen werde, ist das Gehör für ihn der Maßstab, mit dem er die Musik beurteilt – und oft auch verurteilt. Zugleich dient es als Korrektiv und Gegeninstanz zur kompositorischen Ratio. Im Folgenden werde ich die Dichotomie zwischen sinnlichem Vergnügen und intellektuellem Aufwand weiter verfolgen. Zunächst soll überblicksartig die Bedeutung des Hörens in Glareans Traktat untersucht werden: Wie thematisiert oder charakterisiert der Theoretiker die Rolle von »audire« und »auditor« in seiner Schrift? Dann wird die Problematik der »ostentatio ingenii« – und im Anschluss daran der »lascivia ingenii« – behandelt. Schließlich werden die beiden Aspekte der Untersuchung zusammengebracht und unter besonderer Berücksichtigung des Rätselkanons betrachtet.

Damit Glareans Einstellung zum Hören, insbesondere im Bezug zu Rätselkanons, innerhalb der Musikgeschichte richtig beurteilt werden kann, sollen seine Ideen mit denjenigen anderer Musiktheoretiker verglichen werden. Außer Glareans Ausführungen werden Traktate von Bartolomeo Ramos de Pareja, Sebald Heyden, Nicola Vicentino, Herman Finck, Pietro Cerone und anderen zum Thema des (Rätsel)kanons herangezogen. ⁶

4 »Porro augmentatio diminutioque etiam canone praescripto fieri possunt, quo immodice musici huius aetatis utuntur, saepe etiam ineptis atque obscuris Sphingos aenigmati, quae praeter oedipum intelliget nemo« (*Dod.*, S. 208).

5 *Dod.*, S. 207.

6 Siehe dazu auch Denis Brian Collins, *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, 2 Bde., PhD diss. Stanford University 1992, und Michael Lamla, *Kanonkünste im barocken Italien, insbesondere in Rom*, 3 Bde., Berlin 2002.

*

Wie und wo spielt in Glareans *Dodekachordon* das Hören eine Rolle? Im elften Kapitel des zweiten Buchs wird das Thema definitionsartig auf den Punkt gebracht. Im Rahmen der Diskussion über das »mutare« eines Modus in einen anderen, versucht Glarean immer genau zu beschreiben, wie diese Übergänge vom Gehör wahrgenommen werden: Mal passiere dies (z. B. in Josquins Motette »De profundis«), »ohne dass sich die Ohren gestört fühlen« (»absque aurium offensione«: *Dod.*, S. 93), mal empfinde das Ohr die Änderung als unangenehm (»sentit alterationem incommodam«: *Dod.*, S. 93) und sei geradezu entsetzt (»stupescit«: *Dod.*, S. 93). Dass die Auswirkungen der »mutationes« derart unterschiedlich sein können, erklärt Glarean damit, dass »von allen Sinnen gewiss das Gehör am empfindlichsten ist, dass es, wenn es nicht von angenehmer Abwechslung gestreichelt wird, sogleich Überdruß spürt«.⁷

Die Bedeutung des Hörens wird im *Dodekachordon* auch dadurch betont, dass Glarean nach einer technischen Auseinandersetzung (zu den Modi, zur »syncopatio« usw.) seine Leser häufig zum Hören auffordert.⁸ Formulierungen wie »aber lasst uns nun dieses Stück hören« (»sed nunc ipsam [prosam] audiamus«: *Dod.*, S. 121) oder »Hören wir nun die Gesänge, die wir bespro-

7 »Et est sane auditus ex omnibus sensibus maxime morosus, qui nisi variatione iucunda mulceatur, illico taedium concipit«: *Dod.*, S. 93.

8 Die Bedeutung der Verbindung von Theorie und Praxis wird von Glarean sogar in der Widmungsvorrede zum *Dodekachordon* betont: »Sed libet magis mirari quosdam ex professo de Musicis scribentes, quoties uel ex Apuleio AEolij simplicitatem: Iastij uarietatem, uel ex Luciano [tes Phrygiou to entheon: tes Lydiou, to Bakchikon: tes Doriou, to semnon, tes ionikes, to glaphuron], praedicant, interrogati uero, ut à Dorio AEolium, à Lydio Ionicum distinguant, idque aliquo exemplo Cantus ostendant, ibi nihilo plus respondent, Quàm si dura silex, aut stet Marpesia cautes, sed ad cantores remittunt, Hi quidem similimi mihi uidentur ijs, qui laudata aliqua salubri herba, interrogati uero, ut eam indicent, uel nihil respondent, uel ad Pharmacopolas mittunt, ipsis, qui rogati sunt, indoctiores.« (»Jedoch mag man sich wundern, dass manche ex professo über die Musik Schreibende so oft entweder nach Apuleius die Einfachheit des *Aeolius*, die Mannigfaltigkeit des *Jastius*, oder nach Luciano das Gottbegeisterte des *Phrygius*, das Bacchische des *Lydius*, das Majestätische des *Dorius* und das Zierliche des *Jonicus* rühmen, aber wenn sie gefragt werden, wie sie von dorischen den aeolischen, von lydischen den jonischen Gesang unterscheiden, und wie sie dieses durch ein Beispiel zeigen, hierauf nicht mehr antworten, als wenn ein harter Kieselstein oder ein marpesischer Fels da stände, sondern an die Sänger weisen. Diese scheinen mir jenen sehr ähnlich zu sein, welche, nachdem sie irgend ein heilsames Kraut angepriesen haben, aber gebeten, dasselbe zu beschreiben, entweder nichts antworten oder zu den Apothekern schicken, welche noch unwissender sind als die gefragten.«): *Dod.*, Bg. a3^r; Übs. Bohn, S. XI.

chen haben« (»audiamus nunc, quas diximus, cantiones«: *Dod.*, S. 215), implizieren, dass nur durch den Akt des Hörens der Wert des Analysierten wirklich beurteilt werden kann.⁹ Offenbar erfüllt das Exemplum erst dadurch seine volle Funktion:¹⁰ Es soll nicht nur analysiert und angeschaut, sondern auch angehört werden, damit der ästhetische Rang des Stückes und die Gültigkeit der Analyse wirklich ergründet werden kann. Gerade dieser Aspekt – die ständige Betonung und Förderung des Aufführens bzw. Anhörens der besprochenen Werke sowie die explizite Verbindung von Theorie, Analyse und Aufführung – verleiht Glareans *Dodekachordon* eine besondere, ja sogar einzigartige Stellung im musiktheoretischen Diskurs der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (wenn nicht gar des gesamten Jahrhunderts).¹¹ Keine andere Schrift dieser Zeit räumt dem akustischen Erlebnis so große Bedeutung ein wie Glareans *Dodekachordon*.

Glarean scheint also seine Leserschaft sehr aktiv in seinen Diskurs einbeziehen zu wollen. Um die Terminologie aus Cristle Collins Judds Glarean-Aufsatz aufzugreifen: die »audiamus«-Formulierungen des Theoretikers machen es sogar wahrscheinlich, dass er neben einem »silent reading« auch ein »communal reading«, zu dem die klangliche Realisierung der von ihm angeführten ein- und mehrstimmigen Stücke gehörte, vor Augen hatte oder zumindest für wünschenswert hielt.¹² Die Anlage des Traktats, der tatsächlich in Form eines Chorbuchs publiziert wurde, spricht ebenfalls für diese An-

9 Es ist in diesem Zusammenhang signifikant, dass solche Formulierungen im letzten Kapitel des *Dodekachordons* nicht mehr verwendet werden. Allerdings behauptet Glarean dort von Ockeghems (ohne Text wiedergegebener Chanson) »Prenez sur moy«, es sei ein Werk, »bei dem es wichtig ist, dass du Ohren hast« (»in quo aureis habeas oportet«: *Dod.*, S. 454).

10 Zum Vergleich zwischen Glareans Umgang mit Exempla und Erasmus' *De copia* siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music History: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14), S. 128–137: »The humanist's notebook«.

11 Vgl. auch Laurenz Lütteken, Art. »Glarean«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1045: »In [Glareans] Analysen ist ... der Vorsatz erkennbar, die modale Bestandsaufnahme eines einzelnen Werkes zu verbinden mit dem Versuch, seinen ästhetischen Rang zu ergründen. ... Als Resultat dieses Prozesses steht am Ende das ästhetische Werturteil, das vom Autor – abweichend von der bisherigen Traktatliteratur – nicht einfach nur gelieft oder pauschal begründet, sondern aus dem einzelnen Werk abgeleitet wird.«

12 Cristle Collins Judd, »Musical Commonplace Books, Writing Theory, and »Silent Listening«: The Polyphonic Examples of the »Dodecachordon««, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516, insbes. S. 505–508. In diesem Zusammenhang meint die Autorin zu Recht, dass »to consider the *Dodekachordon* as a book – a material text produced by a humanist writer in northern Europe – revises the view of its music examples, which adhere to conventions of exempla that far exceed the narrow role previously accorded them« (S. 485).

nahme.¹³ Beim Satz der Noten wurde sogar dem Umstand Rechnung getragen, dass die Sänger aller Stimmen die Seiten des Buchs gleichzeitig umblättern müssen.¹⁴

Dass Glarean zum Zielpublikum seines *Dodekachordon* tatsächlich nicht nur »lectores«, sondern auch »auditores« zählt, geht zudem aus einer Stelle im letzten Kapitel des Traktats hervor. Wenn er die achttimmige, kanonische Motette »Nesciens Mater« von Jean Mouton wegen ihrer Harmonie (»concentus«) lobt, räumt er ein, dass dies zwar gegen seine Gewohnheit (»praeter morem nostrum«) geschieht, denn bei der Auswahl seiner polyphonen Exempla beschränkt er sich sonst immer auf vierstimmige Stücke. Aber obwohl es – wie Glarean betont – nicht höflich sei, der »communis omnium opinio« zu widersprechen, fügt er hinzu, dass »in diesen und ähnlichen Fällen« das Urteil »des Lesers, oder besser gesagt, des Zuhörers« über die Qualität des Stückes entscheiden soll. Das »aurium iudicium« fungiert also erneut als ultimative Urteilsinstanz.¹⁵

Die Tatsache, dass Glarean sich sonst auf Musik für maximal vier Stimmen beschränkt, wird ebenfalls unter Hinweis auf das Kriterium des Hörens gerechtfertigt. Mehrmals vergleicht er die Unverständlichkeit mancher polyphoner Musik mit Geschwätz (»garritus«) und Lärm (»strepitus«).¹⁶ Solche Musik verursache – wie er meint – die größte Verwirrung (»maxima turba«). Als Beispiel wird Johannes Ockeghems Kanon für 36 Stimmen angeführt (*Dod.*, S. 454). Aber auch weniger extreme Beispiele erregen häufig Gla-

13 Ebda., S. 507: »The *Dodekachordon*, by virtue of its physical size (which marks it as a »prestige« publication), also lends itself to performance of the works it contains by four singers gathered around the book.« Siehe auch Andrea Lindmayr-Brandl, »Alte Musik in den Fängen der Analyse«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 1996 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 5), S. 19: »Durch diese Art der Aufzeichnung kann kaum über den Gesamtverlauf des Satzes in seiner ganzen Komplexität Kenntnis erlangt werden, das akustische Erlebnis wird hier wohl aushelfen haben müssen.«

14 Die Notwendigkeit einer genauen Seiteneinrichtung ist sicher auch ein Grund dafür, weshalb Glarean – wie er in einem Brief an Damian a Goes (6. November 1539) berichtet – lange Zeit keinen Typographen für den *Dodekachordon* fand. Siehe auch Clement A. Miller, »The *Dodecachordon*: Its Origins and Influence on Renaissance Musical Thought«, in: *Musica Disciplina* 15 (1961), S. 155–166.

15 *Dod.*, S. 465.

16 *Dod.*, S. 241. In diversen Schriften verurteilt Glareans Freund Desiderius Erasmus die polyphone Musik mit ähnlichen Formulierungen wie dem »leeren Gebrüll der Stimmen« (»inanem vocum boatus«), dem »Wiehern der Musiker« (»musicorum hinnitus«), dem »Lärm der Stimmen« (»volum strepitus«) oder dem »verschiedenartigen Geschwätz von Stimmen« (»varius vocum garritus«), siehe Jean-Claude Margolin, *Érasme et la musique*, Paris 1965 (De Pétrarque à Descartes, 9), passim.

reans Missfallen, wie ich später noch zeigen werde. Solche Musik führe nicht zu einem sinnlichen Vergnügen (»ad aurium voluptatem«), sie besitze keine angeborene Zierde (»nativa gratia«) oder Lieblichkeit (»suavitas«). Sie sei weit entfernt von der Erhabenheit (»gravitas«), Unverdorbenheit (»integritas«), Einfachheit (»simplicitas«) und Besonnenheit (»modestia«) früherer Musik (*Dod.*, S. 239, 253, 312, 240, 240, 240, 354). Denn mit den gerade genannten Termini preist Glarean in seinem *Dodekachordon* überwiegend den gregorianischen Choral sowie polyphone Werke der so genannten ersten und zweiten »aetas« der Musik.

Damit stoßen wir auf ein zentrales Element in Glareans Ausführungen, bei dem auch die »ostentatio ingenii«-Problematik ins Spiel kommt und die zeitgenössische Musik kritisiert wird. Im 13. Kapitel des letzten Buchs teilt der Theoretiker die mehrstimmige Musik bekanntlich in drei Altersstufen (»aetates«) ein.¹⁷ Zur Kindheitsphase (»infantia«) rechnet er die Musik, die circa siebzig Jahre alt ist: »Durch die Einfachheit dieses Gesanges werde ich (um offen zu sagen, was ich in meinem Herzen fühle) manchmal auf wunderbare Weise erfreut, wenn ich bei mir über die Unverdorbenheit des Altertums nachdenke und ich im Geiste die Maßlosigkeit unserer Musik dagegen abwäge. Denn in diesen Kompositionen gibt es zusammen mit einer wunderbaren Würde eine Erhabenheit, die den Ohren eines begabten Menschen mehr schmeichelt als viel leeres Geschwätz und der Lärm ausgelassener Menschen.«¹⁸ Auch am zweiten Stadium, der Phase der »pubertas« und »adolescentia« findet Glarean aus ähnlichen Gründen Gefallen: Diese Musik sei ruhig und erfreue wahrlich die Seele.¹⁹ Wenn er schließlich die »ars perfecta«, die Musik, die seit 25 Jahren gesungen wird, behandelt, so meint Glarean zwar einerseits, dass ihr nichts mehr hinzuzufügen sei (»nihil addi potest«). Andererseits muss er feststellen, dass diese Kunst nun in eine Zügellosigkeit (»lascivia«) übergegangen und in einen verdrehten Gesang (»tortum cantus«) verfallen ist.²⁰

17 Siehe dazu auch Jessie Ann Owens, »Music Historiography and the Definition of »Renaissance«, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330.

18 »Eius cantus simplicitate (ut ingenue, quod cordi sedet, dicam) mire nonnunquam oblector, cum mecum Antiquitatis integritatem contemplor, ac nostrae intemperantiam Musices animo perpendo. Est enim in eis mixta cum mira grauitate maiestas, quae non minus cordati hominis aureis demulcet, quam multi inepti garritus ac lasciuientium strepitus«: *Dod.*, S. 240f.

19 »Ea perplacent, quippe quae sedata, animum uere oblectant«: *Dod.*, S. 241.

20 »Atqui pro dolor in tantam lasciuam nunc deuenit haec ars, ut doctis prope modum sit taedio. Incidimus in alium quendam tortum cantum, qui nulla ratione, nisi quia nouus est, placet«: *Dod.*, S. 241. Siehe zu diesem Thema auch Ernst Lichtenhahn, »»Ars perfecta« – zu Glareans Auffassung der Musikgeschichte«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Ge-*

Auch an anderen Stellen des *Dodekachordons* wird klar, dass Glarean in der Polyphonie mehrere Defizite feststellt. Ich werde diese im Folgenden unter dem Aspekt der »ostentatio ingenii« (des Zur-Schau-Stellens von Ingenium) und der »lascivia ingenii« (der Zügellosigkeit des Ingenium) behandeln. Anschließend wird die »ostentatio ingenii« mit der Sinneswahrnehmung und dem Phänomen des Rätselkanons in Verbindung gebracht.

Michele Calella hat die Begriffe »ostentatio ingenii« und »lascivia ingenii« scharf von einander getrennt und im Kontext des *Dodekachordons* systematisch untersucht.²¹ Doch zunächst zum Ingenium.²² Ohne genau auf die Bedeutungsgeschichte des Begriffs einzugehen, verwende ich »ingenium« im Folgenden für »angeborenes Talent« bzw. »natürliche Begabung« – eine Eigenschaft, die für Glarean die Voraussetzung für künstlerische Größe ist. Er meint, dass sowohl für »phonasci« (Komponisten einstimmiger Musik) als auch für »symphonetae« (Komponisten polyhoner Musik) das Ingenium entscheidender ist als »ars« (erlernte Kunstfertigkeit): »Um zunächst freilich etwas vorzuschicken: Wir können nicht leugnen, dass dieses [die Schöpfergabe] bei beiden durch die Kräfte des Ingenium vorkommt, und zwar durch eine gewisse natürliche und angeborene Tatkraft, mehr als durch Kunstfertigkeit. ... Es steht also dem Menschen keine von beiden Möglichkeiten offen, wenn er nicht dafür geboren ist, und, wie man gemeinhin sagt, wenn es ihm nicht die Mutter gegeben hat.«²³

Doch Glareans Umgang mit dem Ingenium erweist sich als ambivalent, wenn er auf die polyphone Musik zu sprechen kommt. Dem Talent von Symphonetae darf nämlich nicht »freier Lauf« gelassen werden. Wie er meint, darf der Komponist sein Ingenium weder zur Schau stellen (»ostentatio«) noch zügellos einsetzen (»lascivia«), denn beide Fehler brächten Probleme mit sich. Unter »lascivia ingenii«, dem maßlosen Einsatz des Ingenium, versteht Glarean die Suche und Sucht nach Extravaganz, Exzentrizität, Sel-

burtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 129–138.

- 21 Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003 (Druck in Vorbereitung). Ich bedanke mich ganz herzlich bei Michele Calella, der mir das Kapitel »Kanonisierung und Zensur« hat zukommen lassen.
- 22 Siehe dazu auch Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510.
- 23 »Primum quidem ut non nihil praefemur, inficias ire non possumus, utrique uiribus ingenij accidere, et naturali quadam ac ingenita uirtute, magis quam arte. ... Patet igitur neutrum certe homini possibile, nisi ad hoc nato, et, quod uulgo dici solet, nisi mater dederit:« *Dod.*, S. 174.

tenheiten (»raritates«), gekünsteltem Reiz (»lenocinium«) und die Vorliebe für das Neue (»novitatis amor«). All dies führe dazu, dass Komponisten musikalische Regeln missachteten und gegen die Gesetzmäßigkeit des Modus (»ratio modi«) verstießen (*Dod.*, S. 364 und 241).

Der Begriff »ostentatio ingenii«, der schon in antiken Texten zur Rhetorik (z. B. bei Cicero und Quintilian) auftaucht und auch im Humanismus von Gelehrten wie Erasmus verwendet wird, bedeutet die Selbstinszenierung, das Prahlen mit dem eigenen Talent durch das Komponieren allzu komplexer Musik – eine »Sünde« (»vitium«), die Glarean zahlreichen Komponisten vorwirft (*Dod.*, S. 364). Der Begriff kommt bekanntlich vor allem im Schlusskapitel des *Dodekachordons* vor – bei der Beurteilung von Koryphäen wie Josquin, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue u. a. –, aber man begegnet ihm auch an anderen Stellen, z. B. bei der Besprechung der verschiedenen Mensurzeichen oder etwa im Kapitel zur Proportionslehre: »Sie [die Proportionen] scheinen mehr für das Zur-Schau-Stellen des Ingeniums erfunden zu sein, als dass sie der Musik großen Nutzen bereiteten«. ²⁴ Gerade Josquin, von dem Glarean im 24. Kapitel des letzten Buchs noch meinte, dass er »nichts geschrieben hat, das keine Freude für die Ohren ist«, ²⁵ wirft er z. B. im letzten Kapitel vor, er habe die Messen *L'homme armé super voces musicales* und *L'homme armé sexti toni* zweifellos »ad ostentationem artis« komponiert. Und bereits vorher hatte er Josquin ebenfalls unter Bezugnahme auf die *Missa L'homme armé super voces musicales* und die kanonisch angelegte *Missa ad fugam* als »ostentator magnificus« bezeichnet (*Dod.*, S. 363).

Das zentrale Problem der »ostentatio ingenii« ist nun, dass sie einer sinnlichen Unmittelbarkeit im Weg steht. Denn der Komponist ist laut Glarean in solchen Fällen so sehr mit seinem eigenen Ruhm und dem Zur-Schau-Stellen des technischen Könnens beschäftigt, dass er seinen Rezipienten vergisst. Glareans Vorwurf der gewollten Komplexität zeigt übrigens eine auffällige Ähnlichkeit mit einem Abschnitt aus Quintilians Diskussion der Klarheit (»perspicuitas«) im 8. Buch der *Institutio oratoria*. Dort heißt es: »Es findet sich auch ein Gewirr [»turba«] leerer Worte bei gewissen Leuten, die, während sie den allgemeinen Sprachgebrauch verschmähen, um glänzen zu können, alles mit einer wortreichen Geschwätzigkeit umschreiben, weil sie

24 »Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad magnum musices usum inuenta, uideantur«: *Dod.*, S. 227. Auch Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg 1540, Reprint New York 1969 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.139), S. 55, spricht im Vorwort zum »Liber secundus« von »ungeheuren Labyrinthen von Zeichen und Kanons« (»monstrosos signorum ac Canonum Labyrinthos«).

25 »Nihil unquam edidit, quod non iucundum auribus esset«: *Dod.*, S. 363.

nichts einfach sagen wollen ... Auf ein solch übles Produkt wird von gewissen Leuten sogar mit aller Kraft hingearbeitet«. ²⁶

Doch die durch die Komplexität der polyphonen Konstruktion erzeugte Verwirrung – den Begriff »turba« verwenden Quintilian und Glarean gleichermaßen – verhindert nach Glareans Meinung nicht nur, dass die Musik die Hörer direkt anspricht, sondern sie sorgt auch dafür, dass die Musik nur von Experten und gewissermaßen durch »trial and error« verstanden werden kann. Dies geht u. a. aus einer Passage im *Dodekachordon* hervor, in der Glarean die simultane Kombination mehrerer Mensurzeichen folgendermaßen verurteilt: »Einige vermischen all dies, sie quälen die Sänger mit Rätseln, so dass die Aufgabe nur aus einer einzigartigen Harmonie und nur von den Geübten verstanden werden kann«. ²⁷ Auch die enigmatische Anlage (»aenigmatica institutio«) von Heinrich Isaacs Motette »Conceptio Mariae Virginis«, die zahlreiche Mensurwechsel enthält, kann Glarean nicht billigen (*Dod.*, S. 460f.).

Dass die Selbstherrlichkeit, die mit »ostentatio ingenii« verbunden ist, zur Vernachlässigung der »aesthesis«, der Wahrnehmung, führt, belegt Glarean im letzten Kapitel seines Traktats mit einem interessanten Gegenbeispiel. Über die Musik Jacob Obrechts, den Glarean wohl nicht zufällig als Musiklehrer seines Freundes Erasmus nennt, schreibt er: »Alle Monumente dieses Mannes haben eine gewisse wundersame Erhabenheit und eine Ader der Mäßigung. Er war bei Gott nicht so ein Liebhaber der Seltenheit, wie Josquin es war. Er stellte zwar sein Talent zur Schau, jedoch ohne jeden falschen Schein, weil er lieber das Urteil des Zuhörers abwarten wollte statt sich selber zu überhören«. ²⁸

Jedenfalls ist die »ostentatio ingenii« und die damit verbundene Komplexität der zeitgenössischen Musik für Glarean ein Zeichen von Dekadenz, vor allem wenn er sie mit der »simplicitas« und »gravitas« des Gregorianischen Chorals vergleicht. An diesem finde, so Glarean, jeder Mensch Gefallen:

26 »Est etiam in quibusdam turba inanium verborum, qui, dum communem loquendi morem reformidant, ducti specie nitoris circumeunt omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa ... in hoc malum a quibusdam etiam laboratur« (Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII 2, 17). Übersetzung zit. nach Helmut Rahn, *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners*, Bd. 2: Buch 7–12, 2. Aufl., Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung, 3), S. 147.

27 »Quidam omnia haec [Mensurzeichen] miscent, et Cantores Aenigmatis uexant, ut non nisi ex unica Harmonia, nec nisi ab exercitatis negocium intelligi queat«: *Dod.*, S. 214.

28 »Omnia huius uiri monumenta miram quandam habent maiestatem et mediocritatis uenam. Ipse hercules non tam amans raritatis, atque Iodocus fuit. Ingenij quidem ostentator sed absque fuce, quasi qui auditoris iudicium expectare maluerit quam se ipse efferre«: *Dod.*, S. 456.

»Aber ... es ist lohnend, zu sehen, mit welcher großer Einfachheit und ebenso mit welcher großer Würde die ersten kirchlichen Gesänge entstanden sind, wobei jeder Prunk gänzlich beiseite gelassen und jegliche Leichtfertigkeit ausgeschlossen worden ist. Sie sind schließlich von so großem Reiz, dass niemand sie nicht billigen kann, es sei denn, er hätte keine Ohren. So müssen wir uns zu Recht schämen, dass wir uns davon auf unwürdige Weise soweit weg entwickelt haben.«²⁹ Wie Sarah Fuller ausführlich dargelegt hat, sind Glareans Neubewertung der Einstimmigkeit und seine Vorliebe für einfache Polyphonie in ein ideologisches Programm eingebettet, in dem literarische, philosophische und nicht zuletzt religiös-konfessionelle Überlegungen eine zentrale Rolle spielen.³⁰ Auch Laurenz Lütteken hat die kirchenpolitische Verflechtung des *Dodekachordons* in seiner Studie zu Widmungsträgern des Traktats thematisiert.³¹ In Glareans musiktheoretischen Ausführungen schlägt sich seine religiöse Überzeugung – wie wir gerade gesehen haben – in der Forderung nach »simplicitas« nieder, die primär von der linearen Ebene der Musik, d. h. von der melodischen Konzeption auszugehen scheint, wobei auch der Textausdruck eine wichtige Rolle spielt.³² Im letzten Kapitel des zweiten Buchs fasst er seine Idealvorstellung von der Erfindung eines Tenors folgendermaßen zusammen: Es solle sich um eine Melodie handeln, »die in den Ohren angenehm und mit den Worten passend verbunden (er)klingt, die sich fest in die Seele einprägt und im Gemüt des Zuhö-

29 »Atqui ... precium est uidere, quanta simplicitate, quanta item grauitate primi ecclesiastici cantus sint orsi, seposita omni prorsus pompa, exclusa omni leuitate, Tanta denique gratia ut nemo non probare possit, nisi qui non habeat aureis. Vt merito nos pudere debeat, tantum ab ea degenerasse«: *Dod.*, S. 105.

30 Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 191–224. Für eine Besprechung dieses Aspekts des *Dodekachordons* im Kontext der deutschen Musiktheorie siehe auch Craig J. Westendorf, »Glareanus' ›Dodecachordon‹ in German Theory and Practice: An Expression of Confessionalism«, in: *Current Musicology* 37/38 (1984), S. 33–48.

31 Laurenz Lütteken, »Humanismus im Kloster. Bemerkungen zu einem der Dedikationsexemplare von Glareans ›Dodekachordon‹«, in: *Festschrift Klaus Hortschansky*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 43–57.

32 Hier wäre z. B. Glareans Erläuterung eines vierstimmigen »Tulerunt Dominum meum«, dessen Text die Klage Magdalenas am Grab Christi wiedergibt, zu erwähnen (*Dod.*, S. 312). Er nennt das Werk ein »äußerst elegantes und gelehrtes Beispiel, das sehr viel Gefühl, eine angeborene Lieblichkeit und sehr viel Energie hat, so dass du wirklich glaubst, irgendein weinendes Klageweib mit seiner Schar zu hören« (»exemplum ... elegantissimum sane ac doctissimum, plurimum habens affectus, et natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes«).

thers einen tiefen Eindruck hinterlässt.«³³ Mit einer ähnlichen Formulierung lobt Erasmus übrigens in seiner Paraphrase des ersten Korintherbriefs den Choral als einen »Gesang, der einfach ist und der Artikulation eines Sprechenden sehr nahe kommt, der die Worte nicht undeutlich werden lässt, sondern sie in die Seelen der Zuhörer hineinstößt.«³⁴

*

Kommen wir nun zu den Rätselkanons, einer Gattung, die für Glarean der Gipfel der »ostentatio ingenii« und somit das Gegenteil des gerade geschilderten Idealbilds war. Denn durch komplizierte mensurale Konstruktionen und verschlüsselte Vorschriften wird das Verständnis der Melodien dermaßen erschwert, dass eine sinnliche Unmittelbarkeit ausgeschlossen ist und kein Hörvergnügen (»aurium voluptas«) erreicht werden kann. Wie oben bereits erwähnt, verurteilt Glarean im letzten Kapitel des *Dodekachordons* aus diesem Grund eine Fülle von Werken franko-flämischer und anderer Meister: Josquins *L'homme armé*-Messen und die *Missa ad fugam*, Ludwig Senfls dreistimmigen Mensurkanon, das Agnus Dei (ohne Text) aus Pierre de La Rues *Missa L'homme armé* (siehe Abbildung 3 auf der nächsten Seite), das Glarean als eine »aemulatio« von Josquins gleichnamiger Messe bezeichnet, sowie Johannes Ockeghems »Prenez sur moy«, eine dreistimmige Chanson, die hier ohne Text wiedergegeben wird,³⁵ (siehe Abbildung 4 auf der übernächsten Seite) und die *Missa Cuiusvis toni*.

Es muss aber betont werden, dass Glarean keineswegs Kanons an sich ablehnt. Im Gegenteil, zur Untermauerung seiner Theorie von den zwölf Modi führt er bekanntlich sehr viele so genannte Monaden an. Im dritten Buch erklärt er diesen Begriff als »das Zusammenklingen zweier Stimmen aus einer

33 »Si ipse ... alicuius carminis Harmonicam, siue, ut uulgo uocant, Tenorem quempiam inuenire queat, qui auribus dulciter, uerbis apte iunctis insonet, mentique insideat, ac in audientis animo aculeos relinquat, in quo naturae uis expressa uideatur«: *Dod.*, S. 179.

34 »Cantus ... simplex et loquentis pronuntiationi proximus, qui uerba non obscuraret, sed efficacius infingeret auditorum animis«. Zit. nach J.-Cl. Margolin, Érasme (wie Anm. 16), S. 115f.

35 Siehe zu diesem Werk u. a. Leeman Perkins, »Ockeghem's ›Prenez sur moi‹: Reflections on Canons, Catholica and Solmization«, in: *Musica Disciplina* 44 (1990), S. 119–184; David Fallows, »›Prenez sur moy‹: Ockeghem's Tonal Pun«, in: *Plainsong and Medieval Music* 1 (1992), S. 63–75; Peter Urquhart, »Calculated to Please the Ear: Ockeghem's Canonic Legacy«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47 (1997), S. 72–98; Jaap van Benthem, »›Prenez sur moy vostre exemple‹: ›Signae‹, Text and Cadences in Ockeghem's ›Prenez sur moy‹ and ›Missa cuiusvis toni‹«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47 (1997), S. 99–118.

445

Liber III.
Petri Platenfis IIII uocum fuga
ex unica ad Hypodorium.

Abbildung 3:
Agnus Dei aus
Pierre de La Rue,
*Missa L'homme
armé*, (*Dod.*,
S. 445)



ner Melodie«;³⁶ auch hier wird also die lineare Ebene der musikalischen Konstruktion betont. Für diese Technik werden Ockeghem und Josquin im *Dodekachordon* sogar mehrmals gepriesen: Mit dieser Kompositionsweise sei »Ockeghem ehemals vertraut gewesen, nachher wurde sie von vielen anderen, insbesondere aber von Josquin, auf glückliche Weise behandelt«.³⁷ Wenn Glarean sich zu bestimmten Modi äußerte, in denen jedoch noch keine Stücke komponiert waren – es ihm also an Beispielen fehlte –, ließ der Theoretiker von befreundeten Komponisten wie Sixtus Dietrich und Gregor Meyer zu einer vorgegebenen Choralmelodie Monaden anfertigen. Nur wenn bei Kanons die Komplexität um ihrer selbst Willen eingesetzt wird – in der Form von Mensurkanons, Kanons mit enigmatischen Anweisungen usw. – werden sie von Glarean verurteilt, da ein Zuviel an »obscuritas« und ein Mangel an melodischer »perspicuitas« den Ohren keine Freude bereiten.³⁸

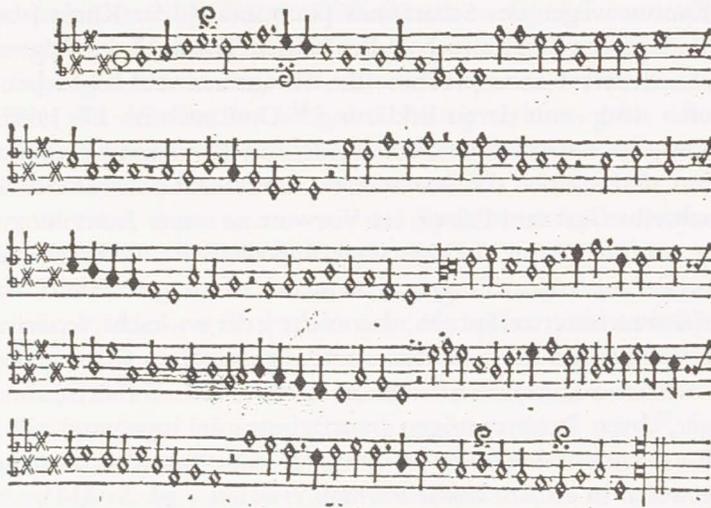
Wie verhält sich Glareans Einstellung zu Rätselkanons nun zu den Aussagen weiterer Musiktheoretiker? Inwiefern teilen andere Autoren Glareans Vorbehalte gegen diese Gattung? Da die Rezeption musikalischer Rätsel sehr

36 »Ex uno modulo duarum uocum concentum«: *Dod.*, S. 241.

37 »... qui modus fuit olim Okenhemo familiaris, postea ab alijs multis, praecipue uero ab Iusquino feliciter tractatus«: *Dod.*, S. 241.

38 Hier sei kurz auf den paradoxen Status der Rätselkanons (insbesondere der Mensurkanons) in Glareans Traktat hingewiesen. Das Schriftbild zeigt zwar eine Melodie – auch hier betont der Theoretiker die lineare Ebene! – und reduziert den Kanon also auf seine kompositorische Substanz. Hinter dieser augenscheinlichen »simplicitas« versteckt sich jedoch eine äußerste Komplexität.

Abbildung 4:
Johannes
Ockeghem,
»Prenez sur
moy« (Dod.,
S. 454)



vielfältig und weit gefächert ist, kann sie im Rahmen dieses Beitrags allein stichprobenartig behandelt werden. Hier soll insbesondere die von Glarean angeführte Problematik des Hörens und der Verständlichkeit in den Blick genommen werden.

Grob gesagt ließe sich die Debatte über den Wert von Rätselkanons unter der Überschrift »Kunst oder Künstelei?« zusammenfassen: Sind Rätselkanons als Höhepunkt kombinatorischer Satzkunst oder nur als Schein, als Schwierigkeit um ihrer selbst willen zu betrachten? Positiv äußern sich Theoretiker wie Bartolomé Ramos de Pareja und Hermann Finck, die von verschlüsselten Kanonsprüchen geradezu fasziniert sind. Beide betonen in ihren jeweiligen Definitionen von *kanón* den obskuren und geheimnisvollen Charakter: »Ein Kanon ist eine gewisse Regel, die den Willen des Komponisten mittels einer bestimmten dunklen und rätselhaften Mehrdeutigkeit ausdrückt«, schreibt Ramos de Pareja in seiner *Musica practica* (Bologna, 1482).³⁹ In eine ähnliche Richtung zielt Hermann Finck am Anfang des dritten Buchs der *Practica musica* (Wittenberg, 1556): »Ein Kanon ist eine imaginäre Vorschrift, die aus den vorgegebenen Stimmen einen nicht vorgegebenen Teil der Komposition herauslockt. Oder: Er ist eine Regel, die das Geheimnis des Werks auf scharfsinnige Weise enthüllt. ... Wir verwenden

³⁹ »Canon ... est quaedam regula uoluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et enigmati insinuans«. Zit. nach *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901, Reprint Wiesbaden 1968 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 1.2), S. 90.

Kanons wegen des Scharfsinns [›subtilitas‹], der Kürze [›brevitas‹] oder aus Versuchung [›tentatio‹]«. ⁴⁰ Bei beiden Theoretikern folgt eine Liste solcher rätselhafter Kanonsprüche – die oft antiken und biblischen Texten entnommen sind – mit deren Erklärung. ⁴¹ Und auch im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, als Rätselkanons insbesondere in Rom wieder en vogue waren, wird hin und wieder die intendierte »obscuritas« dieser Stücke gepriesen. So schreibt Giovanni Briccio im Vorwort zu seiner Sammlung *Canoni enigmatici musicali* (Rom, 1632): »Der Rätselkanon soll keine andere Erläuterung haben außer dem Enigma, das nichts anderes als eine obskure Allegorie ist, ein verschleierter Spruch, den nicht jeder so leicht verstehen kann, sondern nur derjenige, der sich der Spitzfindigkeit seines Gehirns bedient.« ⁴²

Briccio konzentriert sich also nicht auf die Zuhörer, sondern auf die Sänger, deren Denkvermögen (»sottigliezza del ingegno«) von der Aufgabe des Rätselkanons herausgefordert wird, eine Tatsache, die auch Glarean gelegentlich in seinem *Dodekachordon* erwähnt (vgl. S. 214), aber im Gegensatz zu Briccio negativ bewertet, da sie das unmittelbare Verständnis solcher Musik verhindere. Glarean ist jedoch nicht der einzige Theoretiker, der keinen Gefallen an verschlüsselten Botschaften findet. So rät Giovanni Battista Rossi in seinem Traktat *Organo de cantori* (Venedig, 1618) den Komponisten, sie sollten »ihre Stücken mit klaren Regeln und Mottos versehen, denn die Sänger sind keine Geisterbeschwörer, Wahrsager oder Propheten, die den Gedanken eines anderen erraten können.« ⁴³ Und obwohl Adriano Banchieri in

40 »Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenaem partem eliciens. Vel, est regula argute revelans secreta cantus ... Utimur ... Canonibus, aut subtilitatis, brevitatis, aut tentationis gratia«: Hermann Finck, *Musica practica*, Wittenberg 1556, Reprint Bologna 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.21) und Hildesheim 1971, Bg. Bb4^v.

41 Zu den enigmatischen Kanonvorschriften in Fincks Traktat siehe zuletzt Bonnie J. Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, »Juno's Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Inscriptions«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad unter Mitarbeit von Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2003, S. 159–174. Wie wir Fincks 3. Buch entnehmen, hatte der Theoretiker sogar vor, den Rätselkanons und sonstigen kompositorischen »Monumenten« eine eigene Schrift zu widmen: »Omnes omnium temporum artifices, eorumque vitae curriculum, monumenta, & canones collectos (ut discrimen & varietas ingeniorum & praeceptionum cognoscatur) in lucem peculiari libro edam«: H. Finck, *Musica practica* (wie Anm. 40), Bg. Cc3.

42 »Il canone enigmatico non dà avere altra dichiarazione che il solo enigma il quale altro non è che una allegoria oscura, ovvero una sentenza velata qual non si possa così facilmente intendere da ognuno ma solo da chi si servira della sottigliezza del ingegno«. Zit. nach M. Lamla, *Kanonkünste* (wie Anm. 6), S. 98.

43 »Avvertisca dunque il compositore à fare le sue compositioni con le regole e con li motti anco che siano chiari, perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti,

seiner *Cartella musicale* (Venedig, 1614) die Sache ein wenig differenzierter betrachtet, wird auch seine Meinung zum Phänomen des Rätselkanons deutlich: »Ich preise diejenigen, denen es gefällt, solche Kanons zu schreiben, die wollen, dass viel Zeit mit dem Suchen nach der Lösung verloren geht. Aber noch mehr preise ich diejenigen, die ihre Erläuterungen geben, weil die obskuren Kanons nicht von allen verstanden werden und die erklärten Kanons von allen geschätzt werden, damit man – wie das Sprichwort lautet – keine Zeit damit verliert, das Meer bei Ravenna zu suchen«. ⁴⁴

Dass es bei der Aufführung – oder beim Versuch der Aufführung – komplexer Kanons häufig Probleme gab, ist wahrscheinlich. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Quellen, die solche ›trial-and-error‹-Geschichten bezeugen. James Haar führt das Beispiel eines Miniatur-Traktats an, der dem neapolitanischen Komponisten Giovanni Cimello zugeschrieben wird. ⁴⁵ Cimello erzählt die Anekdote von einem Sänger, der den Tenor aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* falsch interpretierte, da er den vorangestellten Kanonspruch nicht berücksichtigt habe; eine Tatsache, worüber Josquin sich lustig gemacht haben soll. ⁴⁶ Später bringt Cimello noch weitere Beispiele für Kanons, denen enigmatische Sprüche (meistens aus der Bibel) vorangestellt sind: Es handelt sich um Teile aus Pierre de la Rues *Missa L'homme armé* und *Missa O salutaris hostia*, Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* und Ockeghems *Missa Cuiusvis toni* – tatsächlich alles Werke, die auch im letzten Kapitel von Glareans *Dodekachordon* angeführt werden.

Glareans Vorwurf, dass Rätselkanons das Ohr nicht erfreuen, wird einige Jahre nach dem Erscheinen des *Dodekachordons* von einem anderen Theoretiker aufgegriffen. In *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom, 1555) rät Nicola Vicentino dem Komponisten zunächst zur »simplicitas«: »Er sollte sich anstrengen, Kanons so einfach wie möglich zu machen, denn

per indovinare il pensiero d'un'altro«: Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori*, Venedig 1618, Reprint Bologna 1984 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.57), S. 12f. Ich bedanke mich bei Bonnie J. Blackburn, die mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat.

44 »A chi piace componere simili Canoni, lodo si quelli, che vogliono si perdi molto tempo a rivenirli, mà piu lodo quelli, che danno le loro Dichiarationi, atteso che gli oscuri non tutti gli capiscono, & gli dichiarati ognuno ne gode, ne si perde il tempo a ricercare come dice il proverbio il Mare per Ravenna«: Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato fermo, e contrapunto*, Venedig 1614, Reprint Bologna 1968 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.26), Kapitel 14, , S. 140.

45 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS B 57; siehe James Haar, »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer«, in: *Altro Polo: Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hrsg. von Richard Charteris, Sydney 1990, S. 51–81.

46 Siehe dazu auch Rob C. Wegman, »›And Josquin Laughed ... ‹: Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century«, in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), S. 319–357.

Komplexität führt nur zur Qual. Dies gilt insbesondere für Sachen, die man einfach machen könnte, aber schwierig macht durch die Verwendung von Zeichen oder anderen Hindernissen, die das Verständnis des Studierenden überschatten«. ⁴⁷ Anschließend attackiert er eine bestimmte Art von Rätselkanons, nämlich diejenige, bei der der Komponist auch visuelle Elemente verwendet, die auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tun haben: »Man sollte keinen Kanon über einen Turm, einen Fluss, ein Schachbrett oder andere Sachen schreiben, denn solche Kompositionen verursachen einen großen Lärm wegen der vielen Stimmen und sie bringen wenig harmonische Süße. Denn solche disproportionierten Fantasien, die nicht vorhaben, die Natur der Worte zu imitieren ..., führen beim Zuhörer viel eher zur Qual als zum Vergnügen ... Das Ziel der Musik ist es, die Ohren zu befriedigen, und das nicht mit Farben oder Schachfiguren oder anderen Fantasien, die für die Augen schöner sind als für die Ohren«. ⁴⁸

Vicentinos Beispiele – Kanons in der Form eines Turms, eines Flusses usw. – könnten auf den ersten Blick als reine Erfindungen erscheinen. Doch ist mindestens eines von seinen Bildern mit einer Komposition belegt. Ich meine den so genannten Schachbrett-Kanon »Ave maris stella« von Ghiselin Danckerts (siehe Abbildung 5 auf der nächsten Seite). Es ist ein äußerst komplexes Werk, das auch in Pietro Ceron's Traktat *El Melopeo y maestro* (Neapel, 1613) präsentiert und besprochen wird. ⁴⁹ Ich möchte hier kurz auf Ceron's Schrift eingehen, da sie meines Erachtens ein interessantes Pendant zu Glarean's *Dodekachordon* ist. Genauso wie Glarean platziert Cerone nämlich sein Kapitel über »enigmas musicales« ganz am Schluss seiner monumentalen Schrift. Aber im Gegensatz zu Glarean, der sich heftig gegen die »ostentatio ingenii« und die »unnötige« »obscuritas« musikalischer Rätsel und Komplexitäten wehrt, was dem Schlusskapitel des *Dodekachordons* somit einen unverkennbaren »admonitio«-Charakter verleiht, sieht Cerone das En-

47 »Dè forzarsi di far quelle più facili che può, perche dalla difficultà non si caua, si non fastidio, & maggiormente in certe cose che si possono fare facili & si fanno difficili, scriuendo quelle con segni, ò altri impedimenti, che offuscano l'intelligenza allo studente«: Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Reprint Kassel 1959 (Documenta musicologica, 17), fol. 93^r.

48 »Non dè far un Canon sopra un Torre, ò sopra un fiume, ò sopra i scacchi da giocare, ò sopra altre cose, & che quelle compositioni faccino un gran rumore, à molti uoci, con poca dolcezza d'armonia, che per il vero queste tal fantasie sproportionate, & senza proposito de imitar la natura delle parole ..., induce l'oditore più presto à fastidio che à diletto ... il fine della Musica è di satisfare à gl'orecchi, & non con i colori, ò scacchi, ò d'altre fantasie che paiano più belle à gl'occhi, che à gl'orecchi«: ebda., fol. 93^v.

49 Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Neapel 1613, Reprint Bologna 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.25), S. 1128f.

Quees de los Enigmas musicales .

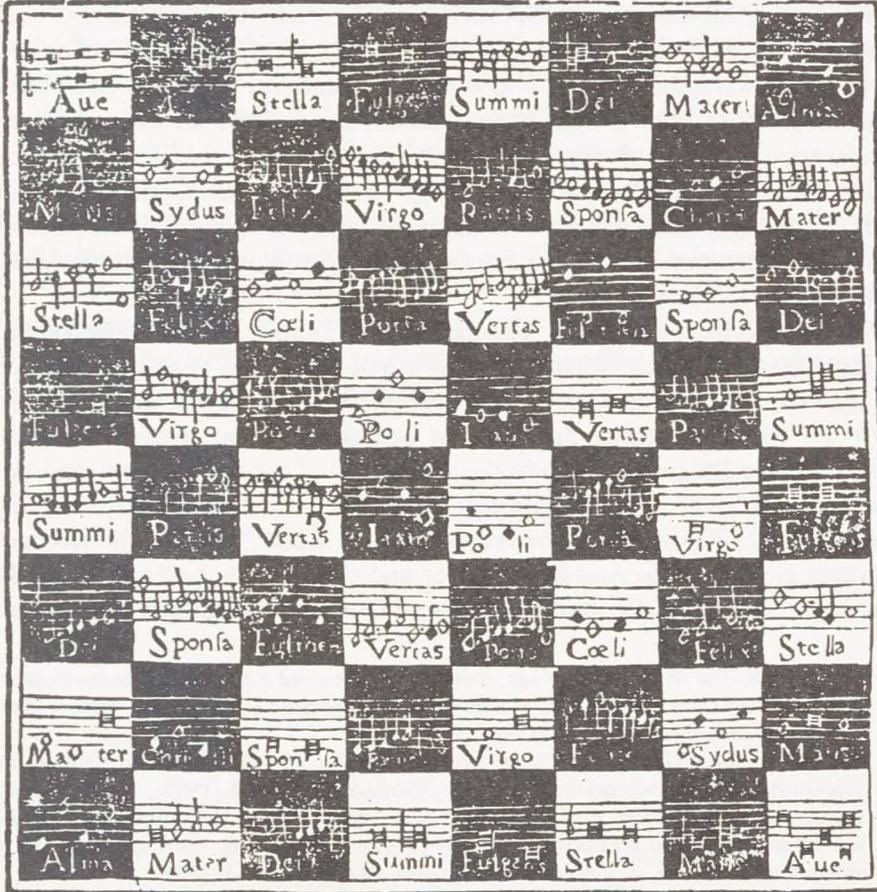
1129

QUATTOR VOCVM VNIO.

CANON.

Quod appositum est & apponetur, per verbum Dei benedicetur.

SAPIENTI PARCA.



Adonde falta la habilidad del encajador, supla la diligencia del lector.

D

Enig

Abbildung 5: Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro*, Neapel 1613, S. 1129: *Enigma del tablero de axedrez* (Ghiselin Danckerts Schachbrett-Kanon)

de seines Traktats dagegen als Krönung der »subtilitas« und der technischen Komplexität. Er widmet das Kapitel den »Freunden der Subtilitäten und

Geheimnisse« (»amigos de sutilezas y secretos«). Er habe es eingefügt, »um das Denkvermögen der Studierenden zu schärfen« (»para sutillizar el ingenio de los estudiosos«)⁵⁰ und »um [in seinem Traktat] einen obskuren und schwer verständlichen Teil zu haben« (»por tener alguna parte obscura, y muy difficil de entender«). Er vergleicht seine Sammlung von musikalischen Rätseln übrigens mit »enigmas gramaticales« und nennt dabei wohl nicht zufällig auch das Enigma der Sphinx. Es folgen dann 45 Rätselkanons frankoflämischer, italienischer und spanischer Komponisten, wobei die Komplexität allmählich gesteigert wird. Das Ganze kulminiert in äußerst komplexen Rätseln (z. B. Danckerts Schachbrett-Kanon, das *Enigma del Chaos* oder die *Declaracion del juyzio final*), von denen einige bis heute nicht befriedigend gelöst wurden.⁵¹ Interessanterweise fängt bei Cerone der Komplexitätsgrad der Sammlung genau dort an, wo Glarean sozusagen aufgehört hat, nämlich beim Mensurkanon des zweiten Agnus Dei aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales*.⁵²

Es ist also klar, dass beide Theoretiker das Phänomen des Rätselkanons völlig anders bewerten. Während Glarean sein Publikum vor intellektuellen Spielereien warnt, zeigt Cerone eine absolute Faszination für derartige Rätsel.⁵³ Er liebt die kodierte Sprache und den geradezu emblematischen Charakter einiger Enigmata. Er liebt das Obskure und setzt es bewusst und tatsächlich »um seiner selbst Willen« ein. Dabei spielt die klangliche Umsetzung seiner Rätsel offensichtlich eine untergeordnete Rolle:⁵⁴ Zahlreiche Kompositionen gibt er nur in Auszügen wieder und verweist die Leser für die vollständigen Werke auf die jeweils relevanten Quellen.⁵⁵ In diesem Zusammen-

50 Vgl. auch Ramos de Parejas Aussage, dass Rätselkanons »ad ingenia subtilianda et acueda« (»um das Denkvermögen zu verfeinern und zu schärfen«) seien. Zit. nach J. Wolf (Hrsg.), *Musica Practica* (wie Anm. 39), S. 92.

51 Hans Westgeest, »Ghiselin Danckerts' »Ave maris stella«: The Riddle Canon Solved«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), S. 66–79. Zum »juyzio final« (P. Cerone, *El Melopeo*, wie Anm. 49, S. 1135–1137): Anne-Emmanuelle Ceulemans, »»Gioiello artificioso di musica« (1592): un recueil de »rime spirituali« sur la vie de Saint François«, in: *Collectanea Franciscana* 74 (2004), S. 511–556.

52 P. Cerone, *El Melopeo*, wie Anm. 49, S. 1075f.

53 Für eine Auseinandersetzung mit Ceron's Schrift im Kontext der Rätselkultur des 16. Jahrhunderts siehe zuletzt Laurie Stras, »»Al gioco si conosce il galantuomo«: Artifice, Humour and Play in the »Enigmi musicali« of Don Lodovico Agostini«, in: *Early Music History* 24 (2005), S. 213–286.

54 P. Cerone, *El Melopeo*, wie Anm. 49, S. 1075.

55 Vgl. zum Beispiel das *Enigma con otros tres Tiempos* (ebda., S. 1076f.), wo Cerone die fünfstimmige Motette »Tua est potentia« von Diego Mensa bespricht. Neben der verrätselten Stimme gibt Cerone ansonsten nur den »Baxo« wieder, »um das Buch nicht mit zu vielen Beispielen zu überladen« (»por no henchir el libro de tantos exemplos«).

hang ist auch das Motto »Voce parùm aures, plus oblecto aenigmate mentem« (»Ich gefalle dem Ohr zu wenig mit meiner Stimme, aber [ich gefalle] dem Geist mehr mit meinem Rätsel«), das Cerone nach der Einleitung zum letzten Buch als Überschrift über seine ›Raritätensammlung‹ stellt, von besonderer Bedeutung.

Cerone betont immer wieder die intellektuelle Herausforderung, vor die solche Rätsel das Publikum stellen, und die Freude, die damit einhergeht. So erklärt er in der Einleitung zum letzten Buch mit den Worten Lorenzo Valas, worin die Attraktivität eines Rätsels besteht: »Ein Enigma ist eine dunkle Allegorie, die eher erraten als gedeutet werden muss«.⁵⁶

Gerade der Vergleich mit Cerone macht deutlich, wie sehr Glareans Auseinandersetzung mit der Musik seinen philosophisch-theologischen Idealen verpflichtet ist. Nicht umsonst heißt es am Ende des *Dodekachordons*, dass die Musik »ad Dei Optimam Maximam laudem« und nicht zur »ostentatio ingenii« geschrieben werden solle. Hier geht es nicht um bloße Unterhaltung – sei diese auch noch so anspruchsvoll –, sondern um einen »ehrentvollen Genuss«: »honesta voluptas« (*Dod.*, S. 468).

56 »Aenigma est allegoria obscurior, quam divinare magis quam interpretari oporteat« (ebda., S. 1074).