

EINFÜHRUNG

Aufgabe

In der musikalischen Satzlehre des 15. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel, der bislang als Expansion des *Contrapunctus* verstanden wurde. Dessen seit etwa 1330 bezugetes Regelsystem für den zweistimmigen Satz ›Note-gegen-Note‹ erfuhr Erweiterungen, durch die sich auch Satzarten einbeziehen ließen, die nicht mehr an Zweistimmigkeit und an rein konsonante Gestalt gebunden waren. Was sich in der Unterscheidung zwischen *contrapunctus stricte sumptus* und *contrapunctus large sumptus* bei Prosdocimus de Beldemandis (1412) oder zwischen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus* bei Johannes Tinctoris (1477) ausdrückte, nämlich die Trennung von konsonantem Note-gegen-Note-Satz und Dissonanzen zulassendem Satz ›mehrerer Noten gegen eine‹, verband sich zugleich, doch auf anderer Ebene, mit ergänzenden Anweisungen für eine hinzutretende dritte Stimme (Contratenor) oder deren weitere Differenzierung (in Contratenor bassus und altus) zu einer nun komplexeren Lehre, die jedoch dem Gesamtbegriff *Contrapunctus* unterworfen blieb, wie ihn der repräsentative *Liber de arte contrapuncti* des Johannes Tinctoris dokumentiert. Diese hinreichend begründete, aber auch von vielen Zeugnissen des 16. Jahrhunderts bestätigte Sicht wurde wiederholt ausführlich behandelt¹.

Was dabei als eine periphere terminologische Spielart vermerkt wurde, nämlich ein gegen Jahrhundert-Ende hin markanterer Gebrauch der Bezeichnung *Compositio* – sei es für einen hinzutretenden Bereich, sei es für die gewandelte Satzlehre insgesamt –, verdient indessen eine speziellere Untersuchung und Würdigung. Zu dieser Überzeugung führt das Studium dreier Traktate aus der Handschrift Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek, Th 98 (hier verwendetes Sigel *Re*), von denen bisher nur wenige verstreute Kurzzitate bekanntgemacht wurden², doch deren Eigenart, Substanz, freilich auch Problemgehalt noch unerschlossen sind. Diese Texte, deren Gewicht kaum überschätzt werden kann, bilden Ausgangspunkt und Zentrum der vorliegenden Schrift, zwingen

¹ Genannt seien Sachs 1974 (bes. S. 48–56, 123–169); 1982 (S. 9–11, 18–22); 1984 (S. 224–256); Rempp 1989 (S. 134–208).

² In den Artikeln »Sortisatio« (Riemann-Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 887), »Fauburdon/fauxbourdon/falso bordone« (HmT 1972, S. 3), »Contrapunctus« (HmT 1982, S. 13, 25), »Sortisatio« (HmT 1992, S. 2 f., 5), »Partitur« (MGG², Sachteil Bd. 7, 1997, Sp. 1426 und Abb. 3) sowie in Geschichte der Musiktheorie 5 (Darmstadt 1984, S. 232) und Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Nhdb 3, 1, 1989, S. 143). Grundsätzlicher ist der Beitrag zur *sortisatio* bei Meyer 1993.

allerdings auch dazu, die Frage nach dem Verhältnis von *Contrapunctus* zu *Compositio* umfassender, wenn nicht gar ›neu‹ zu stellen.

Denn es zeichnet sich klar ab, daß diese Traktate, für deren Niederschrift der Datumseintrag 1476 den *terminus post quem non* setzt, einer bisher verborgenen Satzlehre-Schicht angehören, auf der jene Schriften aufbauen, die Wilibald Gurlitt in seinem Überblick der Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts skizziert hat und mit dem *Opus aureum* (Köln 1501) des Nicolaus Wollick, genauer mit der von Melchior Schanppecher stammenden *Quarta pars* (unter dem Titel *De modo componendi seu contrapuncto simplici*) dieses Traktates, beginnen ließ³. Ebenso unverkennbar handelt es sich hier um eine regional ausgeprägte (und begrenzte) Tradition, die – selbst wenn man sie nicht, wie Gurlitt, als »innerdeutsche« ansprechen möchte – zunächst mit süddeutschen, aber wohl auch österreichischen, böhmischen oder ungarischen Pflegestätten zusammenhing und im 16. Jahrhundert auf die bei Gurlitt erwähnten Zentren einwirkte. Wie sie sich zur gleichzeitigen italienischen Musiktheorie verhielt und später mit der übermächtigen Lehre Gioseffo Zarlinos mischte, kann vorerst nicht genauer verfolgt werden. Doch alles, was sich als Gegenstand und Methode der Lehre darbietet, verlangt die Erörterung in einem breiteren Rahmen, nämlich anhand der erreichbaren Satzlehre-Quellen vor allem aus dem Zeitraum von 1470 bis 1520.

Das Verfahren, jene Traktate von vornherein vor diesem geschichtlichen Hintergrund zu betrachten, ist aus drei Gründen unerlässlich: 1) Die Traktate sind nach bisheriger Kenntnis nicht nur singular überliefert, sondern auch in etlichen Zügen inhaltlich ganz ›eigen‹, was sich erst im Vergleich mit dem sonstigen Fundus der Satzlehre jener Ära zeigt. 2) Die Aufzeichnungen in ihrer Quelle (*Re*) bieten nicht selten Entzifferungs- und Interpretationsprobleme, die zu diskutieren sind, um Lösungsvorschlägen, wo sie erfolgen, gerecht zu werden oder, wo sie ausbleiben, näherzukommen. 3) Trotz ihrer Eigenart stehen die Traktate in einem Netz von Beziehungen, sowohl untereinander und mit anderen Texten innerhalb der Handschrift als auch mit auffälligen Tendenzen der Musiklehre jener Zeit. Dies sprach von vornherein gegen die bei musikologischer Quellenarbeit verbreitete Praxis, sich zunächst mit einer (mehr oder minder) unkommentierten Edition zu begnügen, statt bereits an und mit ihr die gebotene Weiterforschung zu eröffnen.

So also geht es in der vorliegenden Schrift gleichermaßen um die Thematik des Verhältnisses von *Compositio*, dem in diesen Texten leitenden Begriff, und *Contrapunctus*, in derzeit vertrauter Sicht, wie um das möglichst scharfe Verständnis dessen, was die Traktate im einzelnen lehren. Diese doppelte Zielrichtung leitet den Gang der Darstellung. Sie versucht, die beiden Aspekte, eng aufeinander bezogen, im Rahmen einer schrittweisen Erörterung der drei Texte teils gemeinsam und

³ Gurlitt 1953, bes. S. 82–86.

grundsätzlich, teils getrennt und speziell so zu verfolgen, daß die übergreifenden Gesichtspunkte und die kommentierenden Betrachtungen von Textdetails ebenso leicht erkannt wie unterschieden werden können.

Die drei Traktate, mit denen sich die vorliegende Schrift beschäftigt, sind auf pag. 338–363 überliefert und handeln ausdrücklich von der musikalischen ›Komposition‹, bezeichnet als *Ars componendi*, *Modus componendi* oder *composicio*.

Der erste Text, *Natura delectabilissimum* auf pag. 338–344 (= A), umfaßt acht eingangs im *ordo* aufgeführte Themenbereiche (P 5–6), die exakt unter den dort genannten Rubriken als *Capitula* behandelt werden, und grenzt sich bereits optisch, durch ausgiebigen Leerraum auf pag. 344 wie durch Graphie, vom folgenden Traktat ab.

Dieser nächste Text, *Cum igitur pro maiori* auf pag. 345–350 (= B), enthält sowohl die drei einleitend aufgeführten *partes* (P 7–9) als auch einen (nach etwa vier Leerzeilen beginnenden) Absatz *De composicione composita* (pag. 350), woran sich vier leere Seiten anschließen (pag. 351–354).

Der dritte Text, *Capiendum erit et ultimum* auf pag. 355–363 (= C), bietet gleichfalls entsprechend einer vorangestellten Inhaltsübersicht zehn *capitula* (P 7–17) und schließt mit einem doxologischen *Explicit*.

Da den drei Traktaten das Prinzip klarer (Kapitel-)Gliederung anhand einer jeweils vorangestellten, aber unbenannten ›Einleitung‹ – sie sei *Prooemium* (P) genannt – gemeinsam ist, wird eine dreifache Signierung eingeführt und verwendet, die der Text-Anlage entspricht, nämlich in den **Buchstaben A–C** die Texte, in **P** und **römischen Ziffern** die Kapitel, in **arabischen Ziffern** die Sätze bzw. Satz-teile verzeichnet. Diese (stets ohne Satzzeichen verwendeten) Signierungen erscheinen zur Hervorhebung aller speziell kommentierenden Erläuterungen im **Fettdruck**, bei Eindeutigkeit aus dem Kontext auch ohne Textbuchstaben oder Kapitelbezeichnung.

Zu den Besonderheiten, die den Traktaten vor dem Hintergrund heutiger Kenntnis ein hohes Interesse sichern, gehören a) allgemeine Satz-Regeln jenseits des *Contrapunctus* (A I), b) die systematische Abfolge von Anweisungen für den zwei- bis vierstimmigen Satz (A III–VI, B I–III), c) die Bestätigung sowohl des rein pragmatisch-didaktischen Charakters solcher ›sukzessiven‹ Satzweise als auch der Existenz ›simultaner‹ Verfahren (A III 19–20), d) veranschaulichende Notenbeispiele mit Frühzeugnissen partitur-ähnlicher Aufzeichnung (A IV–VII), Erörterungen e) von *fuga* als (nicht-kanonischer) *Imitation* (A VIII a, B I–III), f) von *faulxbourdon* (B IV) und g) von *sincopecio* (A VIII b), auch im Verhältnis zu *duplicacio*, *semiditas* und *diminucio* (B I–III), schließlich h) die bislang früheste Bezeugung von *sortisacio* sowie der Gegenüberstellung von *modus componendi* und *contrapunctus* (C P).

Zur Handschrift D-Rp, Th 98

Nachdem schon im Jahre 1872 Franz Xaver Haberl auf den musikhistorisch bedeutsamen Inhalt der Handschrift *Re* hingewiesen hatte⁴, wurde diese Quelle wiederholt – in jüngerer Zeit zunehmend – für Untersuchungen und Editionen musiktheoretischer Texte herangezogen: durch Dénes von Bartha (1936) als ein mit den Quellen des Traktates *Pro themate presentis operis* verwandtes Manuskript⁵, durch Karl-Werner Gümpel (1958) für die Ausgabe der *Flores musicae* des Hugo von Reutlingen (pag. 137–250)⁶, durch den Verf. (1974) als Dokument der Contrapunctus-Lehre⁷, durch Rudolf Denk (1981) für Edition und terminologische Erläuterung des deutschen Textes *Zu lernen dy figurlichen musica* (pag. 399–405)⁸, durch Christian Meyer (1984), dem auch die detaillierteste Handschriftenbeschreibung zu danken ist⁹, für Wiedergabe und Erörterung des ›Orgeltraktats‹ *Reperi in vna carta* (pag. 411–413)¹⁰, zuletzt durch Jill M. Palmer (1990) für die Neuedition des von Edmond de Coussemaker im III. Band seiner *Scriptores de musica medii aevi* (Paris 1864–76) publizierten Anonymus-12-Traktates¹¹.

Werfen diese Auswertungen bereits ein Licht auf den musikgeschichtlichen Wert der Handschrift, so erhöht sich das Interesse an ihr, wenn nach ihrer Herkunft, Anlage und Verwendung gefragt wird.

Zwei Teile der Quelle heben sich klar voneinander ab, die charakterisiert wurden als »Hausbuch«¹² (pag. 1–134) und als Sammlung musiktheoretischer Traktate (pag. 135–416). Vermutlich wurden beide Teile nach 1476 zusammengebunden. Das »Hausbuch« besteht aus dem *Algorismus Ratisbonensis*¹³ sowie aus kaufmännischen und alchemistischen Notizen. Den musiktheoretischen Teil zeichnete nach

⁴ Haberl 1872, S. 160–165.

⁵ Bartha 1936, S. 59–82, 176–199 (bes. S. 78–80).

⁶ Gümpel 1958, S. 82–85.

⁷ Sachs 1974, bes. S. 95, 125, 128 f., 136, 198 f.

⁸ Denk 1981, S. 25–38.

⁹ Im Répertoire International des Sources Musicales, Serie B III³, München und Duisburg 1986, S. 181–191.

¹⁰ Meyer 1984, S. 43–60.

¹¹ *Tractatus et compendium cantus figurati* (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proskesche Musikbibl. 98 th. 4^o), CSM 35, 1990.

¹² Denk 1981, S. 26 f.

¹³ Diesen arithmetischen Traktat stellte kurz vor 1450 der St. Emmeramer Frater Fridericus (= Friedrich Gerhart) vor allem aus Texten des Johannes Sacrobosco und Johannes de Lineriis zusammen und fügte dieser Compilation zahlreiche praktische Aufgaben hinzu, die ediert wurden durch Kurt Vogel (*Die Practica des Algorismus Ratisbonensis*, München 1954 [= Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 50]). Die bei Vogel nicht berücksichtigte Überlieferung in *Re* bietet auf pag. 15–43 die eigentliche Kompilation mit »Explicit textus Algorismi Ratisbonensis« (vgl. Haberl 1872, S. 161) und ab pag. 44 nach dem Eröffnungssatz »His igitur prelibatis Domino Deo fauente ad practicam feliciter attingamus« die praktischen Aufgaben (vgl. Vogel, S. 27), deren Auswahl und Abhängigkeit noch zu untersuchen wären.

heutiger Einschätzung im wesentlichen ein und dieselbe Hand auf¹⁴. Inhalt und Form der Sammlung wurden als »Excerpte, Notizen und Vorlesehefte eines Magister philosophiae«¹⁵ bzw. als »flüchtig« zu Papier gebrachte »Vorlesungsmitschriften«¹⁶ angesprochen; ihr Bezug zu einer gezielten musiktheoretischen Unterweisung steht außer Frage, doch ob auf klösterlichen, gymnasialen oder universitären Lehrbetrieb zu schließen wäre, ist offen¹⁷, wiewohl der Explicit-Vermerk auf pag. 251, der die »scola nurmberga«¹⁸ erwähnt, in die Lateinschul-Sphäre deutet. Von den im Manuskript enthaltenen Datierungen gehören zwei ins »Hausbuch« (pag. 82: 1464; pag. 83: 1457), drei in die musiktheoretische Traktatsammlung (pag. 251: [14]74; pag. 277: 1471; pag. 363: 1476), deren Niederschrift sich demnach über mehrere Jahre erstreckte.

Der Eindruck Haberls, daß »die angeführten Traktate nach und nach bald in gedrängterer, bald in grösserer Schrift und ohne inneren Zusammenhang aufeinander folgen«¹⁹, ist in seinem letzten Punkt allerdings zu relativieren. Denn es finden sich in dieser Traktatsammlung etliche Binnenverweise – teils eindeutig verifizierbare, teils hypothetisch zu lösende –, die vorhandene ›Zusammenhänge‹ bezeugen. Zudem zeigt sich, daß die Lagenordnung des musiktheoretischen Teiles zumindest an den meisten für die Untersuchung entscheidenden Stellen offenkundig der Abfolge entspricht, in der für Verweise zu diskutierende Texte aufgezeichnet wurden.

Hiervon macht allerdings die in sich ›abgeschlossene‹ Lage 6 (Senio, pag. 263–286), die den Text des Anonymus 12 umfaßt, mit ihrer Datierung (pag. 277: 1471) eine gewichtige und Fragen aufwerfende Ausnahme. Von den insgesamt elf Lagen des musiktheoretischen Teiles (pag. 135–416) sind Lage 1–5 (pag. 135–262; Senionen mit Einlegeblättern bei

¹⁴ Lediglich für pag. 264–285 (Anonymus 12) wird ein weiterer Schreiber erwogen; vgl. Anm. 9.

¹⁵ Haberl 1872, S. 164, ähnlich Denk 1981, S. 26.

¹⁶ Denk 1981, S. 26 f.

¹⁷ Die Verneinung der Möglichkeit »höhere Schule (Universität)« bei Bartha 1936, S. 79, wird primär durch »solch elementare Dinge« begründet, wie sie im »Hausbuch« enthalten sind; daß auch »die Art der aufgezeichneten musikalischen Traktate entschieden auf klösterliche Praxis zugespißt« sei »und nicht auf den wissenschaftlichen Lehrbetrieb einer Universität«, bleibt bloße Behauptung.

¹⁸ Der Eintrag unmittelbar nach kurzen Hinweisen auf Verse des Johannes Hollandrinus lautet: »Finita sexta feria ante oculi Eciam veniebat quidem patriarcha Anno Domini etc. lxxiiij Eciam omnes scole nurmberge offi<ci>abant eum principaliter cum reliquijs«. Nürnberger Chroniken (vom März 1474) bestätigen den Vorgang, bei dem es sich um den Besuch des päpstlichen Legaten Markus (Patriarch von Aquileia und Kardinal von Venedig) bei dem zum Reichstag in Nürnberg weilenden Kaiser Friedrich III. handelte, so: »Item am freitag vor Oculi kom ein patriarch her zum kaiser« (Die Chroniken der deutschen Städte, Bd. 10: Die Chroniken der fränkischen Städte: Nürnberg, Bd. 4, Leipzig 1872, Nachdruck Göttingen 1961, S. 340; ebenda andere Nachweise, daß der Legat am 11. März »hie eingeritten ist« und Kaiser, Erzbischof von Mainz und Markgraf Albrecht »im entgegen geritten«).

¹⁹ Haberl 1872, S. 164 f.; übernommen von Bartha 1936, S. 78 f., und gesteigert zu »Buntheit und Regellosigkeit der Aufzeichnungen«.

Da die Ausgangssentenz, »leichter« gelange man auf dem Wege über »Bekannteres zur Kenntnis des Unbekannten«, nur stimmig ist, wenn die zu erörternde Lehre (hier: der Mensuralmusik) in einen Rückbezug gestellt wird (wie in *Re*: auf die *inmensurabilis musica*), muß die Fassung *Lo*₉ in diesem Passus als unüberlegt gekürzt gelten²³. Der Beginn der Vorrede rechtfertigt sich offenbar nur durch eine Konzeption, die den (weithin üblichen) Gang der Musiklehre von der *musica plana* zur *musica mensurabilis* nicht nur einhält, sondern auch bewußtmachen soll. Dies besagt jedoch nichts über die Herkunft der beteiligten Schriften. Im (heutigen) Korpus von *Re* gehen dem Text des Anonymus 12 nur *Musica-plana*-Traktate voraus, die eindeutig älter sind und von anderen Autoren stammen als dieser (eigentliche) Mensuraltraktat: nämlich die *Flores musicae* (1332/42) des Hugo von Reutlingen und die Auszüge aus der *Musica* des Johannes Affligemensis (um 1100). Entweder also bezog sich die Vorrede des Anonymus 12 auf einen solchen ›fremden‹ *Musica-plana*-Text, oder aber ein entsprechender Traktat desselben anonymen Autors hat sich weder in *Re* noch in *Lo*₉ erhalten und ist bislang nicht nachweisbar.

Doch die Eröffnungspartie aus *Re* spricht auch von einem Folgeteil. Denn die *secunda pars*, die konsequenterweise – und nur in *Re* – erwähnt wird, soll aus zwei *tractatus* bestehen (offenbar ist zu konjizieren: »... quam tibi in du<o>s dividam trac<ta>tus«). Deren erster über den *modus cantandi*²⁴ erstreckt sich in *Re* auf die pag. 265–285, bietet die 15 eingangs benannten *capitula* und bringt, allerdings auf pag. 264, jenes Explicit, das ähnlich auch in *Lo*₉ (fol. 49^r) diesen Komplex beschließt (vgl. CS III, S. 488 b; CSM 35, S. 76 f.). Den zweiten Traktat über den *modus componendi* meinte schon Haberl im Text von pag. 355–363 (= C) zu erkennen. In der Tat sprechen wenigstens vier Anzeichen für diese Identifizierung: 1) die einleitende Deklaration als »ultimus tractatus huius tocius operis«, 2) die dem ›ersten‹ Traktat analoge Einteilung in (hier zehn) *capitula*, 3) deren stereotype und in beiden Vergleichstexten äußerst ähnliche Eröffnungssätze, 4) schließlich die enge Verwandtschaft der Explicits (pag. 264 und 363).

²³ Palmer 1990, S. 25, sah *Lo*₉ als die hierin korrektere Version an, weil in *Re* keine *inmensurabilis musica* enthalten sei.

²⁴ Palmer 1990, S. 26 f., versteht »modus cantandi« als Hinweis auf den – nicht unmittelbar vorgehenden bzw. vermißten – Traktat über die *inmensurabilis musica* und sieht in der Tilgung bei »In primo capitulo ...« das Indiz für einen irrtümlichen Rückgriff des Schreibers auf jenen anderen Text. Doch ist wahrscheinlicher, daß die Zielsetzung »modi cantandi erudicionem accipias« tatsächlich den Mensuraltraktat meinte (der durchaus auf das ›Besondere‹ des ›Singens‹ anspielt: »artificialiter« [ebd., S. 42, 2], »debite« [S. 44, 22], mit »coordinatio seu dispositio figurarum« [S. 50, 2] oder »in usu modernorum« [S. 64, 12] *cantare*) und diesem (mensuralen) *modus cantandi* den (kontrapunktischen) *modus componendi* gegenüberstellte. So gesehen könnte die Rasur sich durch schlichte Umstellung und Auslassung (von »In primo capitulo aliqua generalia de modo cantandi sufficienter tibi tradam«) erklären.

So ergibt sich die zu vermutende Disposition eines *opusculum*, bestehend aus

<i>prima pars</i>	= Musica-plana-Traktat (entweder ein bislang unbekannter Text oder aus dem ›Bestand‹ von <i>Re</i> [ungeachtet jener Datierungen] die <i>Flores</i> des Hugo von Reutlingen [pag. 137–250] bzw. Partien des Johannes Affligemensis [pag. 258 bis 261]),
<i>secunda pars, primus tractatus</i>	= <i>Re</i> pag. 265–285 und 264,
<i><secundus> ultimus tractatus</i>	= <i>Re</i> pag. 355–363 (= C).

Ein Verweis in **C I 5** auf die »in secundo tractatu prime partis« erörterten »duodecim modi musice« läßt sich jedenfalls hypothetisch auf eine Tabelle in den Kommentarpforten zu den *Flores musicae* des Hugo von Reutlingen beziehen²⁵. Auch gibt es weitere Kriterien für die Zusammengehörigkeit einzelner Texte, so daß jener Aufriß vermutlich eine zur Unterweisung speziell zusammengefügte, dabei wohl auch redigierte Kompilation erfaßte.

2. Der, wie gezeigt, einem übergreifenden Konzept zugehörige *tractatus C* ist allerdings nicht die einzige im Korpus von *Re* vorliegende Abhandlung *De modo componendi*, sondern eher von etlichen Texten dieser Thematik der »ultimus«. Denn ›Kompositionslehre‹ wird in *Re* weder erst ab pag. 355 (= Text C) noch ab pag. 338 (= Texte A und B), sondern bereits auf pag. 328–335 behandelt (in Abschnitten, die nach anderer Quelle als Anonymus 11 aus CS III bekannt sind), worüber die Rubriken keinen Zweifel lassen: *Ars componendi cantum figurativum* (pag. 328; vgl. CS III, S. 462–463 a), *regule compositionem docentes* (pag. 330; vgl. CS III, S. 463 b bis 464 b), vom sachgeschichtlichen Zusammenhang her auch *Ars cuiuslibet discantus* (pag. 332; vgl. CS III, S. 464 b–465 b), *Ars contratenoris* (pag. 333; vgl. CS III, S. 465 b–466 a), *regule quinque ... per quas formari potest contratenor cuiuslibet contrapuncti* (pag. 335, vgl. CS III, S. 466 a–b). Doch die *modus-componendi*-Thematik setzt sich weiter fort: Text A folgt dem Vorsatz »danda sunt quedam leviora de arte componendi« (pag. 338, A P 5), Text B kündigt im Eröffnungssatz »aliqua brevia de modo componendi seu compositione« an und will dies »pro maiori precedentis tractatus intellectu« verstanden wissen (pag. 345, B P 1).

3. Der letztgenannte Verweis in B auf den ›vorangehenden‹ Traktat muß sich tatsächlich auf den Text A beziehen. Denn nicht nur entspricht dies der Platzierung in der Quelle, sondern auch die Parallelität beider Texte in der Themenfolge (zweistimmiger, dreistimmiger, vierstimmiger Satz einschließlich besonderer Benennungen wie *tripla* und *quadrupla*) und in Einzelgesichtspunkten (Tonuswahl, Pausensetzung, *floraturae*, *fuga*, *sincopacio*) macht die Absicht überzeugend, daß Traktat B »pro maiori intellectu« (von Traktat A) dienen sollte. Zudem erklären

²⁵ Vgl. dazu S. 99 f.

sich weitere Verweise in **B** hinreichend, wenn man sie auf **A** bezieht: so die Bemerkung »ut predictum est in tractatu de modo componendi« (**B II 14**) auf die Lehre vom Einsatz einer dritten Stimme nach Pausen im fugierenden Satz (**A VIII 5**); oder der Hinweis »iuxta regulas prius datas« (**B I 24**) auf die Konsonanzregeln (**A II 2–29**); schließlich die Ermahnung »ultimo consideret illa, que dicta sunt in tractatu de modo componendi, quem omni diligencia pluries perlegat et relegat« (**B III 26**) auf den gesamten Traktat **A**, was auch dem heutigen Leser den Rang jenes Textes beleuchtet. Eher vage bleibt freilich der Bezug der Bemerkung »quemadmodum in tractatu de tonis, ne componens cum tenore nimis alte vel basse procedat inspiciendo bene, an sit tonus regalis, et secundum hoc fortiter ascendat et mediocriter descendat, ... ita quod si omnino conformet regulis prius dictis« (pag. 347; **B I 34–35**).

4. Doch auch der Text **C**, auf dessen Beziehungen zum *primus tractatus* der *secunda pars* (pag. 265–285 und 264) hingewiesen wurde, schließt sich trotz einer inhaltlichen wie methodischen Distanz zu **A** und **B** diesen beiden Texten nicht gänzlich unverbunden an. Eine zwar nur äußerliche Brücke besteht darin, daß der Verweis »Exempla patent ut supra in figura contrapuncti« (pag. 362; **C X 13**) eindeutig auf einen Teil der Skizze zielt, die sich auf der unteren Hälfte von pag. 335 befindet²⁶, also im Konvolut den Texten **A** und **B** vorangeht. Da jedoch elf Zeilen zuvor auf pag. 362 die gleiche veranschaulichende Figur angekündigt wird (»exempla patebunt in fine«; **C X 6**), erfolgte die Eintragung der *figura contrapuncti* anscheinend erst während der Niederschrift des Kapitels **C X** – vielleicht, um seine Contratenorlehre (als Extrakt im Notenbeispiel) neben jener anderen aus pag. 335 (als Tabula mit Intervallziffern) demonstrieren zu können.

Etlche Traktate der Handschrift wurden demzufolge nicht wahllos oder beliebig eingetragen, sondern als Teile eines thematisch aufeinander bezogenen Ganzen, vielleicht eines Lehrprogramms, zusammengestellt. Erhalten blieben dabei die sprachlichen und methodischen Eigenarten der Texte, für die auch dort, wo eine über die Anonymität hinausführende Autorenzuweisung bisher mißlang, zweifellos verschiedene Verfasser wie Entstehungszeiten anzunehmen sind. Redigierende Zusätze, die vor allem wohl gliedern oder, wie die erwähnten, verknüpfen sollten, halten sich in Grenzen. Doch gibt es Anzeichen dafür, daß es der Hauptschreiber war, der die Texte wählte, zusammenstellte, vielleicht auch zuweilen (wie die *Flores musicae* des Hugo von Reutlingen) kommentierte, jedenfalls selbst unterrichtlich nutzte. Diese Vermutung zwingt dazu, die unterschiedlichen Ausprägungen der Lehre vom *modus componendi*, wie sie speziell in den Texten **A–C** vorliegen, insgesamt zu erfassen, ohne Art und Herkunft der in ihr erkennbaren Einzelbestandteile zu übergehen.

²⁶ Als *Figura contrapuncti* gilt die waagrecht an die Konsonanzen-Tabula zu den *quinque regule* angefügte Darstellung im Siebenliniensystem; vgl. dazu S. 85.

Leitaspekte der Darstellung und Skizze der Ergebnisse

Die hier vorgetragenen Untersuchungen sollen in erster Linie den Fundus der drei Texte aus *Re*, der in möglichst getreuer, aber auch zugänglicher Gestalt ediert sowie versuchsweise ins Deutsche übersetzt zugrunde liegt, sachgeschichtlich erörtern und in das Umfeld der bislang bekannten Satz- bzw. Kompositionslehre-Schriften von ca. 1470 bis 1520 einordnen. Dies geschieht schwerpunktmäßig, anhand der gegenwärtig als signifikant erscheinenden Gesichtspunkte, beansprucht demzufolge keineswegs, erschöpfend zu sein. Obwohl dies dazu führt, daß die einzelnen Aussagen der Texte in recht unterschiedlicher Weise und Ausführlichkeit behandelt werden, blieb beabsichtigt, anhand der im Inhaltsverzeichnis genannten Text-, Kapitel- und Satzangaben auch einen Gebrauch als fortlaufender Kommentar zu ermöglichen.

An Ergebnissen sind, soweit derzeit erkennbar, vor allem die Spuren zu berücksichtigen, die in den erörterten Texten eine gezielte Ausweitung der am *contrapunctus* orientierten Satzlehre zu einer umfassenderen Lehre von *modus componendi* oder *compositio* bereits in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts bezeugen. Diese Spuren freilich begründeten keinen kurzfristig etablierten neuen Standard der Satzlehre, sondern scheinen eher verborgen gewirkt zu haben. Immerhin lassen sie sich ab Beginn des 16. Jahrhunderts in Lehrschriften aus dem deutschen Raum, so bei Melchior Schanppecher und Johannes Cochlaeus, erkennen, ohne daß sich für die Frage nach möglichen Beziehungen zu italienischen Autoren wie Johannes Tinctoris und Franchino Gaffurio bereits greifbare Hinweise zeigten. Und dies macht deutlich, welche Lücken in der Kenntnis der Satzlehre jener Ära noch klaffen. Insgesamt aber verbinden sich die Ergebnisse durchaus mit Forschungen Rob C. Wegmans, die für das spätere 15. Jahrhundert ein gewandeltes Verständnis und eine neue Bewertung von »composer« und »composition« in den Blick rückten, selbst wenn die dort betonten Gegenüberstellungen von »composition as object« und »improvisation as a practice« mit ihren Implikationen von »written« und »unwritten« in den zu erörternden Lehrtexten weniger im Vordergrund stehen²⁷.

²⁷ Wegman 1996, bes. S. 477–479.