



Literatur und Musik im
Cinquecento: Zwischen *septem artes
liberales* und Humanismus in Italien

herausgegeben von Eva-Verena Siebenborn

Harrassowitz Verlag

Literatur und Musik im Cinquecento:
Zwischen *septem artes liberales* und Humanismus in Italien

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

22

2022

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Literatur und Musik
im Cinquecento:
Zwischen *septem artes liberales*
und Humanismus in Italien

herausgegeben von
Eva-Verena Siebenborn

2022

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:
Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Köln), Sabine Meine (Köln),
Dorothea von Mücke (New York), Alessandro Nova (Florenz),
Ulrich Pfisterer (München), Dietmar Rieger (Gießen),
Valeska von Rosen (Düsseldorf), Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf dem Umschlag:
Orazio Gentileschi (1563–1639), *Il suonatore di liuto*, 1612
National Gallery of Art, Washington D. C.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <https://www.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2022
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany

ISSN 1868-8713
ISBN 978-3-447-11719-7

eISSN 2702-0134
Ebook ISBN 978-3-447-39190-0

Inhalt

Vorwort.....	VII
<i>Eva-Verena Siebenborn (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
Literatur und Musik in der italienischen Renaissance (ca. 1470 – ca. 1630): Ein Problemaufriss	1
Sektion I: Die Rhetorisierung und Literarisierung der Musik	49
<i>Eva-Verena Siebenborn (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
Musikalisch-rhetorische Affektregie. Angelo Polizianos <i>Favola d’Orfeo</i> (1480) im Kontext griechisch-antiker und zeitgenössischer Musiktraktatistik	51
<i>Sabine Meine (Hochschule für Musik und Tanz Köln)</i>	
Die Frottola als Spielfeld für die <i>questione della lingua</i> . Humanismus und Musik an den Höfen von Isabella d’Este und Lucrezia Borgia in Mantua und Ferrara um 1500	87
<i>Michael Meyer (Hochschule für Musik Trossingen)</i>	
„Quanto sia necessario il Numero nelle cose?“ – Zum Verhältnis von Zahlhaftigkeit und Sprachvertonung in der Musik des 16. Jahrhunderts	105
Sektion II: Spannungsfelder zwischen der Literarisierung der Musik und der Musikalisierung der Dichtung	121
<i>Manuel Baumbach (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
Wortspiel im Agon der Künste: Poiesis der <i>Syrinx</i> und musikalische Fiktion im <i>Corpus Theocriteum</i>	123
<i>Susanne Friede (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
„Invaghiti delle lor voci“. Überlegungen zum Verhältnis von Musik, lyrischen Texten und Urteilsfindung in Pietro Bembo’s <i>Asolani</i>	145
<i>Marc Föcking (Universität Hamburg)</i>	
„Garrula, e maestrevol armonia“. Was wissen literarische Madrigale um 1600 von der Musik?	161
<i>Jörn Steigerwald (Universität Paderborn)</i>	
Himmlische Klänge und Zaubergesänge in Torquato Tasso’s <i>Gerusalemme liberata</i>	183

Sektion III: Medienkombinationen	201
<i>David Nelting (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
„... di doppia novità composta’. Bemerkungen zum historischen Geltungsanspruch von Orazio Vecchis ‚comedia harmonica’ <i>L’Amfiparnaso</i> (1597)	203
<i>Monika Woitas (Ruhr-Universität Bochum)</i>	
Sprechende Instrumente und singende Körper – Überlegungen zu Monteverdis musiktheatralen Experimenten jenseits der Oper	223
<i>Oliver Huck (Universität Hamburg)</i>	
Komponieren nach 1602: Giambattista Marinos Canzone <i>Numeri amorosi</i> und ihre Vertonungen	235
<i>Michael Klaper (Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena)</i>	
Text und Musik in der venezianischen Kantate um die Mitte des 17. Jahrhunderts am Beispiel von <i>Voglio di vita uscir, voglio che cadano</i>	257

Vorwort und Dank

Der vorliegende Band geht auf die Tagung ‚È di mestiero sapere quale suono rendono queste lettere‘. – *Musik und Literatur zwischen Septem Artes liberales und Humanismus in Italien* zurück, die vom 25.2. bis zum 27.2.2019 am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum stattgefunden hat. Die darin versammelten Beiträge verfolgen die Frage, wie sich das Verhältnis beider Disziplinen im Übergang vom Fächerkanon der *Septem Artes liberales* zu demjenigen der *Studia humanitatis* in der italienischen Renaissance transformiert.

Die in Einzelwerken, Gattungen sowie in der Dichtungs- bzw. Musiktheorie beobachtbaren musiko-literarischen Verstrebungen können aufgrund ihrer Quantität und Qualität sowie aufgrund ihres Potentials, Diskurse zu transformieren und dynamisch zu halten, als ein Spezifikum der frühneuzeitlichen italienischen Kultur gelten. Sie sind im interdisziplinären Dialog allerdings bislang wenig erforscht worden. Vorderstes Ziel des Bandes ist es daher, das Verhältnis von Musik und Dichtung in der italienischen Frühen Neuzeit anhand paradigmatischer Einzelbeispiele literarischer und musikalischer Art zu analysieren und darüber hinaus die gegenseitigen Verflechtungen auf die epistemologischen Fundamente sowie auf die poetologischen und musiktheoretischen Prämissen zurückzuführen. Indem der Band den Zeitraum zwischen ca. 1470 und 1630 fokussiert, nimmt er einen Transformationsprozess in den Blick, den man als den ‚langen Weg zur Oper‘ beschreiben könnte, und verfolgt darüber hinaus dessen Nachwirkungen in der musikalischen und literarischen Barockkultur.

Mein Dank gilt zuerst allen Tagungsteilnehmer*innen für die Diskussionsfreude und die engagierte interdisziplinäre Auseinandersetzung sowie allen Beiträger*innen für die fruchtbare Mitwirkung an diesem Band. Insbesondere möchte ich Michael Klaper (Institut für Musikwissenschaft Weimar–Jena) meinen Dank dafür aussprechen, dass er sich nachträglich für die Teilnahme am vorliegenden Band gewinnen ließ. Der Beitrag von Florian Mehlretter ist inzwischen in seine Monographie *Orpheus und Medusa. Poetik der italienischen Oper 1600–1900* (Baden-Baden 2020, Kap. 1.1: „Mimesis vs. Rhetorik“, S. 18–31) eingegangen.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich der Fritz Thyssen Stiftung für die finanzielle Förderung der Tagung sowie für den Druckkostenzuschuss zum Tagungsband. Dem Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum danke ich für die Unterstützung und die Bereitstellung einer studentischen Hilfskraft während der Tagung und für die Drucklegung des Bandes. Mein aufrichtiger Dank gilt Hannah Marie Wolny für ihren unermüdlichen und zuverlässigen Einsatz während der Tagung und für die Präzision bei der formalen Überarbeitung des Bandes. Ein herzlicher Dank geht außerdem an Julia Guthmüller vom Harrassowitz-Verlag

für ihre stete Unterstützung bei schwierigen Fragen der Formatierung und der Drucklegung des Bandes.

Eva-Verena Siebenborn

Bochum, im April 2021

Literatur und Musik in der italienischen Renaissance (ca. 1470 – ca. 1630): Ein Problemaufriss

Eva-Verena Siebenborn (Ruhr-Universität Bochum)

1 Fragestellungen und Ausgangsbeobachtungen

Die folgenden Ausführungen gehen der Frage nach, wie sich die Umstellung vom Fächerkanon der *septem artes liberales* zu demjenigen der *studia humanitatis* auf die musiko-literarischen Verflechtungen im italienischen Cinquecento auswirkt. Konkreter gefasst ist zu eruieren, was sich in Literatur¹ und Musik² verändert, wenn sich infolge der Erosion des Quadriviums die Musik bzw. die praktische Musikausübung, die seit der maßgeblichen Schrift *De Institutione Musica* des Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480 / 485–524 / 526) als handwerkliche Tätigkeit einen geringen Stellenwert innerhalb der *Ars Musica* einnimmt, aus der Reihe der arithmetischen Disziplinen löst und sich den ‚trivialen‘ Disziplinen der *studia humanitatis* anschließt, insbesondere der federführenden Rhetorik und der sich als eigenständiges Fach erst herausbildenden Poetik. Der hier verfolgten übergreifenden These gemäß beziehen Musik und Dichtung in der zeitlichen Spanne von ca. 1470 bis ca. 1630 vor dem Hintergrund eines sich verändernden *artes*-Gefüge aus der Auseinandersetzung mit der jeweils anderen Disziplin immer wieder Transformationsschübe und ästhetisches Potential.

Die enge Verflechtung von Musik und Literatur kann aufgrund der Quantität und Qualität ihrer Erscheinungsformen als ein Spezifikum der italienischen Kultur der Frühen Neuzeit erachtet werden. Denn hier entstehen musiko-literarische Werke und Gattungen, die für die höfische Kultur des Cinquecento charakteristisch sind: Intermedien, zur Laute begleitete, einstimmige, ‚lyrische‘ Vokalmusik, Pastoraldramen mit musikalischen Einlagen, Madrigale, Opern, Madrigalopern,

-
- 1 ‚Literatur‘ meint für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts eine vor-aristotelische, in den Referenzrahmen der Rhetorik eingepasste Dichtkunst, während für das Secondo Cinquecento eine an Aristoteles orientierte, mimetisch fundierte Poetik anzusetzen ist. Vgl. grundlegend Bernard Weinberg: *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*. Bd. 1. Chicago 1961, S. 71–110; vgl. des Weiteren Gerhard Regn: *Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance*, in: Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle (Hgg.), *Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München 1987, S. 387–417; Brigitte Kappl: *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin, New York 2006, S. 9–70; August Buck: *Italienische Dichtungslehren. Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Tübingen 1952, S. 87–97.
 - 2 Für die Frühe Neuzeit ist ein Musikbegriff anzusetzen, der auf die Definition und Klassifikation von Boethius zurückgeht (vgl. Abschnitt 2).

Kantaten und viele mehr. Umgekehrt werden durch den nachweisbar hohen Anteil an musikalischen Darbietungen musikalische Konnotationen gestreut, die auf literarische Gattungen und Einzelwerke zurückwirken und zu einer Remotivierung der z.B. in Bukolik, Lyrik, Tragik, Epik oder Madrigalistik bereits vorfindlichen musikalischen (Gattungs-)Semantik führen.

Die folgenden Ausführungen setzen jedoch nicht auf der Ebene der musiko-literarischen Strukturen von Texten, Werken oder Aufführungen an. Den Ausgangspunkt aller Überlegungen bildet vielmehr die Beobachtung, dass Musik und Dichtung auf poetologischer Ebene bzw. auf den Ebenen der Rhetorik und Poetik miteinander verschränkt sind. Hiermit ist bereits festgestellt, dass die am Einzelwerk ersichtlichen musiko-literarischen Beziehungen keine zwei-, sondern eine dreistellige Beziehung voraussetzen, nämlich zwischen Musik, Poetik und Rhetorik. Paradigmatisch für die diskursive Verflechtungen dieser drei *artes* steht Pietro Bembos Schrift *Prose della volgar lingua* (1525),³ der das titelgebenden Zitat der dem vorliegenden Band vorausgehenden Tagung entnommen ist: „[È] di mestiero sapere quale suono rendono queste lettere“.⁴ – ‚Es ist notwendig zu wissen, welchen Klang diese Buchstaben erzeugen‘. Hierin ist *in nuce* eine Programmatik enthalten, die dem Toskanischen die Eigenschaften Sprachklang (*suono*) und Rhythmus (*numero*) zuschreibt, welche außerdem in einem ausgewogenen Verhältnis (*concento, armonia*) zueinander stehen sollen.

Bembos genuine Leistung besteht in der impliziten Behauptung, dass dem toskanischen Sprachmaterial musikalische Eigenschaften inhärent seien, aufgrund derer das *volgare* als literaturwürdig zu erachten ist. Die im Zusammenhang der *questione della lingua* entstehende erste Rhetorik und Poetik der italienischen Volkssprache gründet somit auf deren ‚Musikalität‘. Der Traktat postuliert zudem ein gemeinsames Fundament und eine gemeinsame Beschreibungssprache, durch die Musik, Poetik und Rhetorik miteinander verklammert sind.⁵ Dies zieht den

3 Eine „Sensibilisierung für das Verhältnis von Musik und Dichtung“ konstatiert auch Sabine Meine: *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout 2013, S. 158.

4 Pietro Bembo: *Prose della volgar lingua*, in: Ders., *Prose e Rime*, hg. v. Carlo Dionisotti. Turin 1960, S. 147 (Buch II, 10).

5 Der Befund, dass die musikalische Beschreibungssprache und der musikalische Diskurs an der Konstitution des italienischen *volgare* mitwirken, wurde in der Forschung bislang kursorisch beobachtet, so etwa bei Jörg Robert: *Audite simiam Ciceronis*. Nachahmung und Renaissancepoetik – ein systematischer Aufriss, in: Jörg Robert, Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 75–127; Florian Mehltritt: *Questione della lingua, questione dello stile*. Zur Diachronie von Pluralisierung und Autorität in der frühneuzeitlichen Sprach- und Dichtungsreflexion, in: Jan-Dirk Müller, Wulf Osterreicher, Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York 2010, S. 31; Alessandra Martina: *La canonizzazione della lingua petrarchesca nelle Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, in: *Lingua e stile* 33,2 (1998), S. 217–230. Dieser Befund wurde bislang nicht konsequent hinsichtlich seiner Folgewirkungen auf die Literatur untersucht.

Folgeeffekt nach sich, dass eine Literatur, die dem bembesken Paradigma gehorcht, produktions- und wirkungsästhetisch ebenfalls als ‚musikalisch‘ wahrgenommen wird.

Um dieses neuartige, für die Kultur des Cinquecento spezifische Verhältnis von Musik, Rhetorik und Poetik zu eruieren, ist es notwendig, die epistemologischen und philosophischen Prämissen des Disziplingefüges der *septem artes liberales* sowie die Verortung und Stellung der hier involvierten Einzelfächer innerhalb desselben zu berücksichtigen.

2 Musik und Dichtung innerhalb der *septem artes liberales*

Die bei Bembo ersichtlich werdende gegenseitige Durchdringung der drei *artes* bildet eine diskursive Formation aus, die das Resultat eines umfassenden philosophiegeschichtlichen und poetologischen Wandels ist, von dem auch der Fächerkanon betroffen ist. Hier wird nun der Titel des Bandes relevant: ‚Literatur und Musik im Cinquecento: Zwischen *septem artes liberales* und Humanismus in Italien‘. Denn Literatur und Musik sind zwei *artes*, die um 1500 nicht auf derselben Ebene interagieren, sondern erst um 1600 bei der Ausbildung der Oper einander angenähert werden. Zu Beginn der Neuzeit liegen sie epistemologisch weit auseinander, da die Musik während des Mittelalters den mathematischen *artes* des Quadriviums subsumiert ist, während die Poetik als unselbständiges Element der Grammatik und Rhetorik dem Trivium angehört.

Gegenüber der heute gültigen Vorstellung von Musik als einem „konventionell als distinkt angesehene[n] Ausdrucks- oder Kommunikationsmedi[um]“,⁶ das durch ein Klangsystem konstituiert ist und das gemäß der ästhetischen Wende um 1800 und der unterschwellig bis heute gültigen romantischen Musikauffassung Hegels in seiner instrumentalen Ausprägung in Reinform vorliegt, zeichnet sich der Musikbegriff der Frühen Neuzeit durch eine wesentliche Alterität aus. Denn nach Boethius (*De institutione musica*) fächert sich diese Disziplin in die für das musikalische Denken der Renaissance maßgebliche Dreiteilung von *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* auf.⁷ In dieser Musikauffassung ist nur die *musica instrumentalis*, zu der auch die Vokalmusik gerechnet wird, hör-

6 Werner Wolf: Intermedialität, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart, Weimar 2008 (1998), Sp. 327.

7 Vgl. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii: *De institutione musica libri quinque*, in: Ders.: *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, hg. v. Gottfried Friedlein. Frankfurt a.M. 1966 (Unveränderter Nachdruck Leipzig 1867), S. 175–371, hier S. 187–189. Vgl. auch die deutsche Übersetzung: Anicius Manlius Severinus Boetius: *Fünf Bücher über die Musik*. Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul. Hildesheim, New York 1973, S. 7–8. Vgl. Anja Heilmann: *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von *De institutione musica*. Göttingen 2007; vgl. das Boethius-Kapitel von Philipp Jeserich: *Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters*. Stuttgart 2008, S. 159–206.

bar und daher mit unserem modernen Musikverständnis mit Abstrichen verrechenbar. Auf den Rang einer *ars mechanica* herabgesunken, nimmt sie innerhalb der *Ars Musica* den untersten Stellenwert ein, was eine Theoriebildung zur Ausübung von Musikinstrumenten, zur Stimmbildung und zu anderen praktischen Fragen des Musizierens bis um ca. 1500 erschwert.

Die *musica mundana* hingegen, die die Vorstellung beherbergt, dass jedem der sieben Planeten ein bestimmter musikalischer Ton zugeordnet ist,⁸ stellt das höherbewertete, spekulativ-intellektuelle Zentrum der Musikauffassung des Boethius dar. Grundlage und Schlüsselbegriff aller quadrivialen Disziplinen ist der in pythagoreischer Tradition stehende, durch Augustinus ‚theologisierte‘ und durch Boethius weitervermittelte *numerus*-Begriff. Die auf dem *numerus* basierende musikalische Harmonie garantiert der Musik im quadrivialen Gefüge den Stellenwert eines Stützpfilers,⁹ weil sie als Proportionenwissenschaft über den Kosmos als einem zahlenmetaphysisch verfassten *ordo* Auskunft zu geben beanspruchen darf. Der hohe Stellenwert der *Ars Musica* ergibt sich aber nicht nur aus ihrer engen Bindung zum epistemologischen Fundament, sondern darüber hinaus auch aus der von Augustinus konzipierten anagogischen Funktion, die der Musik innerhalb des Fächerkanons zukommt.¹⁰

Die harmonisch-musikalische Proportionenlehre, die das epistemologische Fundament ausmacht, bestimmt das Welt- und Menschenbild noch über die wissenschaftliche Revolution, d.h. über Keplers *Harmonices Mundi* (1619),¹¹ hinaus bis Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650). Auch die Einteilung der Musik, die Boethius vorgenommen hatte, weist eine hohe Kontinuität auf. Sie bleibt bis 1500 trotz vieler Ergänzungen und Erweiterungen durch Musiktheoretiker in ihren Grundzügen bestehen.¹² Ob man nun wie Boethius eine dreistellige Klassifikation vornimmt oder eine zweiteilige (*theorica / speculativa* vs. *pratica, artificialis* vs.

8 Zur Sphärenmusik vgl. Simeon K. Heninger: *Touches of Sweet Harmony*. San Marino 1974; John Hollander: *The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry 1500–1700*. Princeton, New Jersey 1961; Jocelyn Godwin: *Harmonies of Heaven and Earth. Mysticism in Music from Antiquity to Avant-Garde*. London 1987.

9 Vgl. Hans Martin Klinkenberg: *Der Verfall des Quadriviums im frühen Mittelalter*, in: Josef Koch (Hg.), *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*. Köln 1959, S. 1–32, S. 3.

10 Jeserich: *Musica naturalis* (= Anm. 7), S. 61–158.

11 Auch wenn der Titel noch die Sphärenharmonie anklingen lässt, ist dies auf Keplers Versuch zurückzuführen, den Kosmos trotz seiner Geometrisierung und trotz der Abberufung des geozentrischen Weltbildes als harmonisches Gefüge zu bewahren. Vgl. hierzu: Hollander: *The Untuning of the Sky* (= Anm. 8), S. 38.

12 Diese Klassifikationen bleiben aber letztlich *numerus*-basiert und teilen somit zumindest nominell die epistemologischen Prämissen einer pythagoreisch-platonischen Zahlenontologie. Vgl. Gerhard Pietzsch: *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Vgolino von Orvieto*. Mit einem Nachwort zum Neudruck sowie Ergänzungen und neuer Literatur. Reprographischer Nachdruck der 1. Auflage, Halle an der Saale 1929. Darmstadt 1968 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter 1).

naturalis), ändert nichts an der Tatsache, dass der Begriff ‚Musik‘ mehrdeutig ist und aufgrunddessen ein mehrschichtiges Verhältnis zur Dichtung eingehen kann.

Zusammenfassend gesagt können Musik und Literatur aufgrund des *rinascimentalen*, pluriformen Musikverständnisses auf zwei Ebenen zusammenspielen, nämlich auf der Ebene der Disziplinen (Musik und Poetik) und auf der Ebene der Handwerke (*musica instrumentalis* und Dichtung). Als Fächer liegen Musik und Poetik nicht auf derselben Ebene, da der Musik innerhalb des Fächergefüges der *septem artes liberales* ein hoher Stellenwert zukommt, während die Poetik in diesem Fächerkanon kein eigenes Fach ausbildet. Auf epistemologischer Ebene gilt für den hier interessierenden Zeitraum – zumindest theoretisch – das zahlenontologische Fundament, so dass die hier in Frage stehenden musiko-literarischen Verflechtungen der nach Foucault als analogistisch zu beschreibenden Episteme zuzuordnen sind; dies gilt auch für das Cinquecento.¹³ Als gering geschätzte *ars mechanica* ist die *musica instrumentalis* von einem Diskurs über ihre *praxis* und *poiesis* im Rahmen der *Ars Musica* ausgeschlossen.

3 Paradigmenwechsel: Die Rhetorisierung der artes

Die diskursive Verschränkung von Musik, Literatur und Rhetorik, die bei Bembo ersichtlich wird, ist als epochales Differenzkriterium für die Kultur und die Literatur des ausgehenden Quattro- und des gesamten Cinquecento anzusehen. Sie entsteht aber nicht aus einem epistemologischen Bruch, sondern wird durch einen philosophiegeschichtlichen Paradigmenwechsel herbeigeführt, der die Rhetorik als dritte und federführende Disziplin in die Beziehung von Musik und Literatur einführt und dadurch das Zusammenspiel der drei *artes* transformiert. Dieser Wandel lässt sich vor dem Hintergrund der Relativierung des durch Essentialismus und Universalienrealismus geprägten scholastischen Wahrheitskonzepts als Rhetorisierung wesentlicher Felder des sozialen Lebens beschreiben. Diese Transformation kann man als ‚Rhetorisierung der artes‘ bezeichnen.¹⁴

13 Diese Kontinuität der epistemologischen Prämissen in der Musiktraktatistik in der Musiktraktatistik zwischen Augustinus und Deschamps wurde nachgewiesen von Jeserich: *Musica naturalis* (= Anm. 7), S. 57. Diese Periodisierung bezieht sich auf diejenige von Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio* bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus. Tübingen 1990 und deren verschiedene, „voneinander zu differenzierende Ordnungsstufen“ (ebd., S. 18). Steffen Schneider: *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung*: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno. Heidelberg 2012 fokussiert Autoren, deren Philosophie und Dichtung „gerade nicht durch einen kosmischen Ordnungsverlust oder ein definitives Heraustreten des Individuums“ (ebd., S. 16) zu begreifen sind. Der Band von Cornelia Wilde, Wolfram R. Keller (Hgg.): *Perfect Harmony and Melting Strains. Transformations of Music in Early Modern Culture between Sensibility and Abstraction*. Berlin, Boston 2021 zeigt schwerpunktmäßig anhand von Beispielen aus dem angelsächsischen Raum einzelne Bruchstellen zum allumfassenden harmonikalen, pythagoräischen Konzept von Welt und Kosmos auf.

14 Dieser Terminus wandelt den Begriff „Rhetorisierung der Künste“ von Thomas Leinkauf:

Es ist, großflächig gesprochen, *eine Wende weg vom definitiven hin zum argumentativen Zugriff auf die Wirklichkeit, weg von Ontologie und Logik hin zu Grammatik und Rhetorik weg von der aktuellen Wesensform und der begrifflich distinkten Form hin zum Bereich des Auslotens des Möglichen (possibile) und Wahrscheinlichen (probabile)*. Der Ursprung für die Rhetorisierung nahezu aller Künste, sei es der Malerei, der Skulptur, der Architektur, der Musik, liegt in dieser Wendung (nicht nur der Humanisten) zur Sprache und zu bestimmten Denkmustern, die hellenistisch-spätantiker Provenienz sind [...].¹⁵ [Hervorhebungen im Original]

In diesem Zuge werden die bildenden Künste wie Architektur, Malerei, Bildhauerei und die (praktische) Musik der Rhetorik und ihren horazischen Leitprinzipien *utilitas* und *delectatio* unterstellt. Die zuvor rangniedrigen, in unterschiedlichen *artes liberales* beheimateten Handwerke werden durch ihre Fundierung auf die Rhetorik zum ersten Mal theoriefähig.¹⁶ Dieser Paradigmenwechsel¹⁷ erfasst im letzten Drittel des Quattrocento auch die Musik, bzw. präziser die *musica instrumentalis*, die in der Folge zwar nicht nominell, aber *de facto* ihren Zusammenhang zum Quadrivium verliert und stattdessen von Rhetorik und Poetik überformt wird. Dieser zwischen 1470 und 1630 anzueselnde historische Prozess einer Umstellung der Musik von einer arithmetischen zu einer rhetorischen *ars*, der in die Ausformulierung der musikalischen Affektrhetorik in Burmeisters *Mu-*

Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600). Bd. 1. Hamburg 2017, S. 321 ab und trägt dadurch dem Umstand Rechnung, dass neben Begriffen wie ‚Literatur‘ und ‚Musik‘ auch derjenige der ‚Kunst‘ oder der ‚Schönen Künste‘ mit den heute herrschenden Termini nicht verrechenbar ist. Diese Begriffe unterliegen historisch veränderlichen Wahrnehmungen der darunter verzeichneten Dinge und sind als Konstruktionen des Betrachters aufzufassen. Für das heutige Verständnis von ‚Kunst‘ ist die Lösung des ‚ästhetischen‘ Systems von den Referenzkategorien der Rhetorik und Poetik im 18. Jahrhundert relevant sowie das Aufkommen eines Begriffs der Ästhetik als übergeordneter Kategorie. Erst seit dieser Zeit scheint ‚Kunst‘ im Sinne von ‚schönen Künsten‘ aufgekommen zu sein, zu denen – so P.O. Kristeller und T. Leinkauf – im Wesentlichen Malerei, Bildhauerei, Architektur, Dichtung und Musik gehören. Vgl. die einschlägigen Ausführungen von Paul Oskar Kristeller: *Das moderne System der Künste*, in: Ders., *Humanismus und Renaissance*. Bd. 2. München 1976, S. 164–206.

- 15 Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (= Anm. 14), S. 321.
 16 Vgl. zur Theoriebefähigung der zuvor als theorieunfähig geltenden *artes mechanicae* (bspw. der Malerei und der Architektur) Laurenz Lütteken: *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. Kassel 2011, S. 56, S. 64.
 17 Dieser Paradigmenwechsel wird in der Forschung zuweilen zeitlich vorverlegt und bereits für Petrarca und Leonardo Bruno geltend gemacht, z.B. bei Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (= Anm. 14), S. 321. Für die Musik nennt Lütteken den rhetorisch gebildeten Politiker Leonardo Giustiniano (1388–1446) und dessen musiko-literarische Vortragspraxis zur *Laute* und *Ciconia* (1370 / 75–1412), die, dem herrschenden musikalischen Paradigma der Polyphonie widerstrebig, auf rhetorische Deklamation und Textverständlichkeit Wert legt. Lütteken: *Musik der Renaissance* (= Anm. 16), S. 38, S. 50.

sica poetica (1606) und die Ausbildung des *dramma in musica* um 1600 münden wird, soll im Folgenden als ‚Rhetorisierung der Musik‘ bezeichnet werden.

Da innerhalb eines präaristotelischen Literatursystems um 1500 eine selbständige Disziplin der Poetik nur schwach ausgeprägt ist und die Dichtung im Wesentlichen der Rhetorik unterstellt ist, affiziert dieser historische Transformationsprozess einer zunehmenden Rhetorisierung der Musik auch die Dichtung. Die Rhetorik wird daher als theoriehaltiges Fundament sowohl für Musik als auch für Dichtung relevant, so dass Musik und Dichtung über die Rhetorik bzw. einzelne rhetorische Kategorien als jeweiliges *tertium comparationis* aufeinander bezogen werden können.

Insgesamt werden zwei Arten der Transformation ersichtlich, die das musiko-literarische Verhältnis dynamisieren, nämlich zum einen die Rhetorisierung der Musik und die komplementäre Musikalisierung der Rhetorik und zum anderen die Literarisierung der Musik und die komplementäre Musikalisierung der Dichtung. Diese Prozesse sind zwar systematisch zu trennen, überlagern sich jedoch stets am konkreten musikalischen oder literarischen Erzeugnis.

Diese auf den Zeitraum zwischen 1470 und 1630 zu datierenden historischen Transformationen sind allerdings keine linearen Prozesse, die widerspruchlos in Oper und Affektrhetorik mündeten. Vielmehr entwickeln sie sich unter historischem Gesichtspunkt in mehreren Schüben und sind unter systematischem Gesichtspunkt in verschiedene Einzelaspekte zu gliedern. Zudem sind sie auf verschiedenen Ebenen beobachtbar, etwa auf der Ebene der Poetologie bzw. der Musiktraktatistik, der Aufführungspraktik, der Ausbildung von literarischen und musikalischen Gattungen und der jeweiligen Einzelwerke. Folglich ist es zutreffender, von Rhetorisierungen, Literarisierungen und Musikalisierungen jeweils im Plural zu sprechen sowie von konkreten Prozessen, Strukturen und Strategien der Rhetorisierung, Literarisierung und Musikalisierung. Anstatt diese Umbildungen einer die historischen Eigendynamiken übergehenden Teleologie unterzuordnen, sind im interessierenden Zeitraum verschiedene Knotenpunkte zu identifizieren, an denen sich infolge veränderter philosophiegeschichtlicher, poetologischer und musiktheoretischer Prämissen die musiko-literarischen Verflechtungen verändern.

Die Phänomene der Rhetorisierung der Musik (vgl. Abschnitt 4), der Literarisierung der Musik (vgl. 5) und der (De-, Re-) Musikalisierung der Dichtung (und Rhetorik, vgl. 6 und 7) sind erklärungsbedürftig und daher im Folgenden systematisch zu erläutern, bevor einzelne historische Etappen der Transformation der musiko-literarischen Bezüge (vgl. 8) dargelegt werden, an denen sich diese Prozesse überlagern.

4 Die Rhetorisierung der Musik

Die Rhetorisierung der Musik setzt um 1470 in Italien ein und stellt systematisch und chronologisch die Prämisse für alle weiteren Transformationsprozesse zwischen Musik, Rhetorik und Dichtung im Cinquecento und darüber hinaus dar. Im

Folgenden seien die unterschiedlichen Implikate und Aspekte der Rhetorisierung der Musik vom philosophiegeschichtlichen Fundament bis zu den dadurch informierten Praktiken und Werkstrukturen aufgefächert.

„Anthropologische“ Implikate einer rhetorisch überformten Musik

Wenn die Rhetorik eine Anthropologie *avant la lettre* bereitstellt,¹⁸ die nach Blumenberg in der abendländischen Philosophie seit und durch Platon verdrängt wurde, und wenn das Verhältnis von Philosophie und Anthropologie als Konflikt beschreibbar ist,¹⁹ dann müsste die *ars liberalis* namens *Musica* nach mittelalterlichen Vorstellungen in einem Inkompatibilitätsverhältnis zur Anthropologie stehen, da die Musik auf Seiten der philosophischen Spekulation anzusiedeln ist.

Allerdings lässt sich für die Zeit um 1500 im Bereich der Musik im Gegenteil die Abdrängung der Metaphysik durch die Rhetorik und eine durch die Rhetorisierung der Musik mitgeführte ‚anthropologische‘ Prägung der Musik beobachten. Die Austreibung der Metaphysik aus der Musik äußert sich darin, dass das Fundament des mittelalterlichen *ordo*, die pythagoreische, durch Boethius weitervermittelte und durch Augustinus ‚theologisierte‘ Zahlenmetaphysik zwar in der (Musik-)Theorie nicht getilgt, aber in der (musikalischen Spiel- und Kompositions-)Praxis ausgehöhlt wird. In dem Maße, in dem der Schlüsselbegriff des Quadriviums, der *numerus*, seinen zentralen Stellenwert einbüßt und der Fächerkanon der *septem artes liberales* an Geltung verliert,²⁰ wird konsequenterweise die Position der Musik als Eck- und Stützpfeiler des Quadriviums und der *artes liberales* insge-

18 Josef Kopperschmidt: Was weiß die Rhetorik vom Menschen? Thematisch einleitende Bemerkungen, in: Ders. (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 7–37, hier S. 8.

19 Hans Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Rhetorik. Aufsätze und eine Rede*, in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 2012, S. 104–136, hier S. 109, S. 105.

20 Zum *numerus*-Denken und den pythagoreisch-platonischen Musik- und *ordo*-Vorstellungen vgl. Heninger: *Touches of sweet harmony* (= Anm. 8). Zur Abwandlung der pythagoreischen Zahlenontologie durch Augustinus‘ Zahlenexegese und der damit verbundenen theologischen Durchsetzung der pythagoreisch-boethischen *musica scientia* vgl. Ernst Hellgardt: *Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. Mit Studien zum Quadrivium und zur Vorgeschichte des mittelalterlichen Zahlendenkens*. München 1973. Klinkenberg: *Der Verfall des Quadriviums* (= Anm. 9) glaubt, dass der Verfall des Quadriviums bereits durch die Überformung des pythagoreischen Zahlendenkens durch die augustiniische Zahlenallegorese bedingt wird. Denn die von der Musik geleistete, den Kosmos modellierende Proportionenlehre wird durch Augustinus‘ Transformation des *numerus* zu einem Bestandteil der Allegorese, wodurch der Musik das Prinzip der Zahl entzogen wird. Dies allerdings stellt die Prämissen des Quadriviums generell in Frage. Daraufhin wird im kirchenmusikalischen Bereich der *musica instrumentalis* Vorschub geleistet. Klinkenberg bemisst den Niedergang des Quadriviums aus seinem Abstand zum antiken Verständnis des Fächerkanons. Fellerer betont hingegen den aus der epochalen Eigenperspektive behaupteten hohen Stellenwert der *artes* für die rechte Gotteserkenntnis, an der die Disziplin der Musik aufgrund ihrer Zahlenallegorese und ihrer liturgischen Funktionen teilhat. Vgl. Karl Gustav Fellerer: *Die Musica in den Artes liberales*, in: Koch, *Artes liberales* (= Anm. 9), S. 33–49.

samt, die ihr seit Augustinus zugeschrieben wurde, ausgehöhlt. Mit Lütteken kann man sagen, dass die Musik durch den Ausfall des *primum verum* einen so massiven Prestigeverlust erleidet,²¹ dass sich die Frage nach der Legitimierung der Musik in der Neuzeit mit zuvor ungekannter Dringlichkeit stellt.

Positiv gesprochen wird die Musik durch ihren Anschluss an die Rhetorik nicht nur theoriefähig, sondern teilt auch deren anthropologische Prämissen, so dass man die Rhetorisierung der Musik auch als eine ‚anthropologische‘ Wende der Musik fassen kann. Man könnte dann über die rhetorisierte Musik dieselbe Aussage treffen, die Blumenberg in seiner Schrift *Anthropologische Annäherung an die Rhetorik* über die Rhetorik vorbringt: „Die anthropologische Bedeutung der Rhetorik profiliert sich am ehesten vor dem Hintergrund der seit der Antike dominanten Metaphysik, die einen kosmologischen Grundriss hat“, weil die Metaphysik „über den als einzigartig behaupteten Menschen [...] nichts besonderes zu sagen gewusst [hat]“.²²

Das anthropologische Potential, das die Rhetorisierung der *artes* der Musik einträgt, lässt sich als Paradigmenwechsel begreifen, der, aristotelisch gesprochen, gegenüber der im Mittelalter vorherrschenden Präferenz für das menschliche Vermögen der *theoria*, d.h. der geistigen Schau und der intellektuellen Erkenntnisfähigkeit, nunmehr die *praxis* und *poiesis* (in) der Musik betont, d.h. die menschlichen Fähigkeiten (musikalischen) Handelns und Herstellens.²³ Das anthropologische Kriterium, demzufolge der Mensch an seinem Können, seinem gelingenden Handeln und Herstellen gemessen wird, wird sowohl in der Musik-

21 „Die *artes liberales* verloren ihre Geltungskraft, insbesondere und vor allem im Bereich der Musik. Überspitzt ließe sich sagen, dass sich die Musik von diesem Verlust im Grunde bis in die Gegenwart nicht wirklich erholt hat.“ Lütteken: *Musik der Renaissance* (= Anm. 16), S. 67.

22 Beide Zitate: Blumenberg: *Anthropologische Annäherung* (= Anm. 19), S. 107, S. 108.

23 Aristoteles unterscheidet drei menschliche Grundvermögen, nämlich Erkennen (*theoria*), Handeln (*praxis*) und Machen / Herstellen (*poiesis*). Vgl. dazu Arbogast Schmitt: Einleitung, in: Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, begründet v. Ernst Grumach, hg. v. Hellmut Flashar. Bd. 5: *Aristoteles: Poetik*, übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt. Berlin 2011 (12008), S. 45–138, hier S. 92–117. Im Gegensatz zum Machen liegt das Ziel des Handelns im Handeln selbst und nicht in einem fertigen Produkt. Handeln (*prattein*) ist keine sich zufällig ergebende Ereignisfolge, sondern kommt durch Überlegung zustande (vgl. ebd., S. 105). Diese Einteilung der Musik setzt sich im 16. Jahrhundert offensichtlich erst mit der Etablierung einer *musica poetica* durch. Zur Einteilung der Musik in theoretische, praktische um poetische bzw. poetische nach 1500 vgl. Hermann Zenck: *Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte*, hg. v. Walter Gerstenberg. Basel et al. 1959, bes. S. 22–23; Willibald Gurlitt: *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, in: *Helicon. Revue internationale des Problèmes généraux de la littérature* 5,1–3 (1944), S. 67–86, bes. S. 77; zur Vermittlung dieser Einteilung der Musik durch Quintilians *Institutio oratoria* II, 18 vgl. Peter Cahn: *Ars poetica und Musica poetica – Quintilian und Horaz in der Musiktheorie und Kompositionslehre des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: Freyr Roland Varwig (Hg.), *AINITMA. Festschrift für Helmut Rahn*. Heidelberg 1987, S. 23–33, hier S. 23. In diesem Aufsatz wird die peripatetische Dreiteilung in *theoria*, *praxis* und *poiesis* vornehmlich als Binnengliederung der *Ars Musica* besprochen; die Perspektive einer musikalischen Praxis, die sich anderen praktischen Disziplinen angliedert, wird nicht eröffnet.

traktatistik als auch in der praktischen Musikausübung greifbar. Die aristotelische Dreiteilung der *artes* in theoretische, praktische und poetische, die möglicherweise über Quintilians 1416 vollständig aufgefundene und 1470 gedruckte *Institutio oratoria* (II, 18) vermittelt wurde, erlaubt eine neue Perspektive auf die Musik. Befördert wird die neuerliche Aufwertung musikalischer *praxis* (und *poiesis*) außerdem durch die wiederaufgefundene griechische Musikkultur (vgl. u., 5).

Dies hat Konsequenzen auf die unmittelbar hörbare Musik. Während das herrschende musikalische Paradigma, die polyphone, in Mensuralnotation notierte Musik stets als mikrokosmischer Abglanz einer auch unabhängig vom Menschen existierenden und ihn transzendierenden, unhörbaren *harmonia caelestis* gedacht wurde, wird im Zuge der Zuwendung zu den Einzeldingen und den innerweltlichen Gelingensbedingungen menschlichen Lebens die Musik in die horizontale Sphäre des Diesseitigen und der Mensch-zu-Mensch-Beziehungen im Rahmen der *civitas* gerückt.²⁴ Innerhalb des Gemeinwesens nimmt der konkrete musikoliterarische Vortrag den Stellenwert einer Rede ein, womit bereits die aus der Rhetorisierung hervorgehende Politisierung der Musik antizipiert ist.

Die Politisierung der Musik

Musik, die nicht mehr hauptsächlich als *theoria*, sondern allererst als *praxis* verstanden wird, untersteht anderen praxisbezogenen Disziplinen, vorzugsweise der Rhetorik und der Politik.²⁵ Eine als Praxis verstandene Musik teilt daher zwei Grundbestimmungen des Menschen, die in der aristotelischen *Politik* formuliert sind und eine implizite Anthropologie darstellen. Aristoteles konzipiert den Menschen dort als ein zu Sprache und Rhetorik befähigtes Wesen (*zoon logon echon*). Dies ist die Bedingung für die zweite Bestimmung des Menschen, ein *zoon politicon*,²⁶ ein zur Gemeinschaft befähigtes Wesen zu sein. Der Anschluss der Musik an die Politik wird durch die in den antiken politischen Schriften propagierte sogenannte Ethoslehre der Musik befördert, m.a.W. durch die angemessene sittliche Wirkung der Musik auf den Menschen und sein Handeln. Diesem Denken zufolge wohnt bestimmten Rhythmen und Tonarten ein jeweils bestimmter Charakter inne, der einen entsprechenden Charakter beim Hörer ausbilden und entsprechendes Handeln befördern kann. Daraus leitet sich die *utilitas* der Musik innerhalb des Gemeinwesens ab. Platon bestimmt etwa in der *Politeia*, dass in sei-

24 So kann man die Ausführungen über die veränderten Wahrnehmungsformen von Raum und Zeit deuten bei Lütteken: *Musik der Renaissance* (= Anm. 16), S. 145–156.

25 Zu Rhetorik und Politik als praktischen Disziplinen bei Aristoteles vgl. z.B. Amélie Oksenberg Rorty: *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley, Los Angeles, London 1996. Zur Umstellung von der *musica theorica* zur *practica* und später zur *poetica* vgl. die angegebene Forschungsliteratur zur *musica poetica* in Anm. 23.

26 Beide Bestimmungen finden sich in der aristotelischen *Politik* (1253a). Vgl. dazu auch Josef Kopperschmidt: *Rhetorische Überzeugungsarbeit. Annäherung an eine kulturelle Praxis*, in: Renate Lachmann, Riccardo Nicolosi, Susanne Strätling (Hgg.), *Rhetorik als kulturelle Praxis*. München 2008, S. 15–30, hier S. 21.

nem Idealstaat nur dorische und phrygische Tonarten, die für kriegerisch und männlich erachtet werden, erklingen sollen und verbannt hingegen klagende, weinerliche Modi. Aristoteles hingegen lässt alle Skalen zu, schränkt ihre Rezeption und ihr Spiel aber auf bestimmte Funktionen ein.²⁷

Dass bei den oberitalienischen Fürsten ein Bewusstsein für diese politische, soziale und kulturelle Leistung der Musik aufkommt, ist u.a. aus der Tatsache abzuleiten, dass ab 1436 unter Niccolò d'Este in Ferrara eine französische Übersetzung der aristotelischen *Politik* von Nicolas d'Oresme zirkuliert,²⁸ die 1370 am Hofe von Burgund auf Anfrage von Charles V. angefertigt und auf Bitte des Ferrareser Hofes dorthin weitergeleitet wurde. Im Anschluss an die aristotelische Schrift entdecken und adaptieren die Fürstenhöfe der Frühen Neuzeit die Musikausübung als eine rhetorisch begründete, auf das Handeln ausgerichtete Tätigkeit mit kulturmodellierender Funktion im Staat.

Spielraum dieser kulturellen Praxis ist in der Frühen Neuzeit insbesondere das höfische Fest, in der die Musik innerhalb von Theaterdarbietungen Teil der innen- und außenpolitischen Repräsentation wird. Die rhetorischen, vornehmlich im horazischen Pisonenbrief formulierten Angemessenheitsvorschriften liefern die grundlegenden Prinzipien für die Gestaltung des festlichen Rahmens, indem Inhalt und Stil der Rede und der Musik jeweils dem Sprecher bzw. den musikalischen Ausübenden sowie dem angesprochenen Publikum angepasst werden. In dieser Funktion wird die Musik als integraler Bestandteil in die politische Praxis der höfischen Aufführungen einbezogen und hat selbst den Stellenwert einer rhetorischen Praxis. Das rhetorische Ziel dieser Feste besteht grundsätzlich sowohl in der Huldigung des jeweils geladenen Ehrengastes als auch in der Selbstdarstellung des Fürsten und seines Stadtstaates. In Analogie zur These der „Rhetorik als kulturelle[r] Praxis“²⁹ kann man von ‚Musik als kultureller Praxis‘ sprechen. Diese politische Dimension lässt sich noch in Bembo's *Asolani* nachweisen, wo die Musik nach dem Ausfall des *primum verum* unter der Leitsemantik des *concentus* zum politischen Prinzip des Zusammenlebens avanciert.³⁰

27 Vgl. zur griechischen Ethoshaltigkeit der Musik Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Tutzing 1968 (Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1899); Francesco Pelosi: Music and Emotions, in: Tosca A.C. Lynch, Eleonora Rocconi (Hgg.), *Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken 2020, S. 336–349.

28 Vgl. Lewis Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The creation of a musical centre in the fifteenth century*. Oxford 1984, S. 14.

29 Paradigmatisch dafür steht der Band von Lachmann, Nicolosi, Strätling: *Rhetorik als kulturelle Praxis* (= Anm. 26), insbesondere der Aufsatz von Kopperschmidt: *Rhetorische Überzeugungsarbeit* (= Anm. 26), S. 15–30.

30 Vgl. Barbara Marx: Petrarkismus im Zeichen von Dante: Pietro Bembo und die *Asolani*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch 73* (1998), S. 9–51. Vgl. zur Aneignung von Dantes *De vulgari eloquentia* des Weiteren dies.: *Zwischen Generationskonflikt und Paradigma. Latein und Volgare im Hause Bembo*, in: Bodo Guthmüller (Hg.), *Latein und Nationalsprachen in der Renaissance. Vorträge des 37. Wolfenbütteler Symposiums in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 25. bis 28. September*. Wiesbaden 1998, S. 31–61.

Die Nutzung der affektiven Wirkungen der Musik

Die politische und höfische Dienstbarkeit geht mit einem Funktionswechsel der Musik einher, deren *utilitas* sich nun nicht mehr so sehr an ihren tropologischen und anagogischen Wirkungen, sondern an ihren moralphilosophischen Qualitäten bemisst. Dabei wird die Musik aufgrund des darin vermuteten Ethos als affektdarstellende und -provozierende *ars* entdeckt, der aufgrund ihrer pädagogischen Fähigkeiten, Ethos auszubilden und Pathos zu erregen, zugetraut wird, zwischenmenschliche Beziehungen im höfischen Sozialraum zu regulieren. Seit dem späten Quattrocento avanciert die affekthaltige Wirkung der Musik zu einem wichtigen politischen und erzieherischen Faktor.³¹ Die musiko-literarischen Theateraufführungen innerhalb der frühneuzeitlichen höfische Feste stehen nicht nur im Dienste der außenpolitischen Repräsentation und innenpolitischen Identitätsbildung, sondern übernehmen auch die Aufgabe, binnensoziale Affektlagen, die *uomini eruditi* angemessen sind, zu kultivieren und zu temperieren. Zudem will man sich in der Fürstenausbildung oberitalienischer Höfe die von Aristoteles in der *Politik* behauptete ethische Wirkung der Musik für die Pädagogik nutzbar machen, was in der zunehmenden praktischen Musikausbildung der Fürsten und jungen Höflinge ersichtlich wird. Führend sind die Höfe von Mantua und Ferrara, an denen Vittorino da Feltre und Guarino Veronese entsprechende Curricula entwickeln.³²

In der Musiktraktatistik kommt der Frage nach den musikinduzierten Affekten im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts ebenfalls eine große Rolle zu, vornehmlich in Traktaten, die sich dem Diskurs der *Musica Practica* zurechnen lassen. Johannes Tinctoris führt 1473 / 1474 in seinem Traktat *Complexus effectuum Musicae* zwanzig Effekte der Musik auf. Auch wenn die Topik dieser Affektdarstellung eher der theologischen Literatur wie der Bibel, den Psalmenkommentaren und der liturgischen Praxis als der antiken Rhetorik entnommen zu sein scheint, zielt sie letztlich auf die Legitimierung profaner Musik am Fürstenhof.³³

31 Dies ist nachzulesen bei Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara* (= Anm. 28), S. 14.

32 Zu Vittorino da Feltre und Guarino Veronese und ihrem erzieherischen Programm vgl. William Harrison Woodward: *Vittorino da Feltre and other Humanist Educators*. Toronto, Buffalo, London 1996; Craig W. Kallendorf: *Humanist Educational Treatises*. Cambridge Massachusetts, London 2002; Claudio Gallo: *Musica nella Ca' Giocosa*, in: Nella Giannetto (Hg.), *Vittorino Feltre e la sua Scuola: Umanesimo, pedagogia, arte*. Florenz 1981, S. 189–198; Eugenio Garin: *Italian Humanism. Philosophy and Civic life in the Renaissance*, übers. v. Peter Munz. Oxford 1965; Eckhard Kefßler: *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*. München 2008, darin Kap. II: „Der italienische Humanismus bis zum Ende des 15. Jahrhunderts“, S. 17–93; Rainer Stillers: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*. Düsseldorf 1988.

33 Ramos de Pareja führt die vier Kirchentönenarten auf die Temperamentenlehre zurück, Glareans Zuordnung der Affekte zu den Tonarten ist der griechischen Ethoslehre entnommen Vgl. Klaus Hortschanksy: *Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung. Überlegungen zu einer Heuristik im Bereich der Musik der Renaissance*, in: Ders. (Hg.), *Zeichen und Struktur*. Ein

Über ihre jeweiligen Affektwirkungen werden Rhetorik und Musik im ausgehenden 15. Jahrhundert von Dichtern und Humanisten in ein analoges Verhältnis zueinander gerückt. Grundlage bietet der Passus aus der *Institutio oratoria* (I, 10, 24), in dem Quintilian der Musik eine eigene Affektwirkung zuschreibt,³⁴ und in I, 10, 22 legt er nahe, dass Redner und Sänger über das *tertium comparationis* der *vox* einander analog sind. Hier drängt sich die Vermutung auf, dass nicht nur die Musik rhetorisiert, sondern auch die Rhetorik musikalisiert wird.³⁵

Die Begründung eines Diskurses über die musikalische Praxis und die praktische Musik

Der Relevanzverlust des theologisch-philosophischen Fundaments der Musik und die Abdrängung der *theoria* durch die *praxis* und *poiesis* gehen mit einer Aufwertung der Musikpraxis bzw. in Boethius' Terminologie der *musica instrumentalis* einher. Dies schlägt sich auch in der Musiktraktatistik nieder. Mit dem 1482 verlegten Traktat *Musica Practica* des Bartolomeus Ramus de Pareia (1440–1492) und der 1496 erscheinenden *Practica Musice* von Franchinus Gafurius (1451–1522) wird im Rückgriff auf griechische Musikkultur (vgl. 5) und Mythologie ein Diskurs über die ‚praktische Musik‘ bzw. die ‚musikalische Praxis‘ begründet.³⁶ Dieser Diskurs liefert, an heutigen Maßstäben und Erwartungen gemessen, keine didaktischen Anweisungen zum Spielen oder Singen, sondern eine ‚Musiktheorie‘ im heutigen Sinne, d.h. theoretische Grundlegungen, die für das Erlernen und das Spielen eines Instruments unabdinglich sind.³⁷ Dass Gafurius in seiner Widmung an Ludovico Maria Sforza, Fürst von Mailand, eine politische Programma-

Symposium aus Anlass der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987. Kassel et al. 1989, S. 65–86, hier S. 80–83.

34 Vgl. Hartmut Krones: Einleitung: Musik und Rhetorik, in: Ders. (Hg.), Rhetorik und Musik. Berlin 2016, S. 1–7, hier S. 2.

35 Vgl. dazu den Beitrag der Herausgeberin zu Poliziano in diesem Band.

36 Dort teilt Ramos de Pareia im Rückgang auf und in Abgrenzung zu Boethius die Disziplin der Musik in die *musica mundana* und *humana*, die zusammen der *musica theoria* entsprechen, und in die *musica instrumentalis* als Entsprechung der *musica practica*, die nun auch das für das Instrumentalspiel notwendige theoretische Wissen beinhaltet. Vgl. Bartolomeo Ramos de Pareia: *Musica Practica*, hg. v. Johannes Wolf. Leipzig 1901 (Impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia 1482; nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna), S. 3.

37 Vgl. Heinz von Loesch: *Musica poetica* – die Geburtsstunde des Komponisten?, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 28 (2001), S. 84–91, hier S. 85, S. 86. Dies gilt auch für den Traktat des Gafurius. Listenius benennt in seiner Begründung der *musica poetica* die Aufgabe der *musica practica* folgendermaßen: „Practica seu activa dicitur, quae circa sonorum ac consonantiarum praxin consistit et in opus ipsum prodit, nullo tamen post actum opere relicto, cuius fines est agere. Unde practicus musicus, qui praeter artis cognitionem alios docet in eaque se canendo exercet, quare et cantor dicitur vulgo [...]“ – „Practica oder activa wird genannt, welche in der Praxis von Klängen und Konsonanzen besteht und zur Tat selbst schreitet [ans Werk geht], wobei kein Werk nach der Handlung zurückbleibt [wie in der *Musica poetica*], ihr Ziel ist das Handeln. Daher [ist der] ein Practicus Musicus, der über die Kenntnis der Kunst hinaus [die *Musica theoria* also] andere lehrt und sich darin im Singen übt, weshalb er gemeinhin auch Cantor genannt wird [...]“. Ebd., S. 87.

tik zur Etablierung dieses Teilbereichs der Musik skizziert, signalisiert bereits die soziale Verortung und Funktion dieses Traktats als Gabe innerhalb eines höfischen Beziehungsgeflechts zwischen fürstlichem Auftraggeber und *musicus* sowie die politische Indienstnahme der musikalischen Praxis. Daraus kann man schließen, dass die Praxis der Musik dem Verständnis des 15. und frühen 16. Jahrhunderts gemäß zuerst als ein Mittel rhetorischen und politischen Handelns im Sinne fürstlicher Repräsentation und der Herstellung eines dem höfischen Sozialraum angemessenen Ethos und Pathos wahrgenommen wird, bevor daraus ein Diskurs zur didaktischen Anleitung musikalischen Spiels und Gesangs entsteht.

Die Aufwertung musikalischer praxis in der höfischen Kultur

Die Aufwertung des musikalischen Handelns und Spiels lässt sich daran ablesen, dass die konkrete Musikausübung wie das Erlernen von Instrumentenspiel und Gesang in den gebildeten Schichten zum integralen Bestandteil der Ausbildung wird und in die 1528 von Baldassare Castiglione beschriebenen Hofmannskünste eingeht. Im *Libro del Cortegiano* (I, 49) wird explizit der Einwand ausgeräumt, dass der Musikausübung (ebenso wie dem Zeichnen) der Stellenwert einer niederen *ars mechanica* zukomme und daher dem *gentiluomo* nicht statthaft sei. Stattdessen wird im Rückgang auf antike Vorbilder die Nützlichkeit dieser Ausübungen dargelegt. Entsprechend wird an italienischen Höfen seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweislich Musik betrieben, gelehrt und gelernt, so dass insgesamt Boethius' Hierarchie von *musicus* und *cantor* zwar nicht verkehrt, aber doch zugunsten des *cantor* eingeebnet wird.

Die Reaktualisierung der actio

Literatur und Musik treffen sich in dem in der Rhetorik konzipierten fünften *officium* des Redners, der *actio* (*pronuntiatio, vox*). Der Paradigmenwechsel vom Universalienrealismus zur Einzeldingontologie und von der *theoria* zu *praxis* und *poiesis*, der sich linguistisch und literarisch in der Bevorzugung des *volgare* vor dem Lateinischen äußert,³⁸ geht im Bereich der Musik einher mit der Bevorzugung des *actus* vor der *potentia* und *speculatio*,³⁹ der *vox prolata* vor der *vox innata*. Auch wenn

38 In der Schrift *De vulgari eloquentia* begreift Dante das Lateinische als *grammatica* bzw. als platonische (Ur-)Idee der Sprache und die Einzelsprachen als deren Erscheinungsformen. Vgl. Franz Dornseiff, Joseph Balogh: Einleitung, in: Dante Alighieri: Über das Dichten in der Muttersprache. Aus dem Lateinischen übers. und erl. v. Franz Dornseiff und Joseph Balogh. Darmstadt 1966, S. 5–15, hier S. 7.

39 „Sunt et qui vanas posuere potentias nisi redigantur ad actus: qua re exercitationem melodiae vocis sentiunt harmonicae considerationi plurimum contulisse“. – „Vi sono anche coloro che considerarono nulle le potenze se non si riconducano agli atti, per la qual cosa essi sono dell'opinione che la pratica della voce melodica abbia offerto molto alla comprensione dell'armonia“. Franchino Gaffurio: *Practica Musicae*. Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento a curia Paolo Vittorelli. Florenz 2017, S. 16 (lat.), S. 17 (dt.). „Musica enim [...] exit in actum.“– „La musica infatti [...] ha pure esiti pratici“ (ebd., S. 10, S. 11). Oder: „Est igitur musicae actio motus sonorum consonantias ac melodiam efficiens“. – „La musica pra-

dies nicht systematisch dargelegt wird, finden sich entsprechende Aussagen mosaikartig in der zeitgenössischen Musiktraktatistik. Dort wird die Semantik der *exercitatio*, *pronuntiatio*, *prolatio* sowie des *agere* (*actum*, *actio*) betont, so dass man von einer Reaktualisierung der *actio* bzw. von einer Re-Rhetorisierung des letzten und fünften *officium* der Rhetorik sprechen kann.⁴⁰ Auch wenn es problematisch ist, postmoderne Begriffe auf eine Gemengelage um 1470 anzuwenden, liegt die strukturelle Ähnlichkeit des als Rhetorisierung der *artes* beschriebenen Wandels mit dem *linguistic turn* nahe, demzufolge die *parole* vor der *langue*, die *énonciation* vor dem *énoncé* betont wird.⁴¹

Analog zur Musik, deren Intervallik, Harmonik und Rhythmik nicht mehr so sehr als Abbild der kosmischen Strukturen betrachtet wird, ist auch die Mündlichkeit in der Aufführung nicht mehr so sehr an eine christianisierte, auf die Wahrheit verpflichtete Semiotik gebunden, bei der dem Wort eine metaphysische und theologische Nennkraft zukommt. Vielmehr verändert sich der Stellenwert der menschlichen Stimme zugunsten der *vox prolata*. Kronzeuge für deren Aufwertung als materiell-mediale Trägerin von Sinn ist die Schrift *De natura cantus ac miraculis vocis* (1496) des humanistischen Musicus Herbenus. Das Schlüsselwort *miraculum* stellt eine auffällige semantische Übernahme des zentralen Gedankens aus Giovanni Pico della Mirandas Schrift *De dignitate hominis* dar, in der der Mensch im Kosmos neu verortet und aus der *miseria hominis* auf eine Zwischenstellung zwischen Engel und Tier heraufbefördert wird. Aus Picos Ansicht, der Mensch sei ein Wunder, schließt Herbenus, dass auch die menschliche Stimme, die den Menschen zu Gesang befähige, als ein solches zu betrachten sei.

Dabei werden musikalisch-dichterische Darbietungen als rhetorische Rede wahrgenommen, durch die innerhalb einer *civitas* Botschaften vermittelt werden. So verlangt Herbenus ausdrücklich, dass der gute *musicus* ein guter *orator* sein müsse und dass „ein Gesang [...] so komponiert sein [müsse], dass der Text, der

tica è dunque il movimento di suoni che produce gli intervalli armonici e la melodia“ (ebd., S. 16, S. 17).

- 40 Dieser Zusammenhang ist in der Forschung noch nicht systematisch erfasst, liegt aber als These unterschwellig vielen Forschungsarbeiten sowohl zum frühen italienischen Theater bis etwa 1500 als auch zur Musik- und Gesangskultur in demselben Zeitraum zugrunde. Auch terminologisch gibt es keine Einigkeit. Bald wird von einer „cultura della recitazione“ (Francesca Bortoletti: *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Rom 2008, S. 27), dann von einer „poetica recitativa“ (Armando Petri: *La „Signoria di madonna Finzione“*. Teatro attori e poetiche nel Rinascimento italiano. Genua 1996, S. 15), bald von einem „parlar cantando“ gesprochen (Elena Abramov-van Rijk: *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Bern et al. 2009, S. XVII).
- 41 T. Leinkauf nennt die Hinwendung zur Sprache, die er im Humanismus seit Petrarca ansetzt und als unmittelbare Folge der Einzeldingontologie versteht, im übertragenen Sinne als *linguistic turn*. Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (= Anm. 14), S. 319. Gegen eine solch ahistorische Aufpfropfung postmoderner Begrifflichkeiten auf historisches Material spricht sich mit ebenfalls berechtigten Argumenten aus Jeserich: *Musica naturalis* (= Anm. 7), S. 21–26.

gesungen wird, verstanden werden kann und dass die Musik den Textinhalt zum Ausdruck bringt“.⁴²

Der Paradigmenwechsel führt dazu, dass sich an den oberitalienischen Höfen eine performative Kultur entwickelt, bei der Musik und Dichtung als Bestandteile einer politischen und rhetorischen Praxis im gemeinsamen medial-materiellen Bezugspunkt von Ausführung, Aufführung, Performativität und Theatralität übereinkommen, was unter dem rhetorischen Begriff der *actio* gebündelt werden kann, der den Vorteil hat, dass er in die Reichweite rinascimentaler Theoriebildung fällt und folglich Konnotationen postmoderner Theorie vermeidet. Die Reaktualisierung der *actio* als Kommunikation unter Anwesenden kann aufgrund ihres präsentischen Modus im Sinne der aktuellen Germanistik als Verflechtung „[z]wischen Körper und Schrift“⁴³ beschrieben werden.

Parallel zum medialen Umbruch des ab 1470 aufkommenden Buch- und Musiknotendrucks führt die Wiederbelebung antiker Aufführungspraktiken eine Erneuerung materiell-medialer und architektonischer Bedingungen der Kommunikation mit sich. Im Theaterbau zeigt sich dies in Ferrara um 1500 etwa in der Wiederentdeckung des Problems der Raumakustik und dessen vitruvianischer Lösung.

Rhetorische Kategorien in der Musik

Die *musica instrumentalis* wird zwischen 1470 und 1630 vom arithmetischen Fundament weitgehend abgekoppelt und der Rhetorik angeschlossen, was impliziert, dass sie über rhetorische Kategorien theoriefähig und analysierbar ist. Folglich orientiert sich die Vertonung zusehends weniger an zahlenallegorischen Aussagemodalitäten der Komposition, sondern an der Möglichkeit des Hörers, den Text nachzuvollziehen.⁴⁴ Das musikalische Werk und die musikalische Darbietung werden immer mehr als *oratio* betrachtet und damit im Hinblick auf ein gesellschaftliches (Sprech-)Handeln innerhalb eines rhetorisch überformten Sozialraums perspektiviert. Dies impliziert, dass rhetorische Begriffe als strukturbildende Kategorien für musikalische Werke und Aufführungen herangezogen werden, etwa die Forderung nach *persuasio* und Angemessenheitsregeln (*decorum, aptum*), entsprechenden Stilhöhen, *ornatus*-Vorschriften und damit verbundenen dispositionellen und elokutionellen Mitteln (*ekphrasis, evidentia, varietas*,⁴⁵ *dulcedo*

42 Matthaues Herbenus: *De natura cantus ac miraculis vocis*. Eingel. u. hg. v. Joseph Smits van Waesberghe. Köln 1957, S. 12.

43 Vgl. Christian Kiening: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a.M. 2003; Ursula Schaefer: *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen 1992.

44 Dies zeigt im vorliegenden Band der Beitrag von Michael Meyer auf, der außerdem noch darüber hinaus geht und darlegt, wie der *numerus*, Zentralbegriff des obsolet werdenden zahlenmetaphysischen pythagoräischen Fundaments, selbst in menschlich vernehmbare, rhetorische Strukturen überführt wird.

45 Lütteken: *Musik der Renaissance* (= Anm. 16), S. 50, S. 56, S. 154.

bzw. *suavitas*). Dies ist entscheidend für die Aufschlüsselung musiko-literarischer Beziehungen. Denn innerhalb eines prä-aristotelischen Literatur- und Gattungssystems ist die Dichtung ebenso wie die Musik in den Referenzrahmen der Rhetorik eingepasst, so dass Musik und Literatur über ein jeweils zu benennendes *tertium comparationis* aus der Rhetorik in Korrelation zueinander gebracht werden können.

Musik als scienza und arte

Die im Zuge der Rhetorisierung (und Literarisierung) der Musik gewonnene Erkenntnis, dass die musikalische Praxis theoriefähig und diskursivierbar ist, ist die Voraussetzung dafür, dass Musik nicht nur als *scienza*, sondern auch als theoriegeleitetes Handwerk begriffen werden kann. Spekulative Musik und Musikausübung koexistieren nicht mehr als zwei unvereinbare Bereiche in gegenseitiger Nichtbeachtung nebeneinander, sondern es entsteht das Bedürfnis, (antike) Theorie und (zeitgenössische) *praxis* (und *poiesis*) in wechselseitiger Erhellung aufeinander abzustimmen. Ohne diese Prämissen wären einschlägige Musiktraktate wie etwa Gioseffo Zarlinos *Istituzioni harmoniche* (1558) und die gemeinsamen Anstrengungen von Musiktheoretikern, Gräzisten und Komponisten in der *Camerata Fiorentina* um Giovanni Bardi, die maßgeblich zur Ausbildung der Oper geführt haben, nicht denkbar.⁴⁶

Die rhetorisch überformte Definition der Musik

Relativ spät im Prozess der Rhetorisierung der Musik erfährt die Musik in diversen Musiktraktaten eine Definition, die in Analogie zur Definition der Rhetorik gebildet ist. Am deutlichsten ist dies bei Listenius der Fall, der 1537 in Entsprechung zu Quintilians Bestimmung der Rhetorik als *ars bene dicendi* die Musik als eine „bene canendi scientia“⁴⁷ bezeichnet. Diese Definition der Musik findet erst in dem Moment Eingang in die Musiktraktatistik, an dem eine musikalische *poiesis* im Sinne einer werkschaffenden Kunst einsetzt, von der die musikalische *praxis* systematisch unterschieden wird.

46 Zur Abstimmung von Theorie und Praxis, z.B. bei Zarlino vgl. Nejc Sukljan: Renaissance Music between Science and Art: The Case of Gioseffo Zarlino, in: Muzikološki zbornik. Musicological Annual 56,2 (2020), S. 183–206. Für Zarlino bleibt dennoch das Primat einer Musiktheorie, die pythagoreisch formiert ist, bestehen.

47 Peter Cahn: Zur Vorgeschichte des „Opus perfectum et absolutum“ in der Musikauffassung um 1500, in: Klaus Hortschansky (Hg.), Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlass der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen). Kassel et al. 1989, S. 11–26, hier S. 11. Vgl. auch Hortschansky: Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung (= Anm. 33); Klaus Wolfgang Niemöller: Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance. Vom *numerus sonorus* zur *musica poetica*, in: Hartmut Boockmann et al. (Hgg.), Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992. Göttingen 1995, S. 187–215.

5 Die Literarisierung der Musik

Auch der Begriff ‚Literarisierung der Musik‘ bzw. ‚Poetisierung der Musik‘ ist mehrdeutig und lässt sich systematisch und historisch aufgliedern. Systematisch sind vor allem vier Aspekte relevant, nämlich die philologische Wiederaneignung antiker Musik, dann die diskursive Konzeptionierung einer musikalischen *poiesis* neben der musikalischen *praxis* sowie die Schriftwerdung von mündlich und musikalisch vermittelten Klangereignissen infolge des Medienwechsels zum Buchdruck und schließlich die veränderten poetologischen Prämissen, für die zum einen Bembo, zum anderen die Rezeption der aristotelischen Poetik verantwortlich sind.

Die philologische Erneuerung der antiken Disziplin der Musik

Die ‚Renaissance‘ bzw. die Erneuerung der antiken Musik setzt verspätet ein, da die Musik zuerst nur über den Umweg ihrer Literarisierung Eingang in das Gefüge der frühneuzeitlichen Disziplinen findet. Die philologische Aufbereitung antiker Musiktraktate sieht sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass es sich vor allem um die Rezeption griechischen Musikschrifttums handelt. Da Notationen antiker Musik nur spärlich überliefert waren, konnte es im Gegensatz zur bildenden Kunst und zur Literatur für die Musik keine *rinascita* im Sinne Vasaris und keine *renovatio* geben.⁴⁸

Die antike Aufarbeitung des musikalischen Diskurses lässt sich außerdem als Gräzisierung der Musik beschreiben. Denn während die lateinischen musikalischen Schriften von Boethius, Augustinus, Makrobius, Cassiodorus und Martinus Capella durch das Mittelalter hindurch bekannt waren, wird das altgriechische Schrifttum erst im 15. Jahrhundert in geradezu fiebrigen Aktivitäten aufgefunden, gelesen, ins Lateinische übersetzt und kommentiert. Darunter rangieren z.B. die bereits 1310 von Pietro d’Abano übersetzten pseudoaristotelischen *Problemata*, sodann die 1423 von Giovanni Aurispa übersetzten, aber erst 1514 in Venedig gedruckten *Deipnosophistae* von Athenaeus und der 1507 erschienene, von Carlo Valguglio übersetzte Traktat des Plutarch mit dem Titel *De Musica*. Zu nennen ist des Weiteren die Erschließung von Codices und Handschriften von Aristides Quintilianus, Bacchius, Porphyrius, Cleonides, Bryennius und Aristoxenus sowie mehrerer Abschriften der *Harmonik* von Claudius Ptolemäus.⁴⁹

48 Es handelt sich um drei Hymnen, die Mesomedes und Alypius zugeschrieben werden können, und die Vincenzo Galilei in seinem Traktat *Dialogo della musica antica e moderna* (1581) in Originalnotation abdruckt. Vgl. Claude Victor Palisca: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, London 1985, S. 26; Daniel Pickering Walker: *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*. Kassel, Basel 1949, S. 6.

49 Vgl. Palisca: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (= Anm. 48), darin Kap. 2: *The Rediscovery of the Ancient Sources*, S. 23–50 und Egert Pöhlmann: *Altgriechische Musik und ihr Wiederaufleben in der Neuzeit*, in: Stefan Lorenz Sorgner, Michael Schramm (Hgg.), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*. Würzburg 2010, S. 33–70, hier S. 56–66.

Eine große Schwierigkeit in der Wiederaufbereitung der antiken griechischen Musiktraktatistik besteht darin, dass die in den Wissensdisziplinen der *septem artes liberales* ausgebildeten Humanisten auf dem Gebiet der als niedrig geltenden *musica instrumentalis* nicht geschult sind, so dass sie aufgrund von Verstehenslücken z.B. hinsichtlich antiker Modi und Skalen vieles nur unzureichend aufarbeiten können. Erst im Umfeld der *Camerata Fiorentina* wird der Gräzist Girolamo Mei ab den 1560er Jahren durch intensive Rezeption der originalen griechischen Codices das altgriechische Musikschrifttum so aufarbeiten, dass man zu einem differenzierten Verständnis der Modi, Tonois und Skalen gelangen konnte, das auch für die Musikpraxis von Nutzen war.

In Ermangelung geeigneter Vorbilder aus der griechischen Antike findet seit dem ausgehenden Quattrocento eine musikalische *imitatio veterum* zunächst nur auf indirektem Wege statt, nämlich durch die Nachahmung antiker Dichtung, Mythen und Gattungen (z.B. Oden, Elegien) und deren Vertonungen.⁵⁰ Dass die Herstellung von Werken auf eine zugrundeliegende, textuell überlieferte antike Literatur angewiesen ist, kann als Literarisierung von Musik bezeichnet werden. Die Herstellung von Musik auf Grundlage antiker oder frühneuzeitlicher Texte, die *imitatio* an antiken Diskursmustern übt, wird im Gegensatz zur volkssprachigen *poesia per musica* als gebildet und anspruchsvoll wahrgenommen. Dabei kommt es aber auch zu Synergieeffekten zwischen anspruchsvoller *imitatio veterum* und volkssprachiger Musik, durch die letztere nobilitiert wird.⁵¹

Musikalische poiesis und die Herausbildung der Musica poetica

Im Zuge der Rhetorisierung der Musik wird im Sozialraum der höfischen Gesellschaft auch der Weg zu einer musikalischen *poiesis* im Sinne eines schaffenden Tuns geebnet.⁵² Dies birgt wiederum anthropologische Implikationen, da auch hier menschliches Tun vor der Spekulation favorisiert wird und der Mensch als schöpferisch tätiger *homo artifex* anerkannt wird, der seine Lebensbedingungen durch ‚poietische‘ Akte gestaltet und in den daraus entstehenden Werken reflektiert. Die Ausbildung von Kategorien wie ‚Werk‘ und ‚Virtuosentum‘, die Idee einer musikalischen Autorschaft sowie die Bildung eines modernen Musikbegriffs sind genuine Produkte der Renaissance.⁵³

Während sich eine diskursive Grundlegung der *musica practica* bereits ab den 1470er Jahren ausbildet, etabliert sich mit einem zeitlichen Abstand von ca. fünfzig Jahren die theoretische Fundierung der musikalischen *poiesis* bzw. der *musica*

50 Den Aspekt der metaphorisch zu verstehenden *imitatio* der antiken Musik fokussiert Reinhard Strohm: Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert, in: Acta Musicologica 76,2 (2004), S. 135–157, hier S. 141.

51 Vgl. den Beitrag von Sabine Meine im vorliegenden Band und dies.: Die Frottola (= Anm. 3).

52 Zum Poiesis-Begriff vgl. u.a. Valeska von Rosen, David Nelting, Jörn Steigerwald (Hgg.), Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten in der frühen Neuzeit. Zürich 2013; Andreas Beyer (Hg.), Poiesis. Über das Tun in der Kunst. Berlin 2014.

53 Vgl. Lütteken: Musik der Renaissance (= Anm. 16), S. 80, S. 82, S. 93.