

# Terminologie der musikalischen Komposition

Herausgegeben von  
Hans Heinrich Eggebrecht

HmT-  
Sonder-  
band

---

II



Franz Steiner Verlag Stuttgart

Hans Heinrich Eggebrecht, Hrsg.:

# Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert

Sonderbände zum Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,  
Band 1. 1995. 18 x 25,5 cm. 451 Seiten. Kart. DM/sFr 78,- / öS 570,-

ISBN 3-515-06659-4

„In mehrfacher Hinsicht ist die angezeigte Publikation zu begrüßen: Sie faßt erstens die bisher im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* erschienenen Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts zusammen, gibt damit zweitens einen bisher in dieser fundierten Form nicht greifbaren Überblick über terminologische Fragen und erreicht auf diese Weise drittens eine Leserschaft, für die das große *HmT* finanziell unerschwinglich ist, oder aber eine solche, die speziell an terminologischen Fragen zur Musik des 20. Jahrhunderts interessiert ist. ... Auch wenn sich, besonders in älteren Artikeln, durch neuere Forschungen gelegentlich andere Akzentsetzungen anböten, so bewegen sich die Artikel nahezu alle auf dem für das *HmT* bekannten, sehr hohen Niveau. Die angestrebte Einheitlichkeit im methodischen Zugriff kommt der Lesbarkeit der von verschiedenen Autoren verfaßten Beiträge zugute. ... Die vorliegende Auswahl von 35 Begriffen (von „Absoluter Musik“ über „Cluster“, „Jazz“ und „Offene Form“ bis hin zur „Zwölftonmusik“) bietet in vielen Bereichen der in terminologischer Hinsicht sich häufig auf dünnem Eis bewegenden Musik des 20. Jahrhunderts einen vortrefflichen Überblick. Und man mag Eggebrecht nur lebhaft zustimmen, daß für jeden, der über Musik nachdenkt, spricht oder schreibt, ‚die musikalische Begriffssprache das wichtigste Werkzeug ist‘. Allein dies läßt dem Band eine breite Leserschaft wünschen.“ aus *„Musica“* (1996)

## Inhaltsverzeichnis:

Vorwort — Verzeichnis der in den Monographien dieses Bandes zusätzlich behandelten Begriffe der Musik des 20. Jahrhunderts — Absolute Musik — Aleatorisch, Aleatorik — Atonalität — Autonome Musik — Blues — Cluster — Dauer — Elektronische Musik — Experiment, experimentelle Musik — Expressionismus — Funktionale Musik — Gebrauchsmusik — Grundgestalt — Gruppe, Gruppenkomposition — Impressionismus — Jazz — Klangfarbenmelodie — Live-elektronische Musik, Live-Elektronik — Momentum / Moment, instans / instant, Augenblick — Musikalische Prosa — Musique concrète\* — Neoklassizismus — Neue Musik — Neue Sachlichkeit — Offene Form — Parameter — Polytonalität — Punktuelle Musik — Ragtime — Reihe, Zwölftonreihe — Schlager — Serielle Musik — Tonalität — Vagierender Akkord — Zwölftonmusik

# TERMINOLOGIE DER MUSIKALISCHEN KOMPOSITION

# HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft  
der Akademie der Wissenschaften und der Literatur  
zu Mainz

herausgegeben von  
HANS HEINRICH EGGBRECHT

## SONDERBAND II



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

1996

TERMINOLOGIE  
DER MUSIKALISCHEN  
KOMPOSITION

Herausgegeben von

HANS HEINRICH EGGBRECHT



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

1996

Sonderband Musikalische Komposition  
zusammengestellt aus dem  
Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.  
Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der  
Wissenschaften und der Literatur, Mainz,  
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Handwörterbuch der musikalischen Terminologie** / im Auftr.

der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der  
Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Hans  
Heinrich Eggebrecht. - Stuttgart : Steiner. - Loseblattausg.

NE: Eggebrecht, Hans Heinrich [Hrsg.]; Universität <Freiburg,  
Breisgau> / Musikwissenschaftliches Seminar

Sonderbd. 2. Terminologie der musikalischen Komposition. -

1996

**Terminologie der musikalischen Komposition** / hrsg. von Hans

Heinrich Eggebrecht. - Stuttgart : Steiner, 1996

(Handwörterbuch der musikalischen Terminologie ; Sonderbd. 2)

ISBN 3-515-07004-4

NE: Eggebrecht, Hans Heinrich [Hrsg.]



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. © 1996 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart. Druck: Druckerei Peter Proff, Eurasburg.

Printed in Germany

# INHALT

Zu diesem Band .....	7
Verzeichnis der in den Monographien dieses Bandes zusätzlich behandelten Begriffe der musikalischen Komposition .....	9
Siglen und Abkürzungen .....	13
Compositio / Komposition (Markus Bandur) .....	15
Contrapunctus / Kontrapunkt (Klaus-Jürgen Sachs) .....	49
Dux – comes (Michael Beiche) .....	87
Fuga / Fuge (Michael Beiche) .....	103
Imitatio / Nachahmung (Michael Beiche) .....	145
Kadenz (Siegfried Schmalzriedt) .....	165
Leitmotiv (Christoph von Blumröder) .....	185
Modulatio / Modulation (Christoph von Blumröder) .....	199
Motivo / motif / Motiv (Christoph von Blumröder) .....	219
Res facta / chose faite (Markus Bandur) .....	247
Sortisatio (Markus Bandur) .....	256
Subiectum / soggetto / sujet / Subjekt (Siegfried Schmalzriedt) .....	264
Thema, Hauptsatz (Christoph von Blumröder) .....	277
Thematische Arbeit, motivische Arbeit (Christoph von Blumröder) .....	303





## ZU DIESEM BAND

Der Zuspruch, den der Sonderband I des Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie (HmT) mit dem Titel „Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert“ (Stuttgart 1995) gefunden hat, wurde von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, vom Herausgeber und vom Verlag als Aufforderung zur Veröffentlichung eines zweiten Bandes verstanden. Die hier zusammengestellten begriffsgeschichtlichen Monographien zur Terminologie der musikalischen Komposition bieten eine repräsentative Auswahl aus den in der Mutterveröffentlichung bisher erschienenen Monographien zu diesem Thema. Die Auswahl wird ergänzt durch die im Sonderband I im Blick auf das 20. Jahrhundert bereits aufgenommenen Kompositionsbegriffe. Auch der nun vorgelegte Sonderband ist von der Absicht geleitet, die Begriffsgeschichte zentraler musikalischer Termini in handlicher und finanziell erschwinglicher Form einem breiten Interessentenkreis als Bibliotheksbesitz zugänglich zu machen, um dem Denken, Schreiben und Sprechen über Musik und ihre Geschichte eine begrifflich reflektierte Basis zu bieten. Die Sonderbände können die Stammveröffentlichung nicht ersetzen, wohl aber können sie über ihren Eigenwert hinaus an das Mutterwerk heranführen, das in den meisten öffentlichen Bibliotheken bereitliegt.

Zu danken ist auch an dieser Stelle wiederum den Autoren für die Erlaubnis zum Wiederabdruck ihrer Monographien, sowie dem Mitarbeiter-Team des HmT. Gedankt sei ferner der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, der das HmT als Akademievorhaben zugehört, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die es langjährig förderte, sowie dem Bund und dem Land Baden-Württemberg, die anschließend die Finanzierung des langfristigen Unternehmens übernommen haben, und nicht zuletzt dem Franz Steiner Verlag, der das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie von Anfang an ideell und finanziell mitgetragen hat.

Freiburg i.Br., Sommer 1996

Hans Heinrich Eggebrecht



# VERZEICHNIS DER IN DEN MONOGRAPHIEN DIESES BANDES ZUSÄTZLICH BEHANDELTEN BEGRIFFE DES 20. JAHRHUNDERTS

- Abschnitt 230a  
 affectus, Affekt 281b ff., 287a  
 air 222a/b  
 Akkord 26a/b  
 Allegorie 196a/b  
 Amplitudenmodulation 218b f.  
 andamento 273a/b  
 Anschlußmotiv 237a  
 Antécédent 89b f.  
 antiphonus 52a  
 Antwort 98b–100a  
 Apokope 122  
 Arbeit, arbeitsam, gearbeitet 304a–308a  
 Aria / Arie 221b–223a  
 ars, artificialis 64a  
 Ars modulatoria 209a/b  
 attacco 273a/b  
 Ausarbeitung 303b–305a, 307a  
 ausweichende Modulation 212b ff.  
 Ausweichung 212a–216a  
  
 basic set 243b  
 Bearbeitung, bearbeiten 305a–307a, 309a  
  
 cadence / cadenza 165–184  
 cadenza sfuggita 106a  
 cantum formare 205b f.  
 cantus commixtus 55b f.  
 cantus compositus 248b ff.  
 canzone 124b, 125b f.  
 cellule 246a/b  
 Charakter 290a/b  
 chasse 108a ff.  
 chose faite 251b  
 comes 87–102  
 componere 205b f.  
*Compositio* / *Komposition* 15–48, 59a ff., 67b, 73a ff.,  
 74b  
 compound modulation 215b  
 conseguente / consequente 90a–91b  
 conseguenza / consequenza 90b ff., 114a–115b  
 Conséquent 89b f.  
 contranota 52a, 67b ff.  
*Contrapunctus* / *Kontrapunkt* 28b–32b, 49–86, 248b–  
 250a  
 contrapunto fugato 118a/b  
 Contrasubjectum 274a  
 Contratenor 61a  
 Contra–Thema 283a  
  
 demande 99b, 100b  
 descant 55a/b, 69a/b  
 deutsche Musik 304a  
 discantus 60b f.  
 Discretio, discretus (sonus) 204b f.  
 divisio 207b  
 Doppelfuge 116b, 131a  
 durchbrochene Arbeit 314a/b  
 Durchimitation 163b  
*Dux – comes* 87–102, 126b ff.  
  
 Einleitungssatz 292a/b  
 Einrichtung 303b f.  
 Empfindung 289a, 292a  
 emprunt 216a  
 Entwicklung 299a ff.  
 Entwicklungsmotiv 242b f.  
 Entwicklungsthema 299b  
 Erfindung 303b f.  
 Erinnerungsmotiv 193b–195b  
  
 false modulation 215b  
 falsus contrapunctus 54a  
 Figur, Figuration 233a–234b  
 Figur, mus.–rhet. 121b  
 Figurationsmotiv 236b f.  
 figure 245a/b  
 Form 139b f.  
 Formel, Formel–Komposition 302b  
 Frequenzmodulation 216b f.  
*Fuga* / *Fuge* 103–144, 281a/b  
 fuga ad minimam 110b  
 fuga à imitatione 151a  
 fuga brevis 154b  
 fuga canonica 111b  
 fuga del tuono / fugue du ton 132b ff.  
 fuga d'imitazione / fugue d'imitation 116b f.,  
 132b ff., 153a/b  
 fuga doppia 116a/b, 131a  
 fuga impropria 152a  
 fuga irregolare 152a/b  
 fuga irregularis 157b f.  
 fuga legata 111a/b, 114a–115b, 117a/b, 119b f.  
 fuga reale / fugue réelle 132b ff.  
 fuga sciolta 114b ff., 117a/b, 119b f.  
 fugato / fugiert 134a–135b  
 Fugenthema 297a–298b  
 fuge tune, fusing tune 106a  
 fughetta / Fughette 135b  
 fugue d'école 136b f.

## Verzeichnis der in den Monographien dieses Bandes zusätzlich behandelten Begriffe

- Führer 92b–94a  
Fußmotiv 240b
- galant 304b f.  
Gang 228a–229b, 232a  
Gedanke 288b–290a, 296b  
Gefährte 92b–94a  
Gegensatz 285a, 293b f.  
Gegenthema 283a, 293a, 294a/b  
genus modulandi 203b  
Gesangsthema 294a/b  
Grundgestalt 301a  
Grundreihe 190b  
guida 90a–91b, 114a–115b, 281b
- harmonia 25a–27b, 200b  
harmonica modulatio 199b, 201a, 202b f.  
Harmonie 25b–27b, 76a, 287b ff.  
Hauptmelodie 288a  
Hauptsatz 101b f., 282a–286b, 287b, 288b f.,  
290a–297a, 304a, 305a ff.  
Hauptthema 283a/b, 293a–294b, 296a/b, 299a/b
- Idee 290b f.  
idée fixe 193a  
*Imitatio* / *Nachahmung* 145–164  
Imitation 112a, 113a/b, 119a–121a, 128b f.,  
130a/b, 131b ff., 282b ff., 305b  
imitation de chant 154b  
imitation de mouvement 154b  
imitatione / imitazione 115a–118a, 147a, 149a,  
159a ff.  
imitatione della fuga 151a  
imitierender Kontrapunkt 163a  
Inhalt 291b f.  
Intermodulation 218a/b
- Kadenz* 165–184  
Kanon 110a ff., 128b f.  
Klangfuß 240a/b  
Komposition 15–48  
Kompositionslehre 45b  
Kontrapunkt 49–86  
Kontrastthema 294a  
Kontrasubjekt 274a, 283a
- leitereigene Modulation 212b f.  
*Leitmotiv* 185–198  
leitmotivische Arbeit 313a  
linear 81b ff., 84a
- Melodie 39a/b, 41b–43a, 287a–288b  
melopöie 203b f.  
melothesia 31b  
Metalepsis 122a  
Mimesis 147b, 148b f.
- missa ad fugam 110a/b  
Mittelsatz 293a/b  
*Modulatio* / *Modulation* 19a ff., 199–218  
Modulation 199–218  
modus 199b–201b, 203b, 206a/b  
modus componendi 28b, 30b, 31b  
motif 220a/b, 221b–225a, 227a/b, 245a–246b  
Motiv 187a–192b, 225b–244b, 311b f.  
motive 220a/b, 245a/b  
motivische Arbeit 311b–316b  
motivisch-thematische Arbeit 314b–316b  
*Motivo* / *motif* / *Motiv* 219–246  
motivo di cadenza 219b ff.  
musica 201a ff.  
musica figurativa 251a  
Musica modulatoria 209a/b  
musica poetica 36b–39b  
musicus poeticus 38b  
musique figurée 253a
- Nachahmung 102a/b, 157b–160b  
Nachsatz 101b f., 285a  
natura, naturalis 278b, 287a  
Nebensatz 286a/b, 293a/b, 295a/b, 297a  
Nebenthema 293a ff.  
numerosa modulatio 199b f., 202a  
numerositas 200b, 202a
- obligates Akkompagnement 314a, 315a/b  
organisch 234b ff.
- passage 211a, 212a  
passaggio 280a/b  
passing modulation 215b  
Periode 228a, 230a, 232a, 239b, 286b, 287b, 297b,  
299b f.  
Phonagogus 100b f.  
Phonascus 278a  
Phrase 237b f., 240b  
Polyphonie 85a/b  
proposta 98b, 99b ff.  
Prozeß 300a/b
- quadruplum 61a
- region 216a  
Reihe 243b ff., 301a ff.  
Reminiszenz 193b f.  
repetitio 146a, 149a, 281a/b  
réponse 99a/b, 100b  
*Res facta* / *chose faite* 24b, 29a, 30a, 247–255  
res fracta 251a  
Ricercar 124b–126a  
risposta 98b–100b  
Rondoform 295a

## Verzeichnis der in den Monographien dieses Bandes zusätzlich behandelten Begriffe

- Satz 101b f., 228a, 229b f., 231b f., 238b ff.,  
284a ff., 294a–296a  
Schlußsatz 293b, 295b ff.  
Seitensatz 294b–297a  
Seitenthema 293a–294b, 296b  
Signal 190b f.  
simplex 67a f.  
soggetto 123b f., 223b ff., 264–276, 280a–281b  
Sonaten(satz)form 294a–296b, 297a–299b  
Sonatenthema 297a, 298a, 299a/b  
sortisare 256–263  
*Sortisatio* 28b, 29b–31b, 73a ff., 256–263  
Spektralmodulation 217a  
Stil 76b  
*Subiectum / sogetto / sujet / Subjekt* 264–276  
subject 244b ff.  
Subjectum 280a ff.  
Subjekt 100b f., 264–276  
sujet 224a/b, 264–276  
Symbol 191b ff., 195b ff.  
Symphoneta 278a ff.  
symphonurgia 31b  
tabula compositoria 32b–34b  
Taktmotiv 236b f., 238a–240b  
tema 224b f., 246b, 290b f., 293a  
Tenor 278a–279b  
Theam 279b, 285b  
*Thema, Hauptsatz* 277–302  
Thema 100b ff., 189a–191a, 225b–227b, 229a–  
230b, 231b ff., 239b f., 241b–244b, 310b–312a  
thematic composition 303a  
*Thematische Arbeit, motivische Arbeit* 303–316  
thematische Arbeit 81a/b  
thematisch–motivische Arbeit 315a ff.  
thème 224a, 246a/b, 283b f., 291a, 292b f., 302a/b  
transition 210a, 211b f.  
unità, unité 224a, 225a  
Unterteilungsmotiv 236b f., 238a/b  
Urmotiv 230b, 237a, 242a/b  
Variation 282b f., 292a ff.  
Vor(der)satz 101b f., 285a  
Zwischensatz 285a, 292a/b, 294a  
Zwölftonreihe 243b f.  
Zwölftontechnik 244a



# SIGLEN UND ABKÜRZUNGEN

Die Abkürzungen gelten jeweils für sämtliche Casus und Numeri sowie fremdsprachliche Formen des betreffenden Wortes

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	K.-V.	L. Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, bearbeitet von A. Einstein, Leipzig <sup>6</sup> 1964
Akad.	Akademie	...L	Lexikon (z.B. RiemannL)
AMI	Acta Musicologica	MD	Musica Disciplina
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung	Mf	Die Musikforschung
Ann. Mus.	Annales Musicologiques	MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
anon., Anon.	anonym, Anonymus	MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Fr. Blume, Kassel und Basel 1949–86
BIMG	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Berlin, Beihefte	MignePL	Patrologiae cursus completus, series latina, herausgegeben von J. P. Migne
BWV	W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Leipzig 1950	ML	Music & Letters
BzAfMw	Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft	MQ	The Musical Quarterly
C.f.	Cantus firmus	MR	Music Review
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae	Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
Cod.	Codex	NA	Neuausgabe
CS	Scriptorium de musica medii aevi novam seriem... edidit E. de Coussemaker, 4 Bände, Paris 1864–76	N.F.	Neue Folge
CSM	Corpus Scriptorum de Musica	NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
...D	Dictionnaire (z.B. HoneggerD)	p.	pagina
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft	pract.	practicus
ed., Ed.	edidit, Edition	Publ., publ.	Publikation, publiziert
f.	folio	RBM	Revue Belge de Musicologie
Fs.	Festschrift	RIM	Rivista Italiana di Musicologia
FSM	Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft	RISM	Répertoire International des Sources Musicales
GA	Gesamtausgabe	RM	La Revue Musicale
Gb.	Generalbaß	SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
GS	Scriptores ecclesiastici de musica..., herausgegeben von M. Gerbert OSB, 3 Bände, St. Blasien 1784	SMZ	Schweizerische Musikzeitung
Hdb.	Handbuch	theor.	theoreticus
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie	tract.	tractatus
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich	TVer	Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
Hwb.	Handwörterbuch	VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
JAMS	Journal of the American Musicological Society	...W	Wörterbuch (z.B. AnderschW)
Jb.	Jahrbuch	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	Zs., Zss.	Zeitschrift, Zeitschriften
Kgr.-Ber.	Kongreß-Bericht	zw.	zwischen
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	→	Hinweis auf ein bereits bearbeitetes oder in Vorbereitung befindliches Stichwort des Handwörterbuchs (beigefügte Zahlen weisen auf die Unterteilung des Artikels hin)

## Siglen und Abkürzungen

[ ]

Klammerung innerhalb runder Klammern: Einfügung des Artikelautors in Zitat oder Beleg; Kennzeichnung bzw. Ergänzung einer bezeugten Textlücke

Ferner werden abgekürzt: Ortsangaben in mittelalterlichen Personennamen und Namen von Bibliotheken sowie deren Signaturen



## Compositio / Komposition

lat. *compositio*, Zusammensetzung, -stellung, -fügung (wie *compositor* um die Mitte des 1. Jh. vor Chr. in den Schriften Ciceros nachweisbar), Verbalsubstantiv zu dem seit dem 2. Jh. vor Chr. belegbaren Verb *componere*, Kompositum aus der altlat. Vorsilbe *com-*, zusammen, und dem Verb *ponere*, setzen, stellen;

dtsh. *Composition*, franz. *composition*, engl. *composition*, ital. *componimento* und *composizione* sowie die dazugehörigen Verben und Personalsubstantiva werden im frühen 16. Jh. in den mus. Sprachgebrauch übernommen; die dtsh. Schreibweisen *Komposition*, *komponieren* und *Komponist* kommen zu Anfang der 1770er Jahre auf.

Die lat. Ausdrücke *componere*, *compositio* und *compositor* sowie ihre nationalsprachlichen Äquivalente können mit Ausnahme der dtsh. Lehnwörter *komponieren*, *Komposition* und *Komponist* im vokabularen oder übertragenen Sinn einer Zusammensetzung oder -stellung auf jeden möglichen Gegenstandsbereich bezogen werden. Insbesondere in Architektur, Malerei, Literatur und Poetik ist es seit dem 18. Jh. üblich, den Begriff für die strukturelle Eigenart der stofflichen oder inhaltlichen Disposition heranzuziehen. Dieses kunsttheoretische Begriffsverständnis ist aus der Rhetorik abgeleitet und wirft somit die Frage auf, ob auch der weitaus früher einsetzende mus. Wortgebrauch seine Wurzeln in der Fachsprache dieser Disziplin hat. Denn *compositio* begegnet als möglicherweise von Cicero stammende Übertragung des griech. *σύνθεσις* in der lat. Rhetorik von Anfang an als Terminus – im Unterschied zu anderen Disziplinen wie Grammatik, Mathematik, Logik, Medizin, Physik etc., die *σύνθεσις* und *compositio* als technische Ausdrücke überwiegend im vokabularen Sinn kennen. Neben der unspezifischen Verwendung im Sinne von *dispositio* auf der Ebene der Gliederung und der Syntax, die vor allem im Engl. und Franz. den literarischen Sprachgebrauch von *composition* als Bezeichnung für eine Übung in der Verfertigung eines Aufsatzes motiviert, umfaßt das rhetorische Begriffswort *compositio* wie auch sein Synonym *structura* die Lehre vom Satzbau und der Wortfolge vor dem Hintergrund der formalen Wirkungs- oder Überzeugungskraft der gesprochenen Rede. Innerhalb des fünfgliedrigen Aufbaus der antiken Schulrhetorik mit *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *pronuntiatio* oder *actio* gehört

*compositio* folglich zu dem Bereich der Ausdrucksweise oder des Stils (*elocutio*) und ist dort – wie die Elemente *tropus* und *figura* – der Lehre der Ausschmückung, des Redeschmuckes (*ornatus*) subsumiert. Doch gerade das Fehlen vergleichbarer stilistischer Bedeutungsnuancen und die dominanten vokabularen Schattierungen der mus. Begriffsgesch. im Lat. generell sowie im Franz., Engl. und Ital. noch bis in die Gegenwart deuten darauf hin, daß der rhetorische Terminus wohl ohne Einfluß auf die Herausbildung der mus. zentralen Kategorie der *Komposition* geblieben ist.

Lit.: Thesaurus Linguae Lat. III, Lpz. 1907, Art. *compono*, *compos.*, *compositor*; H. LAUSBERG, Hdb. d. lit. Rhetorik, München 1960, I, 455 ff.; J. MARTIN, Antike Rhetorik, Hdb. d. Altertumswiss. II, 3, München 1974, 315 ff.; A. SCAGLIONE, Art. *Compos.*, Dictionnaire International des Termes Littéraires, hg. von R. Escarpit, Faszikel 3/4, Bern 1984, 357–362; DERS., Art. *Compos.*, Historisches Wörterbuch d. Rhetorik II, hg. von G. Ueding, Tübingen 1994.

I. In der unspezifischen vokabularen Bedeutung bezeichnen *componere* und *compositio* in der Elementarlehre der lat. Musiktheorie durchgängig den VORGANG DES ZUSAMMENSETZENS VON GRUNDELEMENTEN DES MUSIKALISCHEN TON- UND AUFEICHNUNGSSYSTEMS ZU ÜBERGEORDNETEN BESTANDTEILEN.

(1) Dem vielfältigen Bezug der Begriffswörter zu musikalischen, metrischen und rhythmischen Sachverhalten in Schriften der lat. Antike liegt weniger eine rhetorische, als vielmehr eine ZAHLHAFT-GRUNDSÄTZLICHE AUFFASSUNG VON ZUSAMMENFÜGUNG zugrunde.

(2) Davon ausgehend dienen die Ausdrücke seit dem 9. Jh. in der lat. Musiktheorie – häufig in der TYPISCHEN GEGENÜBERSTELLUNG VON SIMPLEX UND COMPOSITUS als einfach und zusammengesetzt – in Fortsetzung der antiken Musiklehre insbesondere zur Klassifikation der Intervalle; sie werden aber auch in so unterschiedlichen Kontexten wie der Bildung mehrtöniger Klänge aus Intervallen, der Verbindung von Noten zu einer Ligatur und der Addition von Zeiteinheiten zu einem größeren Zeitwert herangezogen.

II. Seit dem 11. Jh. umschließt der vokabulare Gebrauch von *compositio* und *componere* im lat. Musikschrifttum TÄTIGKEIT UND PRINZIP DES RATIONALEN SCHRIFTLICHEN ODER SPONTANEN ZUSAMMENFÜGENS EINES NEUEN MELODISCHEN VERLAUFS.

(1) Während das Adjektiv *compositus* unspezifisch im Hinblick auf die Bildung einer Gesangsweise (*melos*) aus schnell und langsam zu singenden

Phrasen („levibus gravibusve neumis composita“) schon in den *Scolica enchiridiadis* (spätes 9. Jh.) begegnet, bezieht erstmals Guido Aret. im *Micrologus* (1025/26) das Verb componere – in ausdrücklicher Anlehnung an die Wort- und Satzbildung – auf das HERSTELLEN EINES NEUEN EINSTIMMIGEN GESANGS ALS ZUSAMMENSETZEN VON MELODIEGLIEDERN ODER TONGRUPPEN (neumae).

(2) Die mit componere generell hervorgehobene Neubildung melodischer Verläufe führt konsequenterweise dazu, daß speziell in der Mehrstimmigkeitslehre seit um 1100 die ERFINDUNG ODER SCHAFFUNG DER ZU EINEM PRÄEXISTENTEN CANTUS HINZUTRETENDEN STIMMEN oder von diesem selbst ebenfalls mit Hilfe des Begriffswortes angesprochen wird.

(3) Begriffsgeschichtlich weitaus einflußreicher als die Vorstellung einer horizontalen Zusammenfügung ist jedoch die seit um 1300 vereinzelt erörterte Gegenüberstellung von cantus simplex und cantus compositus und die Verbindung der vokabularen Idee mit einem AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHENDEN GESANG.

III. Ausgehend von ihrer vokabularen Geltung akzentuieren compositio und componere seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. sowie ihre im 16. Jh. aufkommenden nationalsprachlichen Äquivalente bis in das 18. Jh. hinein das ERSTELLEN EINES POLYPHONEN GEFÜGES ALS SCHAFFUNG VON GEORDNETEN VERTIKALEN INTERVALLBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ALLEN BETEILIGTEN STIMMEN.

(1) Vor dem Hintergrund eines aufkommenden Bewußtseins für die musiksprachliche Einbindung der qualitativen Differenz im Aufbau der Akkorde zielt die vokabulare Bedeutung auf das ZUSAMMENFASSEN DER SIMULTAN ERKLINGENDEN TÖNE MEHRERER STIMMEN ZU JEWEILS EINEM EINZIGEN MEHRKLANG. (a) Die offenkundig enge Verbindung zwischen compositio und dem HARMONIEBegriff, bzw. ihre partielle Synonymie, wird bis in das ausgehende 18. Jh. tradiert und erschwert insbesondere (b) das Ansprechen der VERFERTIGUNG EINSTIMMIGER MUSIK.

(2) Seit den 1470er Jahren treten compositio und Wendungen wie modus componendi sowie nationalsprachliche Äquivalente als Bezeichnungen der Satzlehre neben den älteren Terminus contrapunctus. Trotz einer gerade anfänglich immer wieder betonten Übereinstimmung beider Kategorien „der Sache nach“, bzw. wohl im Blick auf das Endergebnis als mehrstimmiges Gefüge, vermitteln die vielfältigen und uneinheitlichen Differenzierungsversuche den Eindruck, daß compositio im Kontrast zu contrapunctus – und speziell in Abgrenzung zur usuellen Stegreifpraxis der Sortisatio – die ÜBERWIEGEND DREI- UND MEHRSTIMMIGE, KLANGHARMONISCH KALKULIERTE UND LANGFRI-

STIG GEPLANTE BILDUNG EINES STIMMENVERBANDES DURCH EINE EINZIGE PERSON rubriziert.

(3) Die vokabulare Komponente bleibt in dieser Auffassung von Satzbildung insofern dominant, als compositio im musiktheor. Schrifttum bis ins frühe 18. Jh. ausschließlich den Vorgang selbst, respektive die strukturelle Eigenart des dergestalt verfertigten polyphonen Gebildes, erfaßt und generell keine inhaltlich-kreativen Aspekte oder Vorstellungen von Schriftlichkeit impliziert. So zielt auch die Prägung TABULA COMPOSITORIA lediglich auf das zur vorläufigen Ausarbeitung der zunehmend komplexeren satztechnischen Verhältnisse notwendige Aufzeichnungsmedium.

(4) Das in Rede stehende Begriffsverständnis schließt ganz im Gegenteil AUCH SPONTANE AUSFÜHRUNG nicht aus, wie die auf die improvisierte contrapunctus-Praxis bezogene Wendung „comporre alla mente“, die aus der Generalbaßlehre stammenden Prägungen „comporre all'improvviso“ und „compositio extemporanea“ oder die auf die improvisierte Kadenz gemünzte Formulierung „Composition aus dem Stegereif“ veranschaulichen.

IV. Seit dem 16. Jh. wird der Begriff mit dem SCHÖPFERISCH-MUSIKALISCHEN HERVORBRINGEN in Beziehung gesetzt.

(1) Denn reflektiert das musiktheor. Begriffsverständnis im engeren Sinne noch weithin ausschließlich den abstrakten satztechnischen Vorgang und die strukturelle Eigenart des daraus hervorgehenden Gefüges, so deutet der allgemeine Sprachgebrauch schon seit dem frühen 16. Jh. auf eine umgangssprachliche Identifizierung des vokabularen Zusammenfügens mit der NOTENSCHRIFTLICHEN HERSTELLUNG EINES NEUEN INDIVIDUIERTEN STÜCKES hin.

(2) Um die Mitte des 16. Jh. vollzieht sich dann auch im musiktheor. Schrifttum durch die VERBINDUNG VON COMPOSITIO MIT DER KATEGORIE DER MUSICA POETICA die begriffsgeschichtlich entscheidende Zuordnung eines bestimmten Satzbildungsprinzips zu einer auf die Verfertigung von mus. Opera generell gerichteten Lehre.

V. In Nachfolge der Kategorie der musica poetica etabliert sich der Begriff der mus. Composition schließlich zu Anfang des 18. Jh. als Terminus für die im abendländischen Musikdenken zentrale WISSENSCHAFTLICHE UND KÜNSTLERISCHE DISZIPLIN DER HERSTELLUNG NEUER ARTIFIZIELLER MUSIK sowie für das daraus resultierende abstrakte Gebilde.

(1) Das Merkmal von SCHRIFTLICHKEIT bereitet sich in der Definition des Komponisten, des musicus poeticus, seit Mitte des 17. Jh. vor, wird aber erst im frühen 18. Jh. – und im Zusammenhang

mit einer expliziten Differenzierung zwischen *compositio* und *executio* – definitiv mit jenem Begriff verknüpft.

(2) Und auch hinsichtlich der für die spätere Bedeutung so entscheidenden SCHÖPFERISCHEN UND INNOVATIVEN QUALITÄT DES MUSIKALISCHEN ENDERGEBNISSES gehen im 17. Jh. wesentliche Impulse von der Festigung der Personenbezeichnung aus und führen um 1700 zu einer Integration der Tätigkeit des Erfindens in die Definition von *compositio*.

(3) Mit der um 1700 beobachtbaren EINBEZIEHUNG DER MELODIE in das bislang primär auf die vertikalen Tonbeziehungen gerichtete ‚Zusammensetzen‘ wird der Begriff auf die Idee einer (Ton-) Setzkunst allgemein erweitert.

(4) Die um 1750 aufkommenden ausdrucks- und wirkungsästhetischen Bewertungen von Musik lösen zu Beginn des 19. Jh. eine SPALTUNG DER SCHÖPFERISCHEN DISZIPLIN aus. Während Komposition (a) einerseits auf ein MECHANISCH-KONSTRUIERENDES, RATIONAL VERMITTELBARES VERFAHREN im Hinblick auf die stofflich-materiale Seite reduziert wird, (b) bildet sich andererseits ein Wortverständnis im Sinne einer IM KÜNSTLERISCHEN SUBJEKT VERANKERTEN, SYSTEMATISCH NICHT ERFASSBAREN, EMPHATISCHEN UND INTEGRALEN KONZEPTION VON INHALTLICHER KREATIVITÄT heraus.

VI. Die explizite Übertragung des Substantivs *Composition* auf ein INDIVIDUELLES MUSIKALISCHES GEFÜGE ALS SCHRIFTLICH VORLIEGENDES WERK belegt erstmals 1732 J. G. Walthers *Mus. Lexicon*. Daß dieses Verständnis noch für das frühe 19. Jh. keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, machen die nachdrücklichen Betonungen dieser Bedeutung im einschlägigen lexikalischen Schrifttum deutlich.

I. In der unspezifischen vokabularen Bedeutung bezeichnen *componere* und *compositio* in der Elementarlehre der lat. Musiktheorie durchgängig den VORGANG DES ZUSAMMENSETZENS VON GRUNDELEMENTEN DES MUSIKALISCHEN TON- UND AUFEICHNUNGSSYSTEMS ZU ÜBERGEORDNETEN BESTANDTEILEN.

(1) Dem vielfältigen Bezug der Begriffswörter zu musikalischen, metrischen und rhythmischen Sachverhalten in Schriften der lat. Antike liegt weniger eine rhetorische, als vielmehr eine ZAHLHAFT-GRUNDSÄTZLICHE AUFFASSUNG VON ZUSAMMENFÜGUNG zugrunde, die in ihrem Kern auf die griech. Vorstellung von einer aus Grundbestand-

teilen oder Elementen zu einem Ganzen harmonisch zusammengefügt Welt verweist.

In dieser Hinsicht reflektieren *componere* und *compositio* eine fundamentale Auffassung der strukturellen Eigenart nicht nur der objektiven Welt, sondern auch im weitesten Sinne – wie ein Passus von A. M. T. S. Boethius zu Beginn des zweiten Buches der *Inst. arithmetica* (um 500) veranschaulicht – aller von Menschen hervorgebrachten Phänomene, seien sie zahlhafter, logischer, sprachlicher oder mus. Natur:

Superioris libri disputatione digestum est, quemadmodum tota inaequalitatis substantia a principe sui generis aequalitate processerit. Sed quae rerum elementa sunt, ex hisdem principaliter omnia componuntur, et in eadem rursus resolutione facta solvuntur; ut, quoniam articularis vocis elementa sunt litterae, ab eis est syllabarum progressa coniunctio et in easdem rursus terminatur extremas; eandemque vim obtinet sonus in musicis. Iam vero mundum corpora quattuor non ignoramus efficere... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 77, 4–12).

In den Schriften der lat. Antike liegt diese Vorstellung vom Zusammenfügen des Komplexen aus dem Einfachen, des Teilbaren aus dem Unteilbaren auch dem Ansprechen von mus., rhythmischen oder metrischen Sachverhalten zugrunde und betrifft die Anschauung sowohl des Tonraums als auch der Zeit. So beispielsweise werden aus Tönen *modulatio* und *harmonia*, Systeme (beispielsweise Tetrachorde) und Intervalle, sowie qualitativ gewichtete Zweiklänge gebildet:

M. T. Cicero, *Tusculanarum disputationum* (45/44 vor Chr.) I, 18, 41: ἀρμονίαν autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit pluris... (ed. Pohlenz, Amsterdam 1965, 70); Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (vor 439) IX, 932: hi sunt igitur soni, qui modulationem apte et cum ratione componunt (ed. Dick, Lpz. 1978, 496, 12–13);

ibid. IX, 935: tetrachordum autem est affectio quaedam sonorum quattuor per ordinem compositorum... (499, 1–3);

Boethius, *De inst. mus.* (um 500) IV, 1: Praeterea quae gravis est intentione, crescit ad medium, quae vero acuta, remissione decrescit ad medium. Unde fit, ut omnis sonus quasi ex quibusdam partibus compositus esse videatur (ed. Friedlein, 301, 21–24);

ibid. V, 11: Consonae [voces] autem sunt, quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron (361, 10–12);

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): In eadem quoque mediate et diapente simphonia componitur... (CSM 21, 72: VI,6).

Und so fügen sich ebenfalls kurze und lange Zeiteinheiten, sowie die daraus gebildeten Versfüße zu Rhythmus, Metrum und Versmaßen zusammen:

Augustinus, *De musica* (387–389) II, 11, 21: *M[agister]*. Atqui scias veteres miscendos iudicasse istos pedes, et horum mixtionem versus compositos condidisse (ed. Fin-aert/Thonnard, Paris 1947, 138);

ibid. IV, 16, 30: Neque enim si Faliscus nescio qui, metra ita composuit, ut haec sonant... (276);  
 Martianus Capella, *op. cit.* IX, 967: rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexas (516, 8–10);  
 ibid. IX, 971: compositum [tempus] uero, quod potest diuidi et quod a primo aut duplum est aut triplum aut quadruplum... (518, 16–18);  
 Boethius, *op. cit.* IV, 3: ...quando melos aliquod musicus uoluerit adscribere super uersum rhythmicam metri compositione distentum... (309, 5–7);  
 Aurelianus Reom., *op. cit.*: Rhythmus namque metris uidetur esse consimilis quae est modulata uerborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium... (CSM 21, 67: IV,4).

In diesem Sinne meint auch Cassiodors „melodiae compositor“ denjenigen, der „propter utilitatem peregrini soni alias chordas plectro discurrat, aut super eas quae sunt alias adiciat“ (*Historia tripartita*, nach 540, I, 2, MignePL 69, 885) und dadurch im Spielen eine Melodie aus den Tönen der Saiten seines Instruments zusammensetzt.

Lit.: KL.-J. SACHS, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, *Gesch. d. Musiktheorie III*, Darmstadt 1990, 109–116.

(2) Seit dem 9. Jh. klassifizieren componere und compositio – häufig in der unspezifischen, TYPISCHEN GEGENÜBERSTELLUNG VON SIMPLEX UND COMPOSITUS als einfach und zusammengesetzt – im lat. Musikschrifttum und im Anschluß daran besonders im Franz. und Ital. bis ins 19. Jh. unterschiedliche Sachverhalte der elementaren Musiklehre. Wie in der lat. Antike ist in der Musiktheorie die Vorstellung von einfachen und komplexen Bestandteilen grundlegend, die hauptsächlich im Bereich der Intervalle und Zweiklänge, aber auch im Hinblick auf die Verbindung von Noten zu einer Ligatur und die Addition von kleineren Zeitwerten zu einem größeren begegnet. Exemplarisch für die schon in der lat. Antike angelegte und für die mittelalterliche Musiktheorie konstitutive Differenzierung zwischen einfachen und zusammengesetzten Intervallen sowie der durch sie gebildeten Zweiklänge (symphoniae) seien die entsprechenden Formulierungen der anon. *Musica enchiriadis* und der *Scolica enchiriadis* aus der zweiten Hälfte des 9. Jh. angeführt:

*Musica enchiriadis*, Cap. 10 *De symphoniis*: Est autem symphonia uocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. Simphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae componuntur. Ex quibus una est, quam diatessaron uocant, altera diapente, tertia diapason. Diatessaron interpretatur ex quattuor, quod vel quartanas ad invicem resonat uoces vel in ordine quattuor sit sonorum compositio, utputa si ad subiectam descriptionem aut remittas usque in quartum quemlibet sonum aut quattuor in ordine recenseas ita... (ed. Schmid,

Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss. III, München 1981, 23 f., 5–12);  
 ibid., Cap. 11 *Quomodo ex simplicibus symphoniis aliae componantur*: Ex his quidem simplicibus aliae symphoniae componuntur, ut diapason et diatessaron, diapason et diapente, disdiapason, quae et disdiapason (28, 1–2);  
*Scolica enchiriadis* II: Hoc ergo modo est simpliciter diapente pangere. Prima uero compositio fit diapente, si uox organalis ita per diapason geminetur, ut sit media principalis, ueluti quinta inter primam et octavam (92, 29–31).

Die Trennung in einfache und zur Ligatur zusammengefügte Zeichen der Notenschrift klingt schon in der Wendung „Notarum uel neumarum (uidendum est) alia simplex, alia reuerberata; alia composita, alia repetita, alia reciprocata“ des anon. *De tract. tonorum* (2. Hälfte d. 12. Jh., ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit II*, Bln 1935, 116) an, begegnet verstärkt aber erst seit dem 13. Jh. –

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1250), Cap. 6: Sed sciendum, quod numquam debet poni aliqua figura sine proprietate, ubi potest poni cum proprietate. Alia regula, quod numquam ponatur simplex uel non ligata, ubi potest poni ligata uel composita. Omnis ordinatio ligaturum debet fieri per eundem ordinem compositarum, id est per eandem ligaturam. Omnis figura simplex sumitur secundum suum nomen, siue fuerit cum littera siue non. Item omnes uoces, quae accipiuntur in eodem sono, non possunt ligari uel facere figuram compositam, quia omnis figura composita uel ligata dicitur ascendendo uel descendendo (ed. Reimer, *BzAfMw X*, 1, Wiesbaden 1972, 62 f.: VI,1–5);  
 Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Figurarum aliae simplices, aliae compositae. Compositae sunt ligaturae (CSM 18, 29: IV,2–3) –

und läßt sich später, wenn auch seltener, auf der Ebene der Zeitwertorganisation verfolgen:

Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* (2. Hälfte d. 14. Jh.): Quia praedictum tempus semiimperfectum quattuor componitur et diuiditur per duas minores semibreues... (CSM 27, 45: XXXVII,13);  
 Guilielmus monachus, *De preceptis artis musicae* (zw. 1480 u. 1490): Proportionis maioris inaequalitatis rationalis quinque sunt species, scilicet, tres simplices et duae compositae. Simples sunt proportio multiplex, proportio superparticularis et proportio superpartiens. Compositae sunt proportio multiplex superparticularis et multiplex superpartiens (CSM 11, 19: III).

II. Seit dem 11. Jh. umschließt der vokabulare Gebrauch von compositio und componere im lat. Musikschrifttum TÄTIGKEIT UND PRINZIP DES RATIONALEN SCHRIFTLICHEN ODER SPONTANEN ZUSAMMENFÜGENS EINES NEUEN MELODISCHEN VERLAUFS.

(1) Die Einführung des vokabularen componere

in den Bereich der Verba activa, die wie *facere* im weitesten Sinne das vokale oder schriftliche ‚Machen‘ bzw. das HERSTELLEN EINES NEUEN EINSTIMMIGEN GESANGS ALS ZUSAMMENSETZUNG VON MELODIEGLIEDERN ODER TONGRUPPEN bezeichnen, geht von Guido Aret. aus. Seine Formulierung „De commoda vel componenda modulatione“, mit der das Cap. 15 des *Micrologus* (1025/26) überschrieben ist, reagiert auf die Weiterentwicklung der aus der lat. Antike herrührenden Vorstellungen über die elementhafte Konstitution von Musik.

Wie schon der einleitende Passus der anon. *Musica enchiriadis* (2. Hälfte des 9. Jh.) verdeutlicht, wird seit dieser Zeit das antike Modell von der elementhaften Gliederung von Musik an der hierarchischen Struktur der Sprache, respektive der Schrift, ausgerichtet:

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptingi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. Ex sonorum copulatione diastemata, porro ex diastematibus concrecunt systemata; soni vero prima sunt fundamenta cantus (ed. Schmid, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss. III, München 1981, 3, 1–7).

Und es ist nur folgerichtig, daß in diesem Zusammenhang die flexiblere melodische Gestaltung nicht primär auf einzelne Töne zurückgeführt wird, sondern vielmehr von den durch „copulatio“ gebildeten höheren Einheiten wie Melodieformeln, Tonfolgen oder allgemein durch Diastematik, Verteilung von Längen und Kürzen charakterisierte Wendungen oder Teilen (*neumae*) abgeleitet wird:

*Scolica enchiriadis* (2. Hälfte d. 9. Jh.) I: Observandam quoque dico distinctionum rationem, id est ut scias, quid coherere conveniat, quid disiungi. Videndum etiam, quae mora illi aut illi melo conveniat. Namque hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita. Ergo moram, quae cuique melo conveniat, aptam exhibebis dumtaxat secundum temporis ac loci et causae cuiuslibet extrinsecus occurrentis rationem, ipsam etiam altitudinem ad congruentiam morae cum apertis et suavis neumis, atque huiusmodi observationibus honestam beneque moratam musicam moderabis (ed. Schmid, 89, 417–427);

Berno Aug., *Prologus in tonarium* (nach 1021): Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta & concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus: & velut in hexametro versus legitime currit, ipso sono animus delectatur (GS II, 77 b).

Auch für Guidos Wahl von *componere* ist wohl als Auslöser die Analogiebildung von Musik und

Sprache in Anschlag zu bringen, wie der einleitende Abschn. des fraglichen Cap. 15 sowie der nachfolgende Vergleich zwischen Dichtern und denjenigen, die einen metrischen Gesang „machen“, erhellen. Darüber hinaus beleuchtet die Entscheidung gerade für das Verb *componere*, das im Text des Kapitels nur einmal im Sinne einer Verdeutlichung des ‚cantum facere‘ Verwendung findet, den Sachverhalt der Melodiebildung in mehrfacher Weise. So präzisiert die aus den Wendungen ‚De commoda modulatione‘ und ‚De componenda modulatione‘ kunstvoll gebildete Überschrift den Terminus *modulatio* (→ *Modulatio* II.) hinsichtlich seines technischen Verfahrens und bestimmt zugleich ein derartiges Vorgehen im Blick auf die Qualität des Resultats. Des weiteren gibt jener erste Absatz zu verstehen, daß jeder Gesangsabschnitt, der aus diesem Prozeß des Zusammenfügens bzw. der Anpassung der Tonfolgen an den zugrundeliegenden Text hervorgeht, wie ein sprachlicher Bestandteil als distinktes und abgeschlossenes Element des mus. Verlaufs erkennbar bleiben soll, um schließlich in dieser Form auch aufgezeichnet oder vorgetragen zu werden:

Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt ptingi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilena; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compressa et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius (CSM 4, 162 f.: XV, 2–6);

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iungere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii (171 f.: XV, 38–43).

Unabhängig davon, daß neben *componere* und *facere* auch noch andere Verben unspezifisch das Bilden eines neuen Gesangs oder Chorals bezeichnen können –

*Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070): ...quomodo ipsae [septem voces musicae] modulationem cantus conficiant per consonantias... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 99, 2) –

und *componere* selbst durchgängig von seinem vokabularen Gelten her verstehbar bleibt – somit keinerlei Definition bedarf –, scheint doch gerade dieser Begriff im Verständnis der Theoretiker besonders geeignet, ein Verfahren zu erfassen, das

speziell auf die überwiegend improvisatorische Herstellung neuer Verläufe abzielte. Denn entgegen Guidos Hinweis auf das „notare“ und „exprimere“ der zusammengesetzten Melodieglieder impliziert der Gebrauch von componere keinerlei Schriftlichkeit. So differenziert der zuletzt zit. anon. Kommentar zu Guidos *Micrologus* nicht nur zwischen der Neubildung eines Gesangs im spontanen Vollzug und dem Erlernen von schon existenten Melodien, sondern unterscheidet die letzteren daraufhin, ob sie schon singend ‚zusammengesetzt‘ worden sind oder ob sie noch nicht gehört wurden und insofern nur notenschriftlich vorliegen. Die „ars de componendis cantibus“ schließt notenschriftliche Aufzeichnung nicht ein:

Utilitas huius artis est scire cantus novos componere, et compositos et inauditos facillime addiscere (99, 5);  
...nunc vult dare de componendis cantibus facillimam artem, per quam quilibet cantare poterit quicquid voluerit (169, 57).

So erklärt sich wohl die Gleichsetzung von modulari und componere in Johannes Affl. Formulierung „cantus... modulatur id est componitur“ (*De musica*, zw. 1100 u. 1121, CSM I, 77: X,7) weitgehend aus dem gemeinsamen Hintergrund der vokalen Praxis. Und auch die Fähigkeiten des ‚cantum probare, corrigere et componere‘ (50: I,9) oder des ‚cantus qualitate iudicare, falsum corrigere et novum componere‘ (52: II,6) – vgl. auch den vergleichbaren Passus „non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem“ (ibid.) – , durch die sich der Musicus von dem Cantor unterscheidet, sind durchaus nicht notwendig auf Schriftlichkeit hin zu interpretieren, wie es auch der aus der entgegengesetzten Perspektive formulierte Passus „Si dulciter cantent vel dulcem cantum componant, non hoc facit ars, sed naturalis ad hoc dispositio“ aus dem *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25, CSM 3, VI, 216: LXXXIII,13) von Jacobus Leod. veranschaulicht.

Einen expliziten Hinweis sogar auf die Trennung von componere und notare im mittelalterlichen Denken gibt der Anon. des Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“ aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., der die Bildung eines in sich unstimmgigen oder regelwidrigen Gesangs zwar immer noch mit dem Adjektiv compositus anspricht, aber darauf hinweist, daß dieser nicht mehr notierbar sei:

Falsus [cantus] autem ille est qui nullam regulam servans sed per regionem dissonae compositionis progrediens et naturalem musicae ordinem non sequens, in musica notari non potest (ed. Seay, *An anon. treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 25: VIII,10).

Es ist in diesem Zusammenhang nicht eindeutig zu klären, ob die um 1270 von Lambertus geäu-

ßerte Ansicht, ein mus. Gebilde entstehe durch eine „compositio longarum breviumque figurarum“ (*Tract. de musica*, CS I, 269 a), einer Übertragung der ursprünglichen Vorstellung auf die Aufzeichnungspraxis entspringt oder sich einem davon unabhängigen unspezifischen Verständnis verdankt.

Im Unterschied zur notenschriftlichen Umsetzung stellt die in der oben zit. Formulierung von Johannes Affl. anklingende Kategorie des Erfindens und die daraus resultierende enge Verbindung der Neubildung eines cantus zum Tätigkeitsfeld des Musicus ein essentielles Merkmal von componere dar.

Schon Mitte des 11. Jh. erklärt Hermannus Contractus das ‚cantilenam rationabiliter componere‘ zur zentralen Tätigkeit des Musicus, der – zumindest der erwähnten Reihenfolge nach – Urteilsvermögen und vokale Fertigkeit nachgeordnet sind –

*Musica* (zw. 1048 u. 1054): Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilena rationabiliter componenda, regulariter iudicanda, decenter modulanda scientia comparetur. Quorum trium cui facultas affuerit; is demum musicus recte dicendus erit (ed. Ellinwood, Rochester 1936, 47 a) –

so daß Johannes Legrensis (Gallicus) Frage aus der Mitte des 15. Jh., „warum nur wenige Cantores, wenn überhaupt einer, einen Choral zusammensetzen können“ („Cur pauci vel nulli cantorum sciunt componere planum cantum“, *Libellus mus. de ritu canendi vetustissimo et novo* II, zw. 1458 u. 1464, ed. Seay, Colorado Springs 1981, 63: IV,1) auf eine jahrhundertelange Arbeitsteilung anspielt (→ *Musicus* II. (1)).

Rückschlüsse über Art und Beschaffenheit der Elemente, die den Gebrauch des vokabularen componere motivieren können, erlauben auch Schriften aus dem Umfeld der Choralreform des Zisterzienserordens. Guy d’Eu (Guido von Longport) beispielsweise klassifiziert Mitte des 12. Jh. jeden cantus mit Hilfe der Kategorien natura, quantitas sowie qualitas, und ordnet diesen die technischen Merkmale der Anordnung (dispositio), der Fortschreitung oder Bewegungsrichtung (progressio) und der Zusammensetzung (compositio) zu. Ihm zufolge betrifft compositio die Gliederung durch Pausen, die Arten der Stimmbewegung und die Abwechslung der Periodenbildung; spätere Autoren wie Jacobus Leod. tendieren hingegen dazu, progressio und compositio zusammenzufassen und verwischen somit die von Guy betonte Differenz zwischen der Bewegungsrichtung der Melodieintervalle und ihrer diastematischen Besonderheit:

Guy d’Eu, *Regulae de arte musica* (um 1140): Tria enim in cantu consideranda sunt: natura, quantitas, qualitas. Na-

tura in dispositione; quantitas in progressionem; qualitas in compositione.

Dispositionem fecit simplicium convenientium ordinatio; progressionem elevatio et depositio; compositionem tarditas morarum, saltuum levitas, et circuituum variatio (CS II, 169 a);

Progressio consideratur secundum elevationem et de-positionem. Compositio secundum levitates et gravitates descensum et ascensuum et multiplices disjunctorum varietates (176 b);

vgl. auch Johannes Aegidius Zamor., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280): Natura uero cantus consistit in dispositione. Est autem dispositio tonorum et semitonorum directa ordinatio, secundum naturalem litterarum dispositionem. Forma uero cantus consistit in compositione et progressionem. Et est compositio in leuitate et grauitate, intensione ac reflexione, in uariis anfractibus multisque diuerticulorum uarietatibus consistens compilatio. Progressio uero est elevatio et depositio (CSM 20, 88 ff.: XII, 2–6);

Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Forma uero consistit in compositione et progressionem quae est elevatio et depositio (CSM 3, VI, 90: XXXVI, 5).

Ungeachtet solcher Versuche einer inhaltlichen Präzisierung von *compositio* differiert das Begriffsverständnis von *componere* im Hinblick auf die Bildung, Einrichtung oder Hervorbringung eines Gesangs bis ins 15. Jh. nicht wesentlich von den geläufigen und unspezifischen Verben des Machens.

So gebrauchen beispielsweise manche Theoretiker wie schon Guido Aret. *componere* im Sinne von *facere* –

Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“ (2. Hälfte d. 12. Jh.): Quomodo cantus debet componi. Quisque igitur cantum facturus es, proprietates tonorum et semitonorum attendas et ita cantum cures componere ut sui modi proprietatem valeat retinere...

Si secundi toni cantus vis facere...

Si tertii modi cantum componere cupis, hilariter facias eum ad sextam ascendere...

Si quinti toni cantum facere uolueris...

Si sexti toni cantum faciendum aggrediaris...

Si septimi toni cantum componere disposuisti... (loc. cit. 28: X, 4–14);

vgl. auch Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289): ...de modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmos sive planos cantus (ed. Cserba, Regensburg 1935, 7, 3–4) –,

parallel mit *ordinare* (wobei hier möglicherweise die im nächsten Abschn. angesprochene Differenzierung des Johannes de Grocheo hineinspielt, der *componere* ausdrücklich der Neubildung eines cantus vorbehält und mit *ordinare* auf die nachträgliche Bearbeitung eines Gesangs abhebt) –

Johannes de Garlandia, *De plana musica* (um 1250): Cantus est dulcis consonantia uocum que, per proportionem armonias, dulciter secundum rectum numerum mensuratum ad sonos relatum componitur et ordinatur (CS I, 157 b f.);

Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Opportunum est etiam cantus compositor, si delectabiliter cantum componere & ordinare uoluerit, ut pausas in cantu ordinet... (GS III, 236 b) –,

in Verbindung mit *commiscere consonantiae* –

Jacobus Leod., *Tract. de consonantiis mus.* (Anfang 14. Jh.): Has igitur consonantias dulciter musicus commisceat componensque suos cantus incipiat primum tonum curratque novissimum (ed. Smits van Waesberghe, *Divitiae musicae artis* A. IXa, 22) –,

sowie im Sinne von *formare*:

Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (1489): Sex sunt uoces tantum quibus omnis cantus componitur et formatur... (ed. Seay, Colorado Springs 1980, 9: X, 3).

Lit.: K. SCHLAGER, *Ars cantandi – Ars componendi*, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, *Gesch. d. Musiktheorie* IV, Darmstadt 1997.

(2) Die Verwendung von *componere* seit um 1100 für die *ERFINDUNG* ODER *SCHAFFUNG* DER ZU EINEM *PRÄEXISTENTEN CANTUS* HINZUTRETENDEN *STIMMEN* oder auch von diesem selbst veranschaulicht einerseits, daß die Praxis der Mehrstimmigkeit im 12. Jh. und später von der Eigenständigkeit der – auch personal getrennten – horizontalen Melodieverläufe ausging und demgegenüber die resultierenden Zusammenklänge noch nicht im Sinne eines Zusammenfügens akzentuiert wurden; andererseits läßt dieser Wortgebrauch dergestalt Rückschlüsse auf die Bildung des einstimmigen cantus zu, als es sich beim ‚Zusammenfügen‘ der hinzutretenden Stimmen ebenfalls überwiegend um eine Technik der vokalen Improvisation gehandelt hat, innerhalb der – wie im nachfolgend zit. Beleg aus dem späten 13. Jh. – zwischen *componere* und *proferre* ex *improvisae* augenscheinlich nicht differenziert wurde.

So leitet beispielsweise der anon. Trakt. von Montpellier (vor 1100) – einer der frühesten Belege für die *Vokabel componere* im Kontext der mehrstimmigen Musik – die Regeln zur Bildung des Organums als „uox sequens precedentem“ mit den Worten ein „Si quis ergo organum componere desiderat...“, spricht demgegenüber aber die Relation von *cantus* und *organum* mit dem *Verb* *iungere* (*verbinden*) an (ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, 187, 2–3), das schon in der *Musica enchiridiadis* (2. Hälfte des 9. Jh.) im Zusammenhang mit der „*symphonia*“ als „*vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus*“ Anwendung findet (ed. Schmid, *Veröff. d. Musikhistorischen Kommission d. Bayerischen Akad. d. Wiss.* III, München 1981, 23, 5–6).

Andere Theoretiker erfassen mit *componere* auch die Bildung oder Hervorbringung der *discantus* genannten Stimme:

Anon., *De tract. tonorum* (2. Hälfte d. 12. Jh.): De discantu et organo et eis componendis (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 115);

Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“ (2. Hälfte d. 12. Jh.), Cap. 14 *De discantu simpliciter*: Quisquis igitur discantor [nach Ed. Handschin, AML XIV, 1942, 23: discantum] bene et naturaliter cupis componere, consonantias, scilicet, diatessaron, diapente et diapason, ut pote omnino necessariae in promptu semper et bene notas studeas habere, per has enim discantus omnis qui naturaliter fit componitur, et sine istis ut vere discantus sit nullomodo potest componi...

Sed quia iste cantus quodammodo simplex est et minoris subtilitatis, quia non est nisi unus discantus, super unum discantum alium duplicem componamus, qui in se compositione diversus nec dissonans uni cantui per diversas consonantias dupliciter et naturaliter respondere possit, cuius exemplo et aliorum subtilitate gravioris compositionis benivoli huius doctrinae discipuli ad altiora scientia incrementa provehantur.

Cap. 15 *Ars ad componendum organum*: Ad organum itaque faciendum tria sunt necessaria ut sciatur, scilicet, quomodo incipiatur, quo ordine progrediatur, qua ratione terminetur. Necessarium est nichilominus organizatori ut consonantias, notas et in promptu habeat, quoniam sine istis organum nullomodo ab aliquo potest componi (ed. Seay, *An anon. treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 33 ff.: XIV, 4–13 u. XV, 2–3);

Anon. [II] ex traditione Franconis, *Tract. de discantu* (spätes 13. Jh.): Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso quae diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enotare. Videndum est ergo quid sit discantus, et unde dicatur, et ex quibus partibus et qualiter componatur, et quot vel quae requiruntur ad eius bonitatem (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30; vgl. dazu auch den nächsten Abschn. II. (3));

Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25), Cap. V: Nunc autem aliqui discantores vel discantum compositores nullam harum conditionum observant proprietatem, discantus faciunt non bonae concordiae, cantus faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi immensurabiles, sicque male custodiunt quattuor causas quae in discantibus requiruntur: materialem, ut sunt voces concordantes simul prolatae; formalem, ut est conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum (CSM 3, VII, 13: V, 15);

ibid., Cap. IX: Cum discantus, ut visum est, ex quibuscumque consonantiis confici non debeat, qua fronte audient discantare et discantus componere qui parum aut nihil de natura noverunt consonantiarum, qui inter illas discernere nesciunt quae sint concordantes secundum magis et minus, quae non, quibus amplius est utendum et in quibus locis ignorantque alia quae ad hanc requiruntur artem! (22: IX, 1).

Vor einem veränderten Gattungsverständnis legt Johannes de Grocheo dar, daß sich componere auf die oben angedeutete Neubildung einer Stimme, hier des Tenors, innerhalb eines mehrstimmigen Gefüges beziehen kann, demgegenüber ordinare die Adaption einer präexistenten Tonfolge („ex cantu antiquo... et prius composito“) in Hinsicht auf modus und mensura, bzw. Tonfolge und -dauer, bezeichnet. Seine Aussage ist insofern si-

gnifikant, als er nicht nur strikt beide Sachverhalte trennt, sondern im gleichen Zusammenhang mit componere ebenfalls die im folgenden Abschn. zit. Zusammensetzung mehrerer Stimmen anspricht:

*De musica* (um 1300): Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta cor, hepar, cerebrum, et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 146).

Noch bis in die Mitte des 17. Jh. und vor allem im lat. Schrifttum Italiens wird die Schaffung aller oder einer von mehreren Stimmen eines polyphonen Gefüges – wie bei Johannes de Grocheo häufig parallel mit componere im Sinne der Stimmenzusammensetzung – mit dem vokabularen componere erfaßt, obwohl das Vordringen des vertikalen Begriffsverständnisses seit dem späten 15. Jh. zunehmend diesem ‚horizontalen‘ Wortgebrauch seine Legitimation zu entziehen scheint und es erst im 18. Jh. unter gänzlich veränderten Bedingungen zu einer neuerlichen Verbindung zwischen dem Terminus Composition und der Melodiebildung kommt (vgl. unten, V. (3)):

N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487) II, 5: Demonstrata mensurati cantus fabricatione: modo dicendum qualiter super cantu plano ordinandum est. Igitur quando quis vellet super cantu plano mensuratum componere non vt primo dictum est sic incipiendum. Nam necessum est quod planus cantus primo fabricatus sit. secundo vero vt supranus magna solertia habendo respectum ad tenorem qui est planus cantus edatur siue componatur. Exinde ad contra bassum deueniendum et mente et oculis ac ratione bassum quicquid contra armonie dulcedinem obstiterit eradicando absoluendum. Et hec vobis quantum ad novos cantus fabricandos sufficiant (f. e vij' f.);

P. Aaron, *Toscanello in musica* (Venedig [1523] 1529) II: Cap. XXI *Del modo del comporre il controbasso, et controalto doppo il tenore et canto...* (f. K ii);

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555), IV, Cap. 18 *Modo di comporre una parte sola di canto fermo* (f. 80'; vgl. dazu unten, III. (1)(b) Exkurs); A. Kircher, *Mvsurgia vniuersalis* (Rom 1650) V, 11: ...posita quoque Basi tanquam subiecto (quod subiectum esse potest, vel ex cantu firmo assumptum, vel ad libitum compositum)... (249).

(3) Eingeleitet durch einen unspezifischen und elementaren Gebrauch der Vokabel componere im 13. Jh. im Blick auf einen AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHENDEN GESANG –



Anon. [II] ex traditione Franconis, *Tract. de discantu* (spätes 13. Jh.): Discantus dicitur quasi diversus cantus eo quod illi cantus ex quibus componitur differe debent, ita quod quando unus cantus ascendit, alter descendat (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30; vgl. dazu auch den Beleg im vorangegangenen Abschn. III. (2)); W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Conducti sunt compositi ex pluribus canticis decoris cognitivis vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel in diversis... (CSM 14, 142: VI,14,2) –,

beginnen Theoretiker wohl erst um 1300, Mehrstimmigkeit nicht nur als Produkt mehrerer einzeln ‚zusammengefügt‘ Stimmen, sondern generell als Vorgang des additiven Zusammenfügens dieser Stimmen zu begreifen und vereinzelt die daraus resultierenden vertikalen Intervallrelationen als Ergebnis dieses Prozesses anzusprechen:

Johannes de Grocheo, *De musica* (um 1300): Quid igitur sit ductia et stantipes et quae earum partes et quae earum compositio, sic sit dictum. In quo propositum de simplici seu vulgari musica terminatur. De musica igitur composita et regulari sermonem perquiramus.

Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias tam perfectas quam imperfectas cantum ex duobus compositum invenerunt, quem quintum et discantum seu duplum organum appellaverunt. Et de hoc plures regulas invenerunt, ut apparet eorum tractatus aspicienti. Si tamen aliquis praedictas consonantias sufficienter cognoverit, ex modicis regulis poterit talem cantum et eius partes et eius compositionem cognoscere. Sunt enim aliqui, qui ex industria naturali et per usum talem cantum cognoscunt et componere sciunt.

Sed alii ad tres consonantias perfectas attendentes cantum ex tribus compositum, uniformi mensura regulatum invenerunt, quem cantum praecise mensuratum vocaverunt. Et isto cantu moderni Parisiis utuntur. Quem antiqui pluribus modis dividerunt, nos vero secundum usum modernorum in tres generaliter dividimus, puta motetos, organum et cantum abscisum, quem hoquetos vocant (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 138, 4–23);

Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapason vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus...

Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus, unum tantum habens dictamen vel discretionem syllabarum...

Hoquetus est cantus abscisus, ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem ex pluribus compositus, quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta (144 ff., 13 ff.);

Anon., *De vocibus applicatis verbis* (frühes 14. Jh.): Vult etiam in compositione mottetorum haberi hec regula

generalis, videlicet quando unus cantus ascendit, alter descendat et non se inveniant in dissonancia in pluri quam in uno tempore, quia nimis foret asperum in auditu. Caveat etiam ne tritonum componat, quia, sicut dictum est, fit auribus nimis durum, et quando unus rumpit alius utatur brevibus vel longis et e converso (ed. Debenedetti, *Studi Medievali* II, 1906/07, 79, 33–38); Anon., *Ars discantus* (14. Jh.), Abschn. *De compositione contrapunctus*: Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus componere super unum tenorem, debet se cavere ne duas equipollentes sive consimiles concordantias componat, ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra... (CS III, 92 b);

Abschn. *De compositione carminum*: Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus, scilicet cum tenore carmine et contratenore, primo notandum est quod quando unisonus habetur super principalem tenorem, tunc tertia sub tenore vel quinta sub vel sexta sub... (93 b);

Aegidius de Murino, *De motettis componendis* (Mitte d. 14. Jh.): Tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem; et quando vis dividere contratenorem, tunc accipe tenorem, et contratenorem si componis cum quatuor, et ordinatis triplum supra, bene ut concordet cum tenore et contratenore (CS III, 124 b f.);

Guilielmus monachus, *De praeceptis artis musicae* (um 1480): Et nota quod circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum sive supra quemlibet cantum figuratum... (CSM 11, 41);

B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482) II, 1, 1: ...praesertim in compositione trium aut quatuor uocum (o. S.; vgl. Ed. Wolf, 66);

J. Hothby, *De arte contrapuncti* (vor 1487): Dico la quarta essere consonanza in quanto, veruna de le altre discordantie, si po conporre in tre canti che non sia alo auditore enimichevole... (CSM 26, 27: I,21).

Doch ist es vermutlich nicht so sehr die weithin vokabulare, wenn nicht sogar unspezifische Bedeutung von componere, sondern eher die schon bei Johannes de Grocheo anklingende – und hier zugleich auf musica usualis und regularis bezogene – Differenzierung zwischen cantus simplex und cantus compositus, aus der compositio und componere ihre im nächsten Abschn. dokumentierte Stellung in der Begrifflichkeit der mehrstimmigen Musik seit den 1470er Jahren gewinnen.

Cantus compositus allerdings primär als mehrstimmigen Gesang zu verstehen, hieße compone-re im Rückblick nur auf einen Bezug seines vokabularen Geltens im Mittelalter festzulegen. Wahrscheinlich spielt in die fragliche Prägung in der zweiten Hälfte des 15. Jh. die Auffassung von Mensuralnotation als Zusammensetzung unterschiedlicher Notentypen hinein. Denn ein singulärer Beleg von 1462 weist das Adjektiv compositus der „musica mensuralis sive figuralis“ zu, da deren Weise „aus Noten unterschiedlicher Art zusammengesetzt ist“ („...est melos diversarum specierum figuris compositum“, Anon., *Tractatus de cantu mensurali seu figurativo musicae artis*,

CSM 16, 12: I,7), und bezeichnet demgegenüber mehrstimmige Gesänge als „cantus copulatus, eo quod plures cantus in unum copulantur; qui etiam sic describitur: cantus copulatus est diversorum cantuum ad invicem secundum modum et equipollentiam consonantium concentus, diversarum specierum figuris ac vocibus per cantus huiusmodi varificatus...“ (I3: I,15). Möglicherweise bezieht sich somit der Gegensatz der Adjektive simplex und compositus – ein weiterer und im folgenden zit. singulärer Beleg aus dem anon. Trakt. mit dem Incipit „Quoniam circa arte musice figurative seu mensuralis“ (um 1453) stützt diese Interpretation – auf zwei Ebenen, auf die der Stimmenanzahl und auf die der Notationsart:

Duplex est musica, scilicet simplex, hoc est de cantu plano, et mensuralis seu figurativa, hoc est de cantu composito. Musica de cantu plano et simplici est simplex vocum sine consonancia sive consonanciis concurrente vel concurrentibus prolacio. Et de ista circa materiam praesentem nichil ad propositum. Sed musica mensuralis seu composita est plurimarum consonanciarum prolatarum adinvicem debita et regularis proporcio (ed. Schmid, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters*, hg. von M. Bernhard, München 1990, 83: I,14–17).

Und schließlich würde diese Beziehung zwischen Mensuralmusik und Polyphonie erklären, warum noch Th. Ravenscroft in *A Briefe Discourse* (London 1614) den Passus in J. Nucius' *Musices Poeticae* (Neiße 1613, f. A iiiij), daß J. Dunstable die ‚musica figuralis‘ erfunden habe, mit der Bezeichnung „composition“ übersetzt (f. B).

III. Ausgehend von ihrer vokabularen Geltung akzentuieren compositio und componere seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. sowie ihre im 16. Jh. aufkommenden nationalsprachlichen Äquivalente bis in das 18. Jh. hinein das ERSTELLEN EINES POLYPHONEN GEFÜGES ALS SCHAFFUNG VON GEORDNETEN VERTIKALEN INTERVALLBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ALLEN BETEILIGTEN STIMMEN.

Der Wandel von einem überwiegend unspezifischen Begriffsverständnis von Stimmenzusammensetzung zu einer Wortverwendung, die sich auf ein essentielles und eminent technisches Merkmal mehrstimmiger Musik, nämlich auf die Konstruktion von intendierten klangharmonischen Gebilden und – später – von Akkorden richtet, fällt wohl in die 1470er Jahre. J. Tinctoris veranschaulicht 1472 in seinem erst 1495 in Treviso gedruckten *Terminorum musicae diffinitorium*, in welcher komplexer Form die Bezeichnung cantus compositus unterschiedliche Merkmale einer fundamentalen Dichotomisierung aufnimmt.

Erstens bezeichnet Tinctoris mit cantus compositus im Gegensatz zu cantus simplex nicht nur den

zwei- und mehrstimmigen Gesang, wie beispielsweise im späteren *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), sondern hebt auf einen dreistimmigen Satz ab, der durch gegenseitige vertikale Intervall-, Beziehungen‘ zwischen allen Stimmen, bzw. von tenor, contratenor und supremum ausgezeichnet ist und als res facta schriftlich vorliegt:

Cantus compositus est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est æditus: qui refacta vulgariter appellatur (f. a iiiij);

Contratenor est pars illa cantus compositi. quæ principaliter contra tenorem facta inferior est supremo altior autem aut æqualis aut etiam ipso tenore inferior (f. a iiiij’);

Res facta idem est quod cantus compositus (f. b iii’);

Supremum est illa pars cantus compositi: quæ altitudine cæteras excedit (f. b v);

Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis (f. b v’).

Zweitens läßt sich das strukturelle Merkmal des zusammengefügtten vertikalen Beziehungsgeflechts auch von der Dreistimmigkeit lösen, bildet aber augenscheinlich als zweistimmiges Verfahren einen Sonderfall von res facta:

Duo est cantus duarum tantum partium relatione adinvicem compositus (f. a vii).

Dieser muß jedoch drittens zusammen mit cantus compositus wiederum von der zwei- und mehrstimmigen Praxis des contrapunctus als wohl vokales Improvisationsverfahren – entweder im Sinne des Hinzutretens einer zweiten zu einer ersten Stimme, der Relation zweier Stimmen zueinander oder als Folge von Intervallen interpretierbar – abgegrenzt werden:

Contrapunctus est cantus per positionem unius uocis contra aliam punctuatim effectus (f. a iiiij’).

So ist offenkundig „compositor“ in Tinctoris’ Definition nicht mehr als derjenige zu interpretieren, der eine Gesangslinie aus Tonfolgen zusammenfügt; im Zentrum steht vielmehr das schöpferische Subjekt, das alleine und durch rationale Planung der Zusammenklänge mehrerer – und zu ergänzen ist wohl: rhythmisch divergierender – Stimmen neue polyphone Gebilde hervorbringt, bzw. als res facta verfaßt:

Compositor est alicuius noui cantus æditor (f. a iiiij’).

Doch darf selbst die Emphase, mit der Tinctoris im Zusammenhang mit compositio als ‚(Art und Weise der) Zusammenfügung‘ in zahlreichen Wendungen die neue sinnliche Qualität der Musik seit der ersten Hälfte des 15. Jh. beschwört und von denen hier nur exemplarisch die Formulierung des *Prologus* aus dem *Proportionale musices* (zw. 1473 u. 1474) angeführt sei, nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich hinter dem Ausdruck compositio zwar ein technisches Bewußtsein für Ursache und Wirkung des vertikalen Gefüges sowie

um die Alleinverantwortung der tätigen Persönlichkeit verbirgt, darüber hinaus aber Schriftlichkeit und Werkcharakter in diesem Stadium der begriffsgeschichtlichen Entwicklung keine essenziellen Bestandteile des Verständnisses darstellen:

Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi. Haec eis Anglici nunc, licet vulgariter iubilare, Gallici vero cantare dicantur, veniunt conferendi, illi etenim in dies novos cantus novissimae inveniunt, ac isti, quod miserimi signum est ingenii, una semper et eadem compositione utuntur (CSM 22, II a, 10, 11–12).

(1) Bis zum Ende des 17. Jh. kennzeichnet die Begriffswörter eine Ambivalenz hinsichtlich ihres Status als Vokabel und als Terminus. Denn einerseits werden sie überwiegend in ihrer wörtlichen Bedeutung verwendet; andererseits aber rücken sie seit dem Ende des 15. Jh. in den Rang einer zentralen technischen Kategorie neben contrapunctus (vgl. dazu den nächsten Abschn.), deren grundlegender Bezug – das ZUSAMMENFASSEN DER SIMULTAN ERKLINGENDEN TÖNE MEHRERER STIMMEN ZU JEWEILS EINEM EINZIGEN MEHRKLANG – sich nicht von selbst aus der Wortbedeutung erschließt und von manchen Theoretikern zumindest in Hinsicht auf eine Bestimmung der Elemente und des Ziels des Zusammensetzens als definitionsbedürftig empfunden wird.

Eine der frühesten Schriften, die ein Cap. *De compositione* aufweisen, der *Liber musices* (zw. 1494 u. 1496) des Florentius de Faxiolis, veranschaulicht diesen Sachverhalt. So erläutert der Autor zwar, daß die Bezeichnung compositio sich im Unterschied zu dem „älteren“ und nur zweistimmigen contrapunctus auf drei- und mehrstimmige Gefüge der „moderni“ bezieht – eine singuläre Interpretation, die, sachgeschichtlich wohl durchaus zutreffend, sich begriffsgeschichtlich nicht generalisieren läßt –, beschreibt diese Satzbildung aber ausschließlich durch Rückgriff auf ihren vokabularen Kern als „Zusammenfügung“ oder „Einrichtung“ der contrapuncti bzw. von Stimmen oder Stimmverbänden mit dem Ziel der Bildung eines harmonischen Klangs:

Cap. XV: Compositio, id est, contrapuncti per plurimas voces institutio... Dicitur autem ordinatio plurimarum vocum sive notarum ad harmoniam per tonos ac semitonia conficiendam servatis plane musices et contrapuncti cum ratione terminis. Nam ut diximus contrapunctum super planam musicam inter duos inventum veteres habebant. Moderni deinde ad tres vel quattuor vel quinque vel sex vel plures voces eundem in compo-

sitione cantuum iocundiores reddiderunt (ed. Seay, in: *Musik u. Gesch.* Fs. L. Schrade, Köln 1963, 87).

Im Verlauf des 16. und frühen 17. Jh. wird die ‚Harmonie‘, die den einzig konstanten und zentralen Bedeutungskern des Begriffsverständnisses von compositio und componere bis ins 18. Jh. markiert, als Zielbestimmung des Zusammenfügens auch häufig vertreten durch die Vorstellung einer regelgemäßen und kunstgerechten Überführung der Stimmen bzw. ihrer simultan erklingenden Töne in eine „Einheit“ – eine Auffassung, die im 17. Jh. beispielsweise in Burmeisters und daran anschließend in Kirchers Definition von harmonia wiederkehrt:

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: N. Wollick, *Opus aureum musicæ* (Köln 1501) IV *De modo componendi seu contrapuncto simplici*: Componere vero nihil aliud fore ac diversos cantus per discretas concordantias in unum colligere perhibemus (ed. Niemöller, Köln 1961, 20, 10–12);

Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] 1512) VI *De contrapuncto/ seu modo componendi*, Cap. *De contrapuncti diffinitione ac divisione*: Componere vero est diuersas harmonie partes discretis concordantiis in vnum coadunare (f. k iiiii);

A. Ornitoparchus, *Musice actiue micrologus* (Lpz. 1517) IV, 1: ...Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes, Est enim componere: diuersas harmonie partes discretis concordantijs in vnum colligere (f. K iij); O. Nachtgall [Luscinius], *Mvsurgia seu praxis mvsicæ* (Straßburg 1536) II: Est autem Compositio, diuersorum sonorum artificiosa quædam in concinnitatem deducta unio (86);

H. Faber, *Musica Poetica* (hs. Hof 1548): C o m p o s i t i o est diuersarum harmoniarum partium per discretas concordantias secundum veram rationem in vnum collectio... (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 8, 6–8);

J. Bermudo, *Declaración de Instr. mus.* (Ossuna 1555) V, 15: ...la composicion llaman coleccion, o ayun tamiento de muchas partes discretas, y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores (f. cxxviiij b);

Cl. Sebastiani, *Bellum mus.* (Straßburg 1563): ...compositio diuersarumque est harmoniarum partium & figuratum per discretas concordantias in unum collectio (f. S 4);

G. Dreßler, *Praecepta mvsicæ poëticae* (hs. Magdeburg 1563) I: Quid est compositio? Est diuersarum harmoniarum partium per discretas concordantias secundum veram rationem in unum collectio... (ed. Engelke, in: *Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L*, 1914/15, 217);

J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικῆ* [sic]... in quâ redditur ratio I. Formandi & componendi Harmonias... (Rostock 1601): SYNTAXIS (...ordine compono) est ratio conjugendorum sonorum plurium melodiarum in harmoniam (f. O 1);

Harmonia est in symphoniam redacta unio plurium melodiarum... (f. S 2);

H. Telemann, *Mvsica Poetica* (hs. 1610 in dem von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tract. de Compos. siue Musica Poetica*, Magdeburg 1635) I: Compositio ist eine Zusammensetzung eines Gesanges durch

unterschiedliche Stimmen, nach Erforderung und Art der Concordantien... (f. 2');

J. Nuciis, *Mvsices poeticae* (Neiße 1613): *Compositio est diuersarum Harmonia partium seu vocum per discretas concordantias in vnum collectio* (f. A 4');

vgl. auch A. Kircher, *Mvsurgia vniuersalis* (Rom 1650) V, 5: *Harmonia est diuersorum tonorum vnio redacta ad concentum...* (217).

Demgegenüber beziehen Menehou im Franz. und Zarlino im Ital. in der zweiten Hälfte des 16. Jh. konsequent die harmonische „Einheit“ als Ergebnis der ‚Zusammenfügung‘ auf den Begriff des Akkords, den Zarlino auch als „compositione perfetta“ und „Harmonia perfetta“ anspricht:

M. de Menehou, *Novvelle instrvction familiere* (Paris 1558), Kap. 22 *Pour faire vn accord à trois parties: Pour composer à trois parties, faut pareillement coucher ses accords tousiours au plus pres que l'on pourra...* (f. B iij);

G. Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche* (Venedig 1571) IV: *Ne credo, che da altro sia proceduto, che a i tempi nostri oltra modo sia cresciuto il numero di quelli, che compongono in Musica: che dalla facilità... che hanno di porre insieme le Consonanze: con quelle poche di Regole, le quali adoperano: senza hauer pensiero di saper piu oltra cosa alcuna: se non che posta la tale Consonanza sopra, o sotto la tale: faccia uno accordo* (210);

ders., *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] 1573) III: *Oltra di questo è da auertire, che quella compositione si può chiamare Perfetta; nella quale in ogni mutatione di chorda, tanto verso il graue, quanto verso l'acuto, sempre si odono tutte quelle Consonanze, che fanno varietà di suono ne i loro estremi. Et quella è veramente Harmonia perfetta, che in essa si ode tal consonanze; ma li Suoni, o Consonanze, che possono fare diuersità al sentimento sono due, la Quinta & la Terza...* (287).

Vor dem Hintergrund von Fr. Gaforis Definition von harmonia als Dreiklang (*De Harmonia Mus. Instr. Opus*, beendet 1518, veröff. Mailand 1518, III, 10, f. LXXX'), Zarlinos Trennung zwischen der „eigentlichen Harmonie“ – „imperfekt“ als Zweiklang oder „perfekt“ als Dreiklang – und der „uneigentlichen Harmonie“, die „viel eher harmonische Konsonanz denn Harmonie genannt werden kann“ (*op. cit.*, II, 12, 94 f.) und den in diesem Abschn. angeführten Belegen deutet die im ital. Musikschrifttum des 16. und frühen 17. Jh. geläufige Wendung *comporre* oder *componere* la harmonia auf ein vergleichbares Begriffsverständnis:

G. Spataro, Brief an P. Aaron (6. 5. 1524): *...perché essa docta antiquità sapeua che l'arte et la gratia del componere la harmonia non se pô insignare, perché el bisogno che li compositor nascano così come nascono li poeti* (ed. Blackburn u. a., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991, 295, 7);

ders., Brief an G. del Lago (4. 1. 1529): *Et etiam senza studiare li precepti de contrapuncto, ciascuno è maestro de componere la harmonia* (336, 4);

Aaron, *Lucidario in musica* (Venedig 1545) II: *...che il*

*musico è quegli, il quale con ragione, & intelligenza ha facultà di comporre la harmonia, Et il cantore, & semplice citharedo è quegli, che publica, & fa manifesta l'opera harmonica composta, & in luce prodotta dal musico, & compositore con ragione di dottrina...* (f. 1); *Risoluamo, che il ben comporre l'harmonia non consiste solamente nella pratica, ma anchora nell'hauere buona Theorica & cognitione della uerita...* (f. 14);

Sc. Cerreto, *Dialogo Harmonico* (hs. 1631): *...comporre l'harmonie di piu uoci, et far gli contraponti in scritto, et all'improuiso, non solo sopra il Canto fermo, ma etiandio sopra il Canto figurato* (14);

vgl. auch Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, loc. cit. III: *...ogni Compositione & ogni Contrapunto: & per dirlo in una sola parola, ogni Harmonia...* (200);

Es erscheint in diesem Kontext eher ungewöhnlich, die vokabulare Komponente des ital. *comporre* im Unterschied zu den lat. und franz. Äquivalenten nicht auf die simultane Zusammenfügung von Kon- und Dissonanzen im Sinne einer Akkord- oder Harmoniebildung zu beziehen, sondern auf deren Wechsel, wie Blackburn 1987, gestützt auf eine mißverständliche Definition von harmonia bei G. Spataro, *Musices ac Bartolomei rami Parei honesta Defensio*, Bologna 1491, f. E iii f., vermutet (wobei allerdings nicht ausgeschlossen ist, daß dieses Begriffsverständnis von harmonia vereinzelt wie beispielsweise in M. Scacchis *Cribrum mus.*, Venedig 1631 – „Armonia, la quale nasce quando si va toccando vna consonanze, e tal'ora vn'altra“ [Vorrede, o. S.] –, nachgewiesen werden kann).

(a) Die Verallgemeinerung, die der HARMONIE-Begriff in zunehmender Abgrenzung gegenüber melodia als Einzelstimme oder einstimmigem Stück um 1600 erfährt, berührt den Inhalt der in Rede stehenden Begriffswörter nur am Rande. Denn obwohl das lat. *harmonia* wie beispielsweise in Burmeisters *Musica Poetica* (Rostock 1606) zusätzlich zu seiner tradierten Bedeutung auch generell mehrstimmige Musik bezeichnet – „*Harmonia est carmen musicum ex plurium vocum Melodijs in harmoniam devinctis ad modulamen constructum* (17)“ – umgreift der Ausdruck erst seit der Mitte des 18. Jh. die Idee einer Abfolge von Akkorden im Sinne der Definition des RousseauD (Paris 1768, 236: „*Harmonie... est une succession d'Accords*“). Das Nacheinander von Mehrklängen sprechen Musiktheoretiker des 17. und frühen 18. Jh. mit den Kategorien der *forma* und der *dispositio* an. So wiederholt exemplarisch noch J. G. Walther die auf Chr. Bernhards *Tract. compos. augmentatus* (um 1660) zurückgehende Auffassung, wonach ein mehrstimmiges mus. Gefüge aus „*materia*“ und „*forma*“ bestehe:

*Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) II: *Die Forma, worinne eine Composition oder Harmonie bestehet, ist die künstliche dispositio derer Monadum, dyadum und Triadum musicarum* (ed. Benary, Lpz. 1955, 76).

Walthers Formulierung ist gerade in Hinsicht auf die Mehrdeutigkeit der folgenden Belege dahin-

gehend zu verstehen, daß das formbildende Prinzip eines vielstimmigen Werkes auf der Anordnung – Bernhard spricht von „künstlicher Abwechslung und Vermengung“ (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, 40) – und eben nicht auf der sukzessiven ‚Zusammensetzung‘ von Ein-, Zwei- oder Dreiklängen beruht. Ganz im Gegenteil erfaßt die Wendung „*Composition* oder *Harmonie*“ die Mehrstimmigkeit noch immer als Summe ihrer simultanen Intervallbezüge (vgl. auch den Art. *Harmonia* des WaltherL, Lpz. 1732, wo das Stichwort lapidar als „geschicktes Zusammenfassen, Zusammenfügen“ übersetzt und betont wird, daß die „miteinander vereinigenen“ Klänge „zugleich gehört werden“, 300 b).

Vor diesem Hintergrund verweisen *compositio* und seine nationalsprachlichen Äquivalente vom 17. bis ins 18. Jh. auch in ihrer Beziehung zu dem modifizierten Harmoniebegriff, bzw. zu vergleichbaren Definitionszusammenhängen weiterhin auf die technische Vorstellung des simultanen Zusammensetzens von Intervallen zu Mehrklängen:

J. Lippius, *Synopsis musicae* (Straßburg 1612), Cap. *De Melodiarum Dispositione & Compositione seu Contrapuncto*: Dein ex Melodiis aliquot per Dyadas & Triadas ritè dispositis iuxta Longitudinem, Latitudinem & Craßitudinem fit *Compositio Cantilena actu Harmonicæ*... (f. G 2 f.);

*Compositio Pura* constituit Cantum Harmonicum simpliciolem, planiolem, ideoque faciliolem ex Melodiis Radicalibus simpliciore arte conjunctis sibi invicem respondentibus secundum Trinam istam Dimensionem propter Textum simpliciorem, qui unanimi quasi consensu Symphonico decantandus (f. G 3 f.);

*Compositio Ornata* constituit Cantum Harmonicum fratiolem, floridiolem, coloratiolem pulchris ornamentis, ideoque etiam difficiolem, mirabiliorem, efficiolem ex Melodiis Arte majore, ingeniosiore, subtiliore coaptatis, sibi invicem respondentibus iuxta omnes etiam Tres Dimensiones... (f. H I f.);

S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615) II, *Proeme*: ...*Composition*, laquelle se fait par une assemblage de consonances, meslées ensemble, en sorte que les parties se puissent toutes correspondre les unes contre les autres avec de bonnes proportions... (f. A 2);

J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 4: *Quid est compositio? Est harmoniæ per discretas voces & distinctas concordantias artificiosa ordinatio. Cur dicitur Compositio? Quia in ordinem componit & ordinat consonantias*... (II, 20);

vgl. auch die parallelen Definitionen: „*Quid est Harmonia? Est diversorum sonorum unio redacta ad concentum*“ (II, 8) und „*Quid est Contrapunctus artificiosus? Est apta & artificiosa consonantiarum inter se conjunctio & collatio, ut per divisas voces jucundam & artificiosam harmoniam representet. Alias dicitur Compositio*“ (II, 15);

J. A. Herbst, *Musica Poëtica... Eine kurze Anleitung... wie man eine schöne Harmoniam... componiren... soll* (Nürnberg 1643): *Compositio* ist durch unterschiedliche Con-

cordanten/ in mancherley Stimmen/ nach gewissen Regeln/ eine fleissige vnd rechtmässige *Disposition* vnd *Zusammensetzung* (5);

Bernhard, *op. cit.*: 1) Die *Composition* ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten *Con-* und *Dissonantiis* einen *harmonischen Contrapunct* zu setzen.

2) Ist also der Zweck der *Composition* die *Harmonia* oder Wohl-Laut mehrerer und unterschiedlicher Stimmen... (loc. cit. 40);

J. Ozanam, *Dictionnaire mathématique* (Amsterdam 1691): ...la *Composition*, ou la science de composer deux ou plusieurs chants, lesquels étant chantés ensemble produisent une belle Harmonie (641);

Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicae* (Prag 1701): Aliter describitur [*Contrapunctus coloratus*... aut *compositio artificiosa*], quòd sit *Harmonia* ex consonantijs pulchrè commista... (30);

Walther, *Præcepta*..., loc. cit. I: *Compositio*, ist diejenige Kunst, vermittelt welcher so wohl *Con-* als *Dissonantien* also zusammen gesetzt werden, daß sie zusammen eine Zusammenstimmung und *Harmonie* machen (44);

Fr. X. Murschhauser, *Academia musico-poëtica bipartita* (Nürnberg 1721) I: ...*Compositio Musica*... ist eine *Scientia Practica*, Wissenschaft/ oder Kunst/ eine regulirte *Harmoniam*, oder Zusammenstimmung *per Consonum, & Dissonum*... zu erfinden/ und aufzusetzen... (1);

J. Chr. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London 1731): *COMPOSITION* is that Part of *Musick* which teaches how to make use of the *Concords* and *Discords* in a proper manner, so as that the Union of the Parts shall make good *Harmony* (1);

WaltherL (Lpz. 1732): *Composition*... die Wissenschaft, *Con-* und *Dissonanzen* also zusammen zu setzen, und mit einander zu vereinigen, daß sie eine Harmonie geben (178 a); vgl. auch die Formulierung „*ἁρμονία*, welches... eine musicalische *Composition* und Übereinstimmung bedeutet“ (224 b f.);

L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General Basset* (Lpz. 1739): Eine musicalische *Composition* ist, wenn man verschiedene übereinstimmende und nicht übereinstimmende hohe und tiefe Tone in einer an einander hängenden Reihe regelmäßig mit einander verbindet (2).

Bis in das späte 18. Jh. wirkt dieses Begriffsverständnis nach, so daß noch J.-B. de Laborde in seinem *Essai de la musique ancienne et moderne* (Paris 1780) betont, von den beiden Bestandteilen der „*Composition*“, *mélodie* und *harmonie*, trage nur letztere diesen Namen mit Recht („*harmonie*, ...ce qui seul mériterait le nom de *Composition*“, II, 12).

(b) Konsequenzen hat der in diesem Zeitraum begriffsgeschichtlich zentrale Bedeutungskern der behandelten Bezeichnungen für die Einbeziehung der Einstimmigkeit in die sich im 18. Jh. herausbildende Disziplin von der Herstellung mus. Werke generell (vgl. unten, V.).

Denn zeigen zum einen die Belege der beiden vorangegangenen Abschn. die enge Beziehung der fraglichen Begriffswörter zu der vertikalen Dimension des mus. Satzes, was ein Ansprechen

der VERFERTIGUNG EINSTIMMIGER MUSIK erschwert, so garantiert zum anderen der zahlhafte Hintergrund des Harmoniebegriffs ausschließlich dem mehrstimmigen ‚Zusammensetzen‘ den Status eines rationalen und vermittelbaren Systems, demgegenüber die Herstellung einstimmiger Musik noch vereinzelt bis Anfang des 19. Jh. – wie der weiter unten zit. Beleg J.-J. Momignys betont – als Ergebnis einzig von „Geschmack“ und „Génie“ gilt.

So kann es nicht erstaunen, daß Z. Tevo das Kap. *Del componere à Voce sola* seines *Mvsico Testore* (Venedig 1706) mit den Worten einleitet, daß er keine „Scrittori Armonici“ gefunden habe, die Regeln für die Bildung einer einzigen Stimme gegeben hätten, da selbst die Bedeutung des Wortes *componere*, das er als „Zugleichsetzung“ („*simul positio*“) erklärt, dem entgegenstehe:

Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola. Pare, che il vocabolo *compositione* non si possi addattare alla compositione di una sol voce, derivando dal latino *compositio* quasi *simul positio*, il che non accade ad una sol voce... (285).

Und noch zu Beginn des 19. Jh. eröffnet Momigny das Kap. *De la compos. à une seule Partie* des zweiten Bandes seines *Cours complet d'Harmonie et de Compos.* (Paris 1805) mit einer Reflexion über die Gründe, die die Gleichstellung von Ein- und Mehrstimmigkeit bislang erschwert haben:

Veut-on savoir pourquoi personne ne s'est avisé encore d'enseigner la Composition à une seule Partie? C'est que, d'une part, l'on est imbu qu'un Chant, qu'un Morceau à une seule Partie est purement l'ouvrage du génie et du goût, et que, de l'autre, on ignore beaucoup de choses qu'il est nécessaire de connaître pour bien enseigner ce genre de Composition (403).

\*

*Exkurs:* Tevos oben zit. Aussage ist insofern zutreffend, als tatsächlich die Dominanz der ‚vertikalen‘ Bedeutungskomponente des Begriffs seiner Übertragung auf die Ausbildung horizontaler Verläufe entgegensteht. Um so auffälliger ist deshalb der singuläre Wortgebrauch N. Vicentinos, der *comporre* im Umfeld der geläufigen Bedeutung innerhalb der Mehrstimmigkeitsbildung zugleich für die Bildung „einer einzigen Stimme eines Chorals“ heranzieht. Und es ist in diesem Zusammenhang zwar eindeutig auszuschließen, daß *comporre* im neuzeitlichen Sinne die Erfindung einer Melodie umfaßt (vgl. unten, V. (3)) – die Ausdrücke *Melodie*, *chant*, *song*, *tune* usw. gehen in Bezug auf ihre Schaffung und von singulären unspezifischen Belegen abgesehen keine Verbindung mit den Begriffswörtern ein –, nicht aber eindeutig zu entscheiden, ob sich die vokabulare Komponente des Verbs hier ausnahmsweise auf ein horizontales ‚Zusammenfügen‘ bezieht und möglicherweise im Zusammenhang mit dem Begriff *canto fermo* noch Residuen des mittelalterlichen Verständnisses hineinspielen oder ob die sukzessiven

Intervalle als Sonderfall der simultanen Beziehungen gelten:

*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) IV, Cap. 18 *Modo di comporre una parte sola di canto fermo:* Molte uolte occorrerà comporre sopra parole Latine & disporre un canto fermo, per uoler sopra di quello fabbricare, qualche Canon ò comporre un canto fermo, per commodità della Chiesa... (f. 80').

\*

(2) Seit den 1470er Jahren treten *compositio* und Wendungen wie *modus componendi* sowie nationalsprachliche Äquivalente als Bezeichnungen der Satzlehre neben *contrapunctus*. Trotz einer gerade anfänglich immer wieder betonten Übereinstimmung beider Kategorien „der Sache nach“, bzw. wohl im Blick auf das Endergebnis als mehrstimmiges Gefüge, vermitteln die vielfältigen und uneinheitlichen Differenzierungsversuche den Eindruck, daß *compositio* im Kontrast zu *contrapunctus* – und speziell in Abgrenzung zur usuellen Stegreifpraxis der *Sortisatio* (→ *Sortisatio* I.) – die ÜBERWIEGEND DREI- UND MEHRSTIMMIGE, KLANGHARMONISCH KALKULIERTE UND LANGFRISTIG GEPLANTE BILDUNG EINES STIMMENVERBANDES DURCH EINE EINZIGE PERSON rubriziert.

Die seit Beginn des 15. Jh. ausdrücklich angesprochene Trennung zweier Satzbildungsverfahren als „*contrapunctus... vocalis et scriptus*“ (Prosdociumus de Beldemandis, *Contrapunctus*, 1412, ed. Herlinger, Lincoln u. London 1987, 32: II,2) – noch bis Anfang des 17. Jh. auch als „*Contrapunto scritto, ò alla mente*“ beispielsweise in G. Dirutas *Transilvano* (Venedig 1622, II, 2, 32) gebräuchlich – wird bei J. Tinctoris zum Ausgangspunkt einer grundlegenden und bis in die Gegenwart in der Dichotomie von *Composition* und *Improvisation* nachklingenden begrifflichen Entwicklung von *compositio*. Nur wenige Jahre nach der im *Diffinitorium* (1472) getroffenen Unterscheidung von *cantus compositus* als dreistimmiger *Res facta*, dem Verfahren des *contrapunctus* und des Spezialfalls einer von *contrapunctus* abweichenden zweistimmigen und dem *cantus compositus* wohl verwandten Satzbildung (vgl. oben, III.), zieht Tinctoris die Ausdrücke „*Singen*“ und „*Zusammenfügen*“ im Sinne komplementärer mus. Tätigkeitsbereiche heran:

*Proportionale musices* (zw. 1473 u. 1474): *Fit igitur ista proportionalis habitudo vel canendo vel componendo...* (CSM 22, IIa, 12: II,2);

*Igitur dum tales aut cantare aut componere volueris...* (25: VI,33);

*Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) *Prologus:* ...*tum de prononciationibus et compositionibus artis nostrae partibus impudentissime proferens* (CSM 22, I, 66, 25).

Daran anschließend präzisiert Tinctoris in *Liber de*

*arte contrapuncti* (1477; II, Cap. 20), daß die Differenzierung zweier Arten des *contrapunctus* letztlich auf den Unterschied zwischen einer spontanen, umgangssprachlich auch „super librum cantare“ genannten vokalen Improvisationspraxis – dem ‚eigentlichen‘ *contrapunctus* – und einem demgegenüber auf die schriftliche Verfertigung einer *Res facta* zielenden Verfahren mit einem abweichenden Regelsystem hinauslaufe (vgl. Darstellung und Belege → *Res facta* I. (2)). Zwar vermeidet Tinctoris an der betreffenden Stelle seines Buches die Ausdrücke *compositio* und *componere*, um die Mehrstimmigkeitsproduktion eines einzigen Musikers von *contrapunctus* als kollektiver Improvisationstechnik abzugrenzen, doch sind ihm nicht nur die Gegensätze zwischen *compositor* und *super librum concinentes* bewußt, sondern auch die Verbindungslinien von *componere* und *compositio* zu *Res facta*, wie er an anderen Stellen des Werkes im Zusammenhang mit differierenden Satzregeln veranschaulicht:

I, Cap. 15: In re facta vero non numquam haec concordantia admitti poterit, si ei vel tertia vel quinta, qua dulcior efficitur, supposita fuerit. Verumtamen huius modi compositionem ab optimo quoque compositore evitandam censeo, enim vero in ea modicum suavitudinis sensus auditoris percipit... (CSM 22, II, 74: XV,7);  
I, Cap. 19: Pariformiter si placuerit compositor aut super librum concinenti ab aliquo concordi loco in alium ab illo distante quinque aut sex aut septem gradibus ascendere vel etiam usque ad ipsum septimum gradum descendere non ei prohibetur, dummodo ibi concordantia apta poterit institui... (89: XIX,5; vgl. auch 121: XXIII,3 u. 155 f.: VIII,6–7).

Während im musiktheor. Schrifttum des 16. und 17. Jh. die Produktion von Mehrstimmigkeit insgesamt in der formelhaften Gegenüberstellung von kollektivem, improvisatorischem „Singen“, dessen Regeln mental als präsent vorausgesetzt wurden, und individuellem „Zusammenfügen“ angesprochen wird –

P. Aaron, *Toscanello in musica* (Venedig [1523] <sup>2</sup>1529): ...la pratica si di cantare come di comporre canti... (f. P ii);

A. Coelico, *Compendium musices* (Nürnberg 1552): Quartum genus [musicorum] est Poëticorum, qui ex tertij generis Musicorum Gymnasio profecti sunt, & preceptis artis norunt, & bene ipsi componunt, & ex tempore super Chorem aliqueum cantum *contrapunctum* suum pronunciant... (f. B iiiij);

W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt 1631): Docentur autem ideo, non vt artem componendi condiscant, sed vt ceteris musicis concinere possint ex tempore (f. A 2<sup>a</sup> f.) –

erweist sich die seitens Tinctoris' implizierte Verbindung von *componere* und notenschriftlicher Darlegung in Gestalt einer *Res facta* als offensichtlich singular.

Schriftlichkeit findet, wenn überhaupt in diesem Zeitraum, nur im Zusammenhang mit einer im

16. Jh. von dem Oberbegriff *contrapunctus* ausgehenden Differenzierung von Satzbildungen Erwähnung, schließt damit in gewisser Weise an Prodocimus de Beldemandis' oben zit. Gegenüberstellung von *contrapunctus scriptus* und *vocalis* an, ist aber – wie in den beiden folgenden Abschn. dargelegt – kein essentielles Merkmal des Begriffsverständnisses.

St. Vanneo beispielsweise wendet sich im Kern scharf gegen eine angebliche Abhebung von *contrapunctus* und *cantus floridus* auf der Ebene der Satzbildungsregeln. Seiner Meinung nach besteht zwischen beiden bzw. zwischen „*contrapunctizare*“ und „*componere*“ kein weiterer Unterschied als der, daß *cantus floridus* oder *figuratus* nicht – wie *contrapunctus* – durch „spontanes und plötzliches improvisierendes Singen über einem Choral“ entstehe, sondern schriftlich aus zwei und mehr Stimmen „zusammengefügt“ werde. „*Modus*“ und „*regula*“ seien jedoch bei beiden Verfahren gleich:

*Recanetvm de musica avrea* (Rom 1533) III, Cap. 1 *De contrapuncti diffinitione atque distinctione*: Hinc quidam Musiculi, & Musices adulterini professores, ferula superbientes, discrimen constituunt, inter *floridum cantum* & *Contrapunctum*, seu inter *contrapunctizare* & *componere*, ridicula ac imbecilla quadam ratione freti, asserentes *Figuratum cantum* non hisdem modis, rituque constitui quibus *contrapunctus* efficitur. Quæ quidem insana opinio, meo penitus non insedit animo. Nam & si apud omnes ille dicatur, quo cum ex abrupto atque repente quos super plano mente canit cantu, *Floridum* uero seu *figuratum cantum* esse quo pluribus duabus ac diuersis non cantando, sed scribendo componitur partibus, tamen idem *modus* & eadem *regula*, est utriusque.s[cilicet]. & *contrapuncti* & *floridi cantus* & *cantando* & *componendo*. Vnde manifesta fides est idem esse *contrapunctizare* & *componere*, seu *figuratum cantum* & *contrapunctum*... (f. 70<sup>r</sup>).

Verwirrend wird Vanneos Aussage dadurch, daß er wohl mit *contrapunctizare*, respektive mit dem unspezifizierten *contrapunctus*, die im dtsh. Sprachraum als *Sortisatio* geläufige umgangsmäßige Variante im Blick hat, bei seiner anschließenden Gliederung des *contrapunctus* in *simplex* und *floridus* jedoch den satztechnischen Wortsinn anspricht, denn *contrapunctus simplex* werde nicht nur „singend, sondern auch schriftlich verfertigt“:

Vel *contrapunctus simplex*, est cum *Discantus* nonnullus uel plures per *Semibreues*, uel quicumque alias, fundantur in *simplici tenore*, ex eisdem *notulis* *compositio*, propterea *simplex* dicitur, quia omnes *notulæ* simpliciter ponuntur. *Fitque* non solum *cantando*, sed etiam *scribendo*. *Cantando* quidem, cum *cantores* eisdem *similesque* proferunt *notulas*, ut si unus *cantando* *semibreues* protulerit, eisdem & alter uti debet. Idem *modus* erit *scribendum seruandus*, ut si *tenor solis* constiterit *semibreuibus*, & *supranus* his *exarandus* erit. At *contrapunctum floridum* *dicimus* esse *consonantiarum*, *dissonantiarumque moderatorem*... (f. 70<sup>r</sup> f.).

Ähnlich tendiert N. Vicentino im vierten Buch seiner *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) – bezeichnenderweise unter der Kapitelüberschrift *Modo di comporre alla mente sopra i canti fermi* – dazu, die wie bei Vanneo noch weitgehend gleichbedeutenden Bezeichnungen dahingehend ausdifferenzieren, daß „compositio“ dann der bessere Ausdruck als „contrapunto“ sei, wenn die Stimmen, die die Sänger improvisierend, bzw. in diesem Fall wohl auswendig zu einem Choral hinzufügen, vorher geschrieben seien und der „Compositore“ keine Mühe gescheut habe, sein polyphones Gebilde stimmig und fehlerfrei zu setzen:

Il uero contrapunto, ò per dir meglio la uera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, & anchora il Compositore che comporrà quello, non haurà poca fatica à far quella compositione, corretta, & senza errori, & tanto più quanto sarà à più di quattro & cinque uoci, & tal compositione sarà sicura da gli errori, & farà buono udire; poi per uarietà & per satifare à molti (f. 83).

Eine weitere Unterscheidung, die Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* mit der Sonderstellung der res facta im Regelsystem des contrapunctus erkennen läßt, bezieht sich auf die größere Anzahl der zur drei- und mehrstimmigen Satzbildung zugelassenen Intervalle und schlägt sich in den oben, III. (1)(a), zit. Definitionen hinsichtlich der Verwendung von consonantiae und dissonantiae nieder. So legitimiert beispielsweise auch G. Guerson, der Tinctoris' Bezeichnung res facta an anderer Stelle seiner Schrift übernimmt, ausdrücklich den Gebrauch der Quarte in der Praxis der „compositio“ – allerdings nur sofern sie von einer consonantiae gefolgt wird:

*Utilissime mus. regule* (Paris um 1495) II: Dyatesaron... est dissonantia qua non vtimur in simplici contrapuncto. tamen in compositione est necessaria. et aliquando efficitur consonancia (f. b viii).

Aufschlußreich für die Regeldifferenzen zwischen contrapunctus und compositio, die letztlich dazu führen, daß compositio im 16. und 17. Jh. zunehmend die allgemeinere und technisch übergeordnete Bezeichnung für die Mehrstimmigkeitsbildung wird, ist jedoch, daß der Ausdruck compositio in dieser Hinsicht von contrapunctus simplex – wie im Zitat von Guerson – oder, wie in den folgenden Belegen, von einem vergleichsweise einfachen und umgangsmäßigen Prinzip der Mehrstimmigkeit, der Sortisatio genannten Stegreifpraxis, abgegrenzt wird. Dies läßt vermuten, daß seit dem späten 15. Jh. kollektive Varianten der Mehrstimmigkeitsbildung überwiegend usuell und im Hinblick auf Rhythmik und Intervallik auf einem verhältnismäßig einfachen Niveau gepflegt wurden. Kompliziertere Satztechniken wurden wohl in der Folge unter der Bezeichnung

compositio oder – noch weitaus stärker auf die dominante vokabulare Komponente verweisend – modus componendi dem Arbeitsbereich eines einzigen Musikers zugewiesen; Ornitoparchus spricht nicht ohne Grund im Zusammenhang mit compositio von dem „Ton in den Händen des Töpfers“:

Anon., *Natura delectabilissimum* (Hs. Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th 4°, datiert 1476): Capiendum erit et ultimum huius tocus opusculi tractatum determinantem atque te docentem de modo componendi sevo contrapuncto, que in re idem sunt; differunt tamen rationibus quia modus componendi [quoad diuersarum uocum compositionem, contrapunctus uero] consideratur quoad cantus plani sortisationem. Et sortisare Est aliquem cantum diuersis melodijs inprouisse ornare. Sequitur ergo correlative Quod aliquis potest noscere contrapunctum sine compositione sed non econverso, quia qui scit componere, contrapunctum facilliter ex hijs potest formare quare ut predixi. In re contrapunctus et modus componendi idem sunt (355; zur Ergänzung vgl. → *Contrapunctus* V. Exkurs);

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: N. Wollick, *Opus aureum musicæ* (Köln 1501) IV *De modo componendi seu contrapuncto simplici*: Postremo uero hac ultima parte de modo componendi seu contrapuncto simplici quippiam disseramus. Quae, tametsi realiter idem sint, tamen (cum modus componendi quoad diuersarum uocum compositionem, contrapunctus uero ad plani cantus sortisationem consideretur) nihil prohibet ea ratione differre. Est enim sortisare... Componere uero nihil aliud fore ac diuersos cantus per discretas concordantias in unum colligere perhibemus (ed. Niemöller, Köln 1961, 20, 4–12);

vgl. auch Johannes von Soests Formulierung in seiner Lebensbeschreibung (1505): Auch contrapunct kont iubylyrn / Dar tzu so lernt ich componyrn (ed. Fichard, in: *Frankfurtisches Arch. für ältere dtsch. Lit. u. Gesch.* I, Ffm. 1811, 97);

A. Ornitoparchus, *Musice actiue micrologus* (Lpz. 1517) IV, 1: Ut enim lutum in manibus figuli: Ita constituto cantilene in manu constituentis est musici. Quare plerique non contrapunctum sed compositionem, hanc artem nominare consueuerunt. Talem de nominibus differentiam assignantes, Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes... (f. k iij); vgl. das vollständige Zitat → *Contrapunctus* V.).

Die im Prinzip ähnlichen, aber in der Zulassung bestimmter Intervalle unterschiedlichen Satzregeln der kollektiven und individuellen Mehrstimmigkeitsbildung –

Coclico, *op. cit.*: Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto Musico requirat, hunc odio plusquam canino lacerant, impudenter affirmantes, in contrapuncto multas prauas & corruptas species occurrere, quæ aures offendant, & in compositionibus locum non habent (f. I iij);

Nam regula compositionis à regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior est (f. L ijf.) –,

wirken sich seit Mitte des 16. Jh. auf den Status



der Personenbezeichnung *compositor* aus, denn infolge der technischen Trennung von improvisierendem und satzerstellendem Musiker erlangt letzterer eine hierarchisch übergeordnete Position, dessen Kenntnis aber gleichwohl auf dem Wissen um die Regeln des mehrstimmigen Improvisierens aufbaut:

Coclico, *op. cit.*: Primum itaque in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit (f. L ij');

V. Bona, *Regole del contraponto et compos.* (Casale 1595): E però volendo tu esser buono Compositore, bisogna prima, che tu sij buono Cantore, & buono Contrapuntista (3);

L. Zacconi, *Prattica di musica* II (Venedig 1622) III, 35: ...io hò hauuto sol mira... di far vn buon Contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon Compositore (163).

Die Gegenüberstellung von *compositio* und *sortisatio* als individuelle und kollektive Mehrstimmigkeitsbildung reflektiert offenkundig eine zentrale Dichotomie im Musiktheor. Denken des 16. und 17. Jh., da ausgehend von Faber 1548 die komplementären Kategorien in das System der *musica poetica* eingegliedert werden:

H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1548): Diuiditur autem Musica poetica in duas partes, Sortisationem et Compositionem (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6, 6–7);

vgl. zur Tradierung dieses Dualismus der *musica poetica* durch G. Dreßler 1563, H. Telemann 1610, J. Nucius 1613 und J. A. Herbst 1643 → *Sortisatio* I. (2).

Gleichwohl bleibt gerade im Kontext dieser Klassifikation das Verhältnis von *compositio* und *contrapunctus* uneinheitlich. Denn während Faber *contrapunctus* von *sortisatio* gänzlich ablöst und als technischen Begriff dem Vorgang der *compositio* unterordnet – „C o m p o s i t i o... habet vnam tantum specie[m], quae est contrapunctus“ (8) –, überlappen sich im 17. Jh. beispielsweise in Thürings Kontrastierung, die auch A. Kirchers *Mvsurgia vniversalis* (Rom 1650) wiederholt, offenkundig zwei begriffliche Traditionen. Auf der einen Seite bleibt partiell die aus dem späten 15. Jh. herrührende Gleichsetzung von *contrapunctus* mit *sortisatio* virulent, dergegenüber *compositio* den Bereich der artifiziellen Mehrstimmigkeit markiert. Auf der anderen Seite wird *contrapunctus* – wie schon in Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* (1477) – gleichzeitig als terminus technicus für Mehrstimmigkeit generell in Anschlag gebracht und in eine kunstvolle („eigentliche“) sowie in eine umgangsmäßige – wie Thüring betont, nicht auf vorheriger Planung beruhende („non praemeditata ratione“, 14) – Spezies gliedert, die als *compositio* und *sortisatio* sich wiederum gegenüberstehen:

J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624) II, 4 De

*divisione musices poeticae*: Hanc in Contrapunctum & Compositionem ipsam diuidimus.

*Quid est Contrapunctus?*

*Est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improvisa ex sorte ordinatio.*

*Quotuplex est Contrapunctus?*

*Duplex*: Alius *Extemporalis seu Naturalis sive Usualis*, qui *Sortisatio* alias dicitur: Alius *Artificiosus seu verus* quem *Compositionem* vocant (14); in der dem zweiten Teil vorgeschalteten Tabelle fehlt die Zuordnung von *compositio* zu *contrapunctus artificiosus*, ohne daß das Verhältnis von *compositio* und *contrapunctus* dadurch allerdings an Klarheit gewönne.

Die für dieses uneinheitliche Begriffsverständnis wohl ursächliche geringe terminologische Ausprägung des Begriffs *compositio* läßt sich in einigen Formulierungen Kirchers nachweisen. Seine anlässlich der Wiederholung von Thürings Gliederung geäußerte Betonung, daß er im Blick auf den „*contrapunctus artificiosus*“ dem Ausdruck *compositio* die „besseren Bezeichnungen“ *Melotesia* oder *Symphonurgia* vorziehe (*op. cit.* V, 9, 241) – eine Ansicht, die er mit H. Glarean teilt (*Dodekachordon*, Basel 1547, 195) –, resultiert nicht ausschließlich aus der zeittypischen Vorliebe für Gräzismen, sondern hängt offenkundig mit der noch Mitte des 17. Jh. dominanten vokabularen Bedeutung des Begriffswortes hinsichtlich der ausschließlich vertikalen Dimension des Gefüges zusammen, die in Kirchers Wendung „*Cantores ex mente cantant huiusmodi contrapunctos sine vlla praevia compositione*“ (V, 9, 242) aufscheint. Ungeachtet der Abgrenzung zu *contrapunctus* in Gestalt der *Sortisatio* besteht seit Ende des 15. Jh. – und in Fortsetzung der Aussage, daß *contrapunctus* und *modus componendi* „in re idem sunt“ – eine weitgehende Übereinstimmung zwischen *compositio* und *contrapunctus*, sei es, daß weiterhin wie im mittelalterlichen Schrifttum die satztechnischen Implikate des älteren Terminus durch *compositio* und *componere* vokabular angesprochen werden –

Fr. Gafori, *Pract. musicae* (Mailand 1496) III, Cap. 11 *De Compositione diuersarum partium contrapuncti*: Cantilenarum quae tribus aut quattuor consonis partibus componuntur contrapunctus hoc ordine consideratur... (f. dd viij);

J. Cochlaeus, *Musica. Decastichon* (Köln 1507) III *Exordium in partem terciam. que componendi ars et contrapunctus dicitur*: De Compositione quatuor partium contrapuncti (f. F iij);

G. del Lago, *Breve introd. di musica misvrata* (Venedig 1540): De la prima regola da esser osseruata in la composition del contrapunto (o. S. [33]) –,

sei es, daß *contrapunctus* im Blick auf seinen Wortbestandteil *punctus* seit dem 16. Jh. als veraltete und *compositio* demgegenüber als zeitgemäßere Bezeichnung gilt –

N. Vicentino, *op. cit.* I, 4: Hor' auenga che li punti si