

Freie Referate 4

Musiktheorie / Analyse

Michael Fend

Metaphern in der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts

In der Musiktheorie dominierte vor dem 18. Jahrhundert eine Form wissenschaftlicher Prosa, die sich ihrer Probleme und Gegenstände durch Definitionen, Klassifikationen, Beschreibungen und Beweise zu nähern und zu versichern suchte. In der pythagoreischen wie aristoxenischen Tradition besaß, insbesondere nach dem ptolemäischen Versuch einer Versöhnung beider Theorien, die an mathematischen Traktaten orientierte Darstellung musikalischer Sachverhalte die Vorzüge, akustische Phänomene zu ordnen und ihren theoretischen Systematisierungen einen Grad von Notwendigkeit zu verleihen. Zu diesem Zweck wurden mathematische Termini (wie Diapente, Hemiole) der Musik adaptiert. In der griechischen Musikterminologie bildeten derartige Begriffe jedoch nur einen kleinen Teil. Einige Termini zur Beschreibung des Systemata teleion (wie Proslambanomenos, Hyperbolaion, Lichanos) und der Tongeschlechter (wie Pyknon, beweglich) entstammten der Anschauung an einer Kithara, die Namen der Modi waren nach griechischen Stämmen gebildet, während die musikalische Ethoslehre ihre Begriffe (wie diastaltisch, hesychastisch) aus der Ethik übernahm. Andere Termini (wie Phone, Psophos) sind grammatischen oder physikalischen Ursprungs.¹ Primär musikalische Begriffe (wie Phthongos, Melodia) bildeten eine verschwindende Minderheit, während die Namen der Instrumente (wie Kithara, Lyra) von Begriffen unterschieden werden müssen. Die meisten Wörter zur Bezeichnung musikalischer Sachverhalte besitzen ihre Bedeutung demnach durch Übertragung, und eine Untersuchung zur Bedeutungsgeschichte musikalischer Fachwörter müßte interdisziplinär verfahren.²

Was aber waren die Bedingungen, daß primär nicht-musikalische Begriffe zu musikalischen Begriffen wurden und sich aus einer Ansammlung von Begriffen eine Terminologie bildete? «Voraussetzung dafür, daß ein Wort zum musikalischen Terminus wird, ist, daß es das Fach (die Disziplin) Musik gibt, einen abgegrenzten spezifischen Bereich Musik, in welchem das Wort als Fachwort fungiert (oder den es als Fachwort zu konstituieren hilft).»³ Das sachliche Problem enthüllt sich in der Ambiguität dieser Bestimmung, insofern der in Klammern gesetzte Schlußteil des Satzes seinem Hauptteil widerspricht. Eggebrechts Ausgangsthese könnte man etwa an der boethianischen Übersetzung des griechischen Begriffes *apotome* in *decisio* veranschaulichen, insofern das existente lateinische Wort durch die musiktheoretische Anwendung eine zusätzliche Bedeutung erhielt.⁴ Da *decisio* bei Boethius als «Fachwort fungiert», ist seine musiktheoretische Verwendung sinnvoll. Andererseits muß man zugunsten der von Eggebrecht nur angedeuteten, dynamischen Begriffsbildung anführen, daß die Vorstellung einer existenten «Disziplin» und das Bild vom «abgegrenzten [...] Bereich» als Bedingung der Möglichkeit für eine musikalische Begriffsbildung solche Einsichten notwendig als vorbegrifflich disqualifiziert, die außerhalb der Disziplin oder vor ihrer Konstituierung gewonnen wurden.⁵ Die eingangs genannten Termini legen vielmehr die These nahe, daß sich durch den Akt der Übertragung von Fachwörtern spezifische Einsichten in musikalische Sachverhalte eröffneten und jene Fachwörter einer sinnvollen Kommunikation über diese Sachverhalte dienten, die der Abstützung durch eine «Disziplin» oder einen «abgegrenzten spezifischen Bereich» nicht bedurfte.⁶

1 Vgl. Albrecht Riethmüller, «Zum Anfang der musikalischen Terminologie», in: *Report of the 12th Congress of the International Musicological Society Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Heartz und Bounic Wade, Kassel 1981, S. 783.

2 Vgl. etwa F. Alberto Gallo, «Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter», in: *Report*, S. 787-790.

3 Hans Heinrich Eggebrecht, «Zur Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter», in: *Report*, S. 776f.

4 Vgl. Boethius, *De Institutione Musica*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, II. Buch, 29. Kapitel.

5 Eggebrecht datierte den Beginn einer wissenschaftlichen Musiklehre, die dem griechischen Erziehungssystem eingegliedert war, in das 4. Jahrhundert v. Chr., s. Hans Heinrich Eggebrecht, Art. «Musikwissenschaft», in: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967, S. 615.

6 Eggebrechts Voraussetzung einer existenten «Disziplin» dürfte die juristische Vorstellung, die in der Neuzeit durch die Institutionalisierung von Akademien zweifellos gefördert wurde, zugrunde liegen, daß es eine Kontrollinstanz gibt, die den reflektierten, richtigen

Legt man die eingangs genannten Termini zugrunde, so entstanden musikalische Begriffe weniger durch die Erfindung von Wörtern, sondern indem die existierende Bedeutung eines Wortes um eine zusätzliche Bedeutung angereichert wurde, die auf eine bestimmte Sache bezogen ist.⁷ Das historische Faktum, daß musikalische Termini sich meist durch Übertragung bildeten, resultierte aus der primär praktischen, vergänglichen, nicht-sprachlichen Kunstform der Musik.⁸ Der Komplexität der musikalischen Begriffsbildung hat auch Eggebrecht Rechnung getragen, indem er einräumte, daß «die auf Klangphänomene bezogenen Wörter wesentlich metaphorischer Art sind».⁹ Diese Einsicht blieb jedoch allem Anschein nach ohne Konsequenzen. Mit einer scholastischen Lust am Klassifizieren bestimmte er vielmehr jene Gruppe musikalischer Vokabeln, die in ihrer ursprünglichen Bedeutung nichts mit Musik zu tun haben (wie etwa «canon», «aria», «allegro» und «sonata») als «vocabula musica accepta» — im Unterschied zu den «vocabula musica nativa» (wie etwa «Ton», «Klang» oder «Singen») — und interpretierte ihre Geschichte als eine Tendenz «zu einer feststehenden und immer mehr spezialisierten Bedeutung».¹⁰

Wenn es aber richtig ist, daß «die auf Klangphänomene bezogenen Wörter wesentlich metaphorischer Art» sind, so erfordern der theoretische Status, die Funktion und Geschichte dieser Metaphern eine spezielle Untersuchung. Metaphern bilden eine eigene Art des Begreifens und können nicht umstandslos in einer fiktiven geistesgeschichtlichen Sternkarte auf dem Weg von Worten zu Termini den letzteren subsumiert werden.¹¹

Eggebrechts (teleologischer), auf die Begrifflichkeit der musikalischen Fachsprache konzentrierter Ansatz geht in der allgemeinen terminologischen Forschung gewöhnlich einher mit einer Vernachlässigung metaphorischer Wendungen, auch wo diese offen zutage treten.¹² Klassifiziert man — nach Quintilian — die Metapher unter die Tropen und definiert man Tropus als die «kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdrucks mit einer anderen»¹³, so ist impliziert, daß die Metapher eine rhetorische Funktion erfüllt, insofern sie eine Aussage, die sonst in schmucklose Worte gekleidet würde, ornamentiert und anschaulich gestaltet.¹⁴ Diese Souveränität eines Autors, der zwischen verschiedenen Redeweisen wählen kann, unterscheidet Quintilian von jenen Fällen, wo die Metapher nicht der Verbesserung eines Ausdrucks dient, sondern ihre Einführung notwendig ist, weil zur Bezeichnung einer Sache die «eigentliche Bedeutung fehlt».¹⁵ Hier besitzt die Metapher eine heuristische Funktion.¹⁶

Zu den Arten der Metapher gehört nach Aristoteles auch die Analogie, «wo das zweite sich zum ersten verhält wie das vierte zum dritten».¹⁷ Eine solche Metapher verwendete Giulio Cesare Monteverdi in dem Satz:

Gebrauch der Termini steuert. Nun kann aber eine «Disziplin» weder die Entstehung von Termini verhindern noch über deren falschen oder richtigen Gebrauch entscheiden.

7 Hans Heinrich Eggebrecht, Art. «Terminologie der Musik», in: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967, S. 948.

8 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1955/10)*, Mainz 1955, S. 854f.

9 Hans Heinrich Eggebrecht, «Zur Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter», in: *Report*, S. 777.

10 Eggebrecht, *Studien*, S. 875 und 877.

11 «Erst dann [...] allerdings wird eine terminologische Auswertung den Quellen ganz gerecht werden können, wenn sie jeweils auch klärt, unter welchen Voraussetzungen, in welchem Maße und mit welchen Intentionen ein Autor Fachwörter als Mittel zum Zweck bestimmter Aussagen bewußt heranzieht: ob er sich eher auf die klärende Funktion des Kontexts verläßt und bei der Wortwahl selbst freizügig wenn nicht gleichgültig verfährt; ob er eher der metaphorischen Evidenz des Fachwortes selbst vertraut und vielleicht auch assoziative Konnotationen ausnutzen möchte; oder ob es ihm von vornherein auf klare Eingrenzung der Aussage ankommt, die einem Fachwort entnommen werden soll, wobei wiederum zu untersuchen wäre, ob er dabei — etwa aus mnemotechnischen oder Plausibilitätsgründen — zugleich noch auf die Wahrnehmung des metaphorischen Charakters Wert legt oder aber das Fachwort als bloße Chiffre für einen definierten Inhalt betrachtet.» Fritz Reckow, «Aspekte der Ausbildung einer lateinischen musikalischen Fachsprache im Mittelalter», in: *International Musicological Society, 11th Congress Copenhagen 1972*, hrsg. von Henrik Glahn u.a., Kopenhagen 1974, S. 612. Vgl. auch Fritz Reckow, Artikel «clavis», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, in dem der komplexe Übergang dieser Metapher zu einem musikalischen Begriff herausgearbeitet ist.

12 Trotz der heillosen Tradition der Metapher schlug Carl Dahlhaus vor, den Gegensatz von «männlichen» und «weiblichen Themen» bei Adolf Bernhard Marx «ernster zu nehmen als er es auf den ersten Blick verdient» und seinen historischen Hintergrund — bei Wilhelm von Humboldt — zu rekonstruieren; vgl. Carl Dahlhaus, «Ästhetische Prämissen der «Sonatenform» bei Adolf Bernhard Marx», in: *AFMW* 41 (1984), S. 73-85.

13 Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners*, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 1988, VIII, 6, 1.

14 Auf den zwischen Anschauung und Ausdruck bestehenden Zusammenhang sprachlicher Bezeichnungen, der in den historischen Untersuchungen zur Wissenschaftssprache meist vernachlässigt wird, hat Leonardo Olschki aufmerksam gemacht. Vgl. Leonardo Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg 1919.

15 Quintilian, *Ausbildung*, VIII, 6, 5.

16 Da musikalischen Intervallen in temperierten Stimmungen irrationale Proportionen entsprechen, führte Zarlino in den *Dimostrazioni harmoniche* zur Unterscheidung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen das Bild einer Farbskala ein: «[...] so wie ein sichtbarer Körper nicht notwendig immer schwarz oder weiß, sondern manchmal auch grün oder rot ist, [...] so ist das Hörbare nicht immer einfach konsonant oder dissonant sondern hat bisweilen an einer mittleren Qualität Anteil.» Giuseffo Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche*, Venedig 1571/R New York 1965, S. 83. Der bildliche Ausdruck, in dem Zarlino den Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen auf eine neue Weise zu erfassen suchte, widersprach seiner teils begrifflichen, teils zahlensymbolischen Bestimmung beider Intervallklassen in den *Istitutioni harmoniche* I,15. Damit entstand eine, wenngleich unaufgelöste Spannung auch zur Methode, mit der jene Unterscheidung zuvor getroffen worden war.

17 Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Olof Gigon, Stuttgart 1961, S. 55.

«[...] l'oratione sia la padrona del harmonia e non serva.»¹⁸ Die «oratione» soll sich zur «harmonia» verhalten wie die «padrona» zur «serva».¹⁹

Monteverdis Metapher ist aus der platonischen Bestimmung abgeleitet, daß «der Gesang aus dreierlei besteht: den Worten, der Tonsetzung und dem Zeitmaß», wobei «Tonart und Takt [...] der Rede folgen.»²⁰ Mehrere über das 16. Jahrhundert verstreute Varianten dieser Bestimmung dokumentieren die wachsende Problematik ihrer Tradierung angesichts der sich entwickelnden musikalischen Satztechnik. Das Postulat einer Unterordnung der Musik unter den Text schien eine mögliche Lösung des Problems anzubahnen, wie die musikalischen «Wunder» der Antike im 16. Jahrhundert wiederbelebt werden könnten.²¹

In Jacopo Sadoletos pädagogischem Traktat *De pueris recte instituendis* (1533) steht die platonische Bestimmung isoliert von jeglicher kompositorischen Anwendung, und Sadoletos rhetorische Verstärkung, daß die Rede «primum omnium et potissimum», vergleichsweise «sedes et fundamentum reliquorum» sei, ist ein schmückender Zusatz, dem Zitat aus Platon Anschaulichkeit zu verleihen.²²

In Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (1558) finden sich zwei einander widersprechende Versionen. Die fehlende Subordination von Rhythmus und Harmonie unter die Erfordernisse des Textes in der Bestimmung: «dall'harmonia [...], dal Rithmo, et dall'Oratione, nasce (come vuol Platone) la Melodia»²³ erklärt sich aus der Funktion des Zitats an der entsprechenden Stelle, nämlich musikalische Grundbegriffe einzuführen, die im Folgenden ihre je eigene Definition erhalten. Der Primat des Textes vor Harmonie und Rhythmus ist aber am Ende der *Istitutioni* in einer nunmehr vollständigen Wiedergabe der platonischen Bestimmung gewahrt, und er wird in metaphorischen Wendungen auf die Vertonung angewandt: «dove la parola dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, [...], l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura e aspra.»²⁴ Wenn aber der Text von Tränen, Schmerz, Seufzern handle, so solle auch die Harmonie voller Trauer sein. Übertragen in satztechnische Begriffe bedeutete dies, daß ein Komponist im ersten Falle vor allem Ganztöne, große Terzen und Sexten verwenden solle, bei traurigen Texten dagegen Halbtöne sowie kleine Terzen und Sexten, auf der Basis der Kontrapunktregeln, die Zarlino im dritten Teil der *Istitutioni* gegeben hatte.

Unter Vernachlässigung der platonischen Autorität bekannte sich auch Vincenzo Galilei zum Primat des Textes gegenüber den anderen musikalischen Parametern.²⁵ In den *Sopplimenti Musicali* (1588) rekurrierte Zarlino erneut auf die platonische Wendung, machte sich jedoch die Entschiedenheit der Position Galileis zu eigen. Er erklärte den Text zur «parte principale», der gegenüber Rhythmus und Harmonie «wie seine Diener» seien.²⁶ Zarlino bestimmt hierbei die Hierarchie zwischen den Parametern der Komposition teils direkt, teils durch einen Vergleich, so daß ein Leser zwar nicht die Vorstellung des Autors von dem Verhältnis zwischen den Parametern durch eine Assoziation an private Herrschaftsverhältnisse vollständig substituieren kann, aber der Vorrang des Textes ist gleichsam doppelt bekräftigt.

Zarlino lieferte vermutlich das Modell für Artusis Formulierung in der zweiten Streitschrift gegen Monteverdi, in der Artusi erklärte, daß die Wirkungen der modernen Musik «nascono dall'Harmonia, dal numero dal Rithmo che sono servi dell'Oratione.»²⁷ Obwohl er hier die Kontrapunkttechnik Monteverdis, das heißt: seinen Gebrauch der «Harmonia», scharf kritisierte, zog Artusi noch keine Konsequenzen im Hinblick auf die metapho-

18 Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera* (1607) in: Claudio Monteverdi, *Opere*, hrsg. von Francesco Malipiero, Vol. 10, Asolo 1929.

19 Suzanne Cusick hat diese Metapher sozialgeschichtlich interpretiert: «A padrona's [...] authority over servants derived from her (often absent) husband's will and was to be exercised over children and servants so as to preserve his family's patrimony for his male heirs. Her *serva* was not so much in the *padrona's* power as she was in that of the absent *padrone's*.» Die Metapher ist ein Reflex der zeitgenössischen Herrschaftsverhältnisse, in der, wie Cusick weiter ausführt, Monteverdi einerseits der *servo* seines *padrone*, des Herzogs Gonzaga, ist (vgl. das Vorwort zum 5. Madrigalbuch), während er selbst als *padrone* musikalischer Werke in seinem Haushalt der *oratione* die Rolle einer *padrona* über das schwächste Glied der Familie, die *harmonia*, zuweist. Die Funktion einer solchen Geschlechtsmetapher in der Diskussion über Machtverhältnisse war es, «to communicate power relationships in terms that seem so natural to be irrefutable.» Suzanne G. Cusick, «Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi — Artusi controversy», *JAMS* 46 (1993), S. 1ff.

20 Platon, *Politeia*, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Walter F. Otto, Ernest Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1969, 398d.

21 Vgl. Daniel P. Walker, «Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries», *The Music Review* II (1941), S. 9-14 und S. 288f.

22 «Cum constet chorus ex tribus, sententia, rithmo [...] et voce, primum quidem omnium et potissimum sententiam esse, utpote quae si sedes et fundamentum reliquorum, [...]» Jacopo Sadoletus, *De liberis recte instituendis liber*, Venedig 1533, fol. 42v, zitiert nach Claude Palisca, «The Artusi — Monteverdi Controversy», in: *The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1985, S. 154. Palisca diskutiert Platons Bestimmung und deren Verwendung bei den hier behandelten Autoren sowie bei Johannes Ott, Giulio Caccini und Marco Scacchi.

23 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Reprint: New York 1965, II. Buch, 12. Kapitel.

24 Zarlino, *Istitutioni*, IV, 32. Siehe auch *Istitutioni*, II, 7.

25 «[...] parte piu nobile importante e principale della musica, che sono i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole [...]». Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*, Florenz 1581, Reprint: New York 1967, S. 83. Galilei vergleicht an derselben Stelle die antike Musik mit einer «severa matrona», die gegenwärtige Musik mit einer «lasciva (per non dire sfacciata) meretrice».

26 «[La Melodia] si compone di Oratione, di Rithmo e d'Harmonia, dellequali essendo l'Oratione la parte principale, l'altre due sono come sue serve.» Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti*, Venedig 1588, Reprint: New York 1979, S. 277.

27 Giovanni Maria Artusi, *Seconda parte dell'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1603, S. 31.

rische Hierarchie der kompositorischen Parameter. Als jedoch Giulio Cesare Monteverdi Artusis Metapher wiederum für seine Zwecke adaptierte und die Rollenverteilung durch die oben erwähnte Analogie zwischen oratione = padrona und harmonia = serva rhetorisch zuspitzte, sah sich Artusi genötigt, den relativen Konsens in der figurativen Redeweise, den die zitierten Theoretiker des 16. Jahrhunderts über die platonische Bestimmung gewahrt hatten, zu brechen.

Durch Giulio Cesare Monteverdis *Dichiaratione* provoziert, daß die kompositorischen Neuerungen seines Bruders durch die Texte motiviert seien, führte Artusi in seinem *Discorso secondo musicale* (1608) eine neue Hierarchie ein, bei der der Rhythmus als «anima dell'armonia e dell'oratione, padre di tutte le cose» fungiert, während die Harmonie die Rolle einer «Mutter» bekleidet: «Potiamo adunque sicuramente dire che il Rithmo è padre comandante, e l'armonia madre comandante all'oratione comandata.»²⁸ Während die früheren Autoren den platonischen Topos tradierten, weil er ihren kompositionstechnischen Vorstellungen zumindest nicht widersprach, verfuhr Artusi bei seiner Umbesetzung der Hierarchie der kompositorischen Parameter offenbar eher willkürlich um den Preis, nunmehr eine historisch isolierte Position zu bekleiden.

Artusi begründete seine Ablehnung der platonischen Bestimmung mit der Differenz zwischen antiker Monodie, in der der Text dominiert habe, und der zeitgenössischen Polyphonie, in der die Harmonik wirkungsvoller sei, während der Text unverständlich bleibe. Die platonische Hierarchie sei folglich nicht mehr anwendbar.²⁹ Nun wäre es aber ungerecht, mit Artusi allein Giulio Cesare Monteverdi «for distorting Plato's meaning» zu tadeln³⁰, denn zum einen war die Frage, ob die antike Musik ein- oder mehrstimmig gewesen sei, unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts umstritten, zum anderen waren sie bis zu Artusis Wende in dem Postulat verbunden, daß Harmonie — verstanden als begleiteter Sologesang oder als polyphones Tongefüge — und Rhythmus dem Text angepaßt werden solle.³¹

In der metaphorischen Nobilitierung des Rhythmus bekundete Artusi ein konstantes Vertrauen in die Evidenz der Metapher, obwohl er selbst die Schwächen einer metaphorischen Denkweise bereits in seiner zweiten Streitschrift gegen Monteverdi zu enthüllen sich bemüht hatte, als er auf die Behauptung seines fiktiven Gegners Ottuso einging, daß eine Dissonanz im adäquaten kompositorischen Kontext auch «gemildert» («raddolcita») werden könne.³² Artusi kritisierte Ottusos Ausdruck einer «dissonanza raddolcita» als Metapher, deren Existenz in der Musik er ablehnte, weil zwischen Dissonanz und Konsonanz keine Ähnlichkeit, noch eine auch nur metaphorisch gemeinsame Eigenart bestehe.³³

Die Frage, warum Artusi die Metapher eines «Rithmo» «padrone comandante» erfand, nachdem er zuvor die einer «dissonanza raddolcita», ja die Existenz jeglicher Metaphorik in der Musik abgelehnt hatte, führt auf die von Reckow erwähnten «Voraussetzungen», unter denen «ein Autor Fachwörter als Mittel zum Zweck bestimmter Aussagen bewußt heranzieht.»³⁴ Für Artusi war «Dissonanz» eine formal, das heißt durch ein Zahlenverhältnis bestimmte Größe, und ihre Erfahrung unterlag einem Syllogismus.³⁵ Wenn hingegen eine Dissonanz im musikalischen Kontext («per accidente») «gut» oder «gemildert» werde könne, wie Ottuso behauptet hatte, so folge daraus, daß die begleitenden Töne den «natürlichen Zustand» und die «Form» der Dissonanz verändern könnten. Diese Folgerung war für Artusi undenkbar, weil sein Begriff der Dissonanz als Intervall, nicht jedoch als Akkord konzipiert war. Jedes konsonante wie dissonante Intervall besaß für Artusi eine substantielle Form, die durch den musikalischen Kontext nicht tangiert werden konnte, weil Artusi die umgangssprachliche Formel seines Gegners «per accidente» als philosophischen Begriff auffaßte und Ottuso nachzuweisen versuchte, daß die Arten des Akzidents auf den Wandel einer Dissonanz zur Konsonanz nicht anwendbar sei.³⁶

Mit seiner affirmativen Unterscheidung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen suchte Artusi ihre musikalisch distinkte Existenz auf der Basis ihrer mathematisch und philosophisch geprägten Termini zu behaupten, die durch Monteverdis kompositorische Praxis in Ottusos metaphorischer Beschreibung an den Rand der Auflö-

28 Giovanni Maria Artusi, *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino*, Venedig 1608, S. 14f.; vgl. auch Cusick, *Gendering Modern Music*, S. 8. Der Vorrang des Rhythmus resultierte für Artusi aus der rhythmischen Verfassung von «oratione» und «harmonia», die durch die langen und kurzen Silben, beziehungsweise die langsamen und schnellen Töne gegeben sei. Vgl. Artusi, *Discorso*, S. 14.

29 Artusi, *Discorso*, S. 9.

30 Palisca, *Controversy*, S. 155.

31 Vgl. Walker, *Humanism*, in: *The Music Review* und II (1941), S. 305-308.

32 Artusi, *Seconda parte*, S. 16.

33 «Nella musica non ci corrono traslationi o metafore; qual similitudine ha la settima con l'ottava, ò qual proprietà ha l'una, che attribuire o trasportare si possi alla natura dell'altra per metafora? Una è dissonante, l'altra consonante, qual cosa è in una, che possi convenire all'altra?» Artusi, *Seconda parte*, S. 36. In welchem Maße Musiktheoretiker sich der Metaphorik ihrer Termini bewußt waren, läßt sich schwer abschätzen. Johannes Tinctoris («Liber de arte contrapuncti»), in: *Opera Theoretica* II, Rom 1975, I, 2) schreibt etwa: «dictaque concordantia arbitror metaphoricè a «con et corde»; er übergeht jedoch diese Herleitung in *Diffinitiones terminorum Musicarum*. Franchinus Gaffurius (*Theorica Musicae*, Mailand 1492/R, Bologna 1967, II, 1) verweist darauf, daß wir die Bezeichnung des «Tiefen» und «Hohen» von wahrnehmbaren Dingen metaphorisch auf Töne übertragen; siehe auch Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, I, 4 und 16.

34 Vgl. Anmerkung 11.

35 «[...] Niuna dissonantia è di diletto e piacere all'udito. Ogni settima è dissonante; adunque niuna settima è di diletto e piacere all'udito.» Artusi, *Seconda Parte*, S. 34.

36 Vgl. Artusi, *Seconda Parte*, S. 34ff. Artusi rekurrierte auf die Unterscheidung zwischen «trennbarem» und «untrennbarem Akzidenten»; siehe Porphyrius, «Einleitung in die Kategorien», in: Aristoteles, *Kategorien*, Hamburg 1974, S. 32f.

sung gebracht worden war. Ottusos Metapher einer «dissonanza raddolcita», die als Umkehrung der traditionellen Metapher einer «herben Dissonanz» gelesen werden kann, gibt eine ästhetische Erfahrung durch eine unge wohnte Zusammenstellung von Worten wieder und kann, gemessen an der historischen Bedeutung dieser Debatte, als Musterfall dessen gewertet werden, was Tesauo in der Mitte des 17. Jahrhunderts als «ingegno» bezeichnete.³⁷

In Artusis Vorstellung des Rhythmus als «padre comandante» war die Metapher ein Ornament, das seinen Vorformen verhaftet blieb. Für Ottuso hingegen war die Metapher einer «dissonanza raddolcita» eine Wortverbindung, um eine neue Auffassung über einen musikalischen Sachverhalt sowie seine Bewertung auszudrücken, für die es noch keinen Begriff gab.

(King's College London)

37 «Denn wenn das ingegno darin besteht [...], die entfernten und getrennten Vorstellungsassoziationen der vorliegenden Objekte zusammenzubinden, dann ist dies gerade die Aufgabe der «Übertragung» («Metapher») und nicht einer anderen Figur. Denn indem sie die Phantasie und das Wort nicht weniger von einer Gattung zur anderen zieht, bringt sie eine Vorstellung zum Ausdruck mittels einer sehr verschiedenen anderen, wobei sie in unähnlichen Dingen die Ähnlichkeit findet.» Emanuele Tesauo, *Il canocchiale aristotelico*, hrsg. von August Buck, Bad Homburg 1968, S. 245, zitiert nach Klaus-Peter Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus*, München 1968, S. 78f. Der Vorwurf an Cusick (*Gendering Modern Music*, S. 4), daß sie lediglich die «Rhetorik» der Debatte zwischen Monteverdi und Artusi untersuche, ist vermutlich in einem anderen Sinne triftig als ihre Urheber meinen, denn «Ottuso» argumentierte rhetorisch, und Artusi brachte dies auf den Begriff, indem er ihm Metaphorik und eine «circonlocutione di parole» vorwarf; vgl. Artusi, *L'Artusi, Ragionamento Secondo*, fol. 41' und *Seconda Parte*, S. 34. Ottusos Form der Argumentation zu untersuchen wäre nur dann peripher, wenn man akzeptieren wollte, daß die philosophischen Voraussetzungen in Artusis Argumentation der Sache selbst entsprechen.