

Musikalische Rätsel in der Frühen Neuzeit

Über die kreative Spannung zwischen Notation und Performanz

Katelijne Schiltz

By helpe of fue, and sixe, and seuen
And lines and distances betweene
A scale is made that brings from heauen
A virgine sweete that nere was seene,
Nor any man euer see her shall,
Though heauen and earth together fall.

Die erste Zeile dieses Rätsels aus der Sammlung *The Riddles of Heraclitus and Democritus* (London 1598) scheint suggerieren zu wollen, dass wir es mit einem mathematischen Rätsel zu tun haben.¹ Wenn man jedoch weiterliest, wird bald klar, dass die Zahlenreihe auf die Basisbestandteile der damaligen Musiknotation anspielt: Anhand von fünf Schlüsseln, sechs Solmisations-silben und sieben Notennamen lässt sich eine Skala bilden. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „scale“ erlaubt es dem anonymen Autor, mit der jahrhundertealten Auffassung zu spielen, dass Musik – eben im Sinne einer ‚Leiter‘ – Himmel und Erde miteinander verbindet. Die unhörbare Musik der Himmelskörper (die *musica universalis*) findet ihre Entsprechung in den Proportionen der klingenden Musik (der *musica instrumentalis*). Am Ende des Rätsels wird der ungreifbare Charakter von Musik – ihre Klänge vergehen, sobald sie hervorgebracht werden – sogar mit der unbefleckten Jungfrau verglichen.²

Wir haben es hier mit einem literarischen Rätsel über Musik zu tun, das auf eine bemerkenswerte Art und Weise die Spannung zwischen notierter und klingender Musik – oder, anders formuliert, zwischen Schrift und Performanz – evoziert. Genau die Frage nach dieser Spannung liegt diesem Beitrag zugrunde. Allerdings wird es hier nicht um literarische Rätsel über Musik gehen, sondern um Musik aus der Frühen Neuzeit, die selbst in der Form eines Rätsels präsentiert wird. Tatsächlich konnte sich die musikalische Notation dem Auf-führenden als eine (implizite) Frage präsentieren, die beantwortet werden

1 Anon., *The Riddles of Heraclitus and Democritus*, Nr. 21.

2 Man mag sich fragen, ob es ein Zufall ist, dass dieses Rätsel ein Jahr nach der Veröffentlichung von Thomas Morleys *A Plaine and Easie Introduction* (London 1597), einem der wichtigsten englischsprachigen musiktheoretischen Traktate des 16. Jahrhunderts, entstanden ist.

musste, bevor man die Musik überhaupt singen konnte. Das mag an sich schon enigmatisch klingen, und man fragt sich, was Komponisten dazu veranlasst hat, ihre Musik auf eine derartige – nicht sofort zugängliche bzw. aufführbare – Art und Weise zu notieren und zu kodieren. Wie zu zeigen sein wird, spielt die Schriftlichkeit hier nicht nur eine konstituierende Rolle, sondern die Notation entwickelt im Phänomen des Rätsels auch ein Eigenvermögen, das in einer kreativen Spannung zur Performanz steht.

Anhand eines Beispiels aus dem späten 15. Jahrhundert sollen zunächst die wesentlichen Merkmale eines musikalischen Rätsels verdeutlicht werden. Der Flame Jacob Obrecht (1457/58–1505) führt uns nicht zuletzt in vielen seiner Cantus-firmus-Messen den verblüffenden Ideenreichtum im Hinblick auf die Verschlüsselung von Musik vor. Es muss für ihn eine außergewöhnliche Herausforderung gewesen sein, mit den inhärenten Möglichkeiten einer prä-existenten Melodie zu spielen und diese auf unterschiedliche Art und Weise in den einzelnen Teilen einer Messe zu verarbeiten. Ob die präexistente Melodie nun geistlicher oder weltlicher Natur war, sie wurde den unterschiedlichsten melodischen und/oder rhythmischen Transformationen unterworfen. Aber – und das ist ein Schlüsselement der musikalischen Rätselkultur in der Frühen Neuzeit – Obrecht hat das Ergebnis dieser Transformation nicht gezeigt bzw. notiert, sondern die Cantus-firmus-Melodie in ihrer schriftlichen Form unberührt gelassen. Es war somit die Aufgabe des Sängers – zumeist der Tenorstimme, da in der Regel sie den Cantus firmus zu singen hatte –, herauszufinden, wie die Transformation realisiert werden musste. Dieses Prinzip lässt sich gut anhand des Gloria von Obrechts *Missa Fortuna desperata* (Abb. 8.1) erläutern.³

Diese Messe basiert auf einem gleichnamigen italienischen Lied, das zu Obrechts Zeit sehr bekannt war und dementsprechend oft bearbeitet wurde.⁴ Obrecht hat hieraus die Tenorstimme übernommen. Aus Gregor Mewes' Druck *Concentus harmonici* (Basel 1507) geht hervor, dass dem Gloria eine Anweisung hinzugefügt wurde, die unter einer von Pausen umgebenen und mit einer Fermata markierten Longa platziert ist.⁵

Auf den ersten Blick mutet „In medio consistit virtus“ („Die Tugend befindet sich in der Mitte“) wie ein Aphorismus an. Tatsächlich gehörte diese Formel zu den Basisprinzipien der aristotelischen Ethik, aber ein ähnlicher Gedanke begegnet uns auch in anderen Kontexten, wie etwa den Oden des Horaz, in denen das Ideal der *aurea mediocritas* – im Sinne einer Mäßigung, die weder

3 Vgl. dazu auch den Aufsatz von Zayaruznaya, „What Fortune Can Do to a Minim“.

4 Vgl. etwa die Edition von Meconi, *Fortuna desperata*.

5 Lodes, *Gregor Mewes' „Concentus harmonici“ und die letzten Messen Jacob Obrechts*.