

# HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner VI: Si–Z

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

---

## Transpositio / Transposition

mittellat. *transpositio*, *transposicio* (seit 7. Jh.), Substantiv zu lat. *transponere* (aus *trans*, hinüber, und *ponere*, setzen, stellen, legen), an einen anderen Ort hinübersetzen, über einen Fluß usw. übersetzen; lat. Übers. von griech. *μετάθεσις*; im mus. Kontext erstmals im 9. Jh. nachweisbar; im Ital. werden von 1523 bis ins 19. Jh. die auf ital. *portare*, tragen, zurückgehenden Wörter *transportare*, *trasportare*, *trasportatione* bzw. *trasporto* in gleicher Bedeutung gebraucht; *trasporto* wird noch im Basso D, *Il Lessico*, Bd. IV, Turin 1984, 579 b, als abweichende Bezeichnung für *trasposizione* (seit 1913 lexikalisch belegt) genannt; nur vereinzelt begegnet *trasporre* (seit 1558), das auf ital. *porre* (aus lat. *ponere*) zurückzuführen ist;

dtsh. *Versetzung* (seit 1533), *transponieren*, *Transposition* (seit 1618); franz. *transposition* (seit 1582); engl. *transport* (16. Jh.), *transposition* (seit 1609).

*Transpositio* wird von Isidorus Hisp. als wörtliche Übersetzung des griech. *μετάθεσις* zur Bezeichnung der Umstellung von Buchstaben innerhalb eines Wortes in die Grammatik eingeführt: „*Metathesis transpositio litterae, ut ‚Thymbre‘ pro ‚Thymber‘, ‚Evandre‘ pro ‚Evander‘*“ (*Etymologiarum sive originum libri XX*, um 630, I, 35, 6; ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.). Gleichzeitig benennt *transpositio* seit dem 7. Jh. bis in die Scholastik das Überschreiten, die Ekstase sowie den Übergang ins Jenseits; vgl. Marculfus Monachus, *Formularum libri duo* II, 2, um 660: „*quatenus fragilitatem nature, quod omnes generaliter paciuntur, priusquam subitanea transposicio eveniat, oportet pro salute anime vigilare, ut non inveniatur quemquam inparatum, et sine aliquo respectu discedat a seculo*“ (ed. Uddholm, Uppsala 1962, 96 f.) sowie Albertus Magnus, *Liber de sacramento Eucharistiae*, 13. Jh., I, 2: „*Si enim... extasim faciens est divinus amor, optime iste dictus est divinus amor, qui Deum in nos sic transponit, et nos in Deum: ἔκ[σ]τασις enim Græcæ, constat quod Latine est transpositio*“ (*Opera omnia XXXVIII*, Paris 1899, 200 a). Verwandt mit *transpositio* sind Ausdrücke wie *μεταφέρειν* bzw. *μεταφορά*, *μεταβάλλειν* bzw. *μεταβολή* sowie *transferre* bzw. *translatio* und *traicere* bzw. *traiectio*, wobei diese Vokabeln, die alle die Vorsilbe *μετά-* bzw. *tra(ns)-* aufweisen, durch die Verben *βάλλειν* und *iacere* (werfen), *φέρειν* und *ferre* (tragen) jeweils eine eigene Dynamik ansprechen.

I. Im Zusammenhang mit der Liniennotation kommt *transpositio* vor 900 auf und benennt die ‚VERTIKALE‘ VERSCHIEBUNG EINSTIMMIGER GESANGSLINIEN.

(1) Ausgehend von der *Musica enchiridiadis* bezeichnet *transpositio* die VERSETZUNG VON MELODISCHEN FORMELN vor dem visualisierten Hintergrund des Ton-systems und der Moduslehre, wobei Intervallstruktur und Modus verändert werden.

(2) Seit dem 11. Jh. benennt der Ausdruck die aufwärtsgerichtete, intervallbewahrende QUINT- ODER QUARTVERSETZUNG VON CHORALMELODIEN, um diese innerhalb des vorgegebenen Modus in einem kohärenten Notationssystem darzustellen.

(3) Im Zusammenhang mit Erweiterungen des Ton-systems seit dem 12. Jh. spricht *transpositio* das VIRTUELLE VERSCHIEBEN VON HEXACHORDELEMENTEN in einen Bereich außerhalb des Tonsystems an.

(4) Seit H. Glareanus erfaßt *transpositio* bzw. *transpositione* die ERWEITERUNG UND VERÄNDERUNG DER MODI SOWIE DEREN NEUE SYSTEMATISCHE EINGE-TEILUNG IN DURUS UND MOLLIS.

II. Unabhängig von der an Modus und Tonsystem gebundenen Bedeutung zielt *transpositio* seit Mitte des 13. Jh. auf SPEZIFISCH RÄUMLICH VORSTELLBARE ERSCHEINUNGEN IN NOTATIONSPRAXIS UND RHYTHMUSLEHRE.

(1) Synonym mit *syncopa* bezeichnet *transpositio* seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. das VERSETZEN EINER NOTIERTEN ZEITEINHEIT IN RHYTHMISCH-METRISCHEN ZUSAMMENHANG.

(2) Seit Ende des 14. Jh. benennt *transpositio* den Vorgang der VERTIKALEN VERSCHIEBUNG VON SCHLÜSSELN AUF DEN NOTENLINIEN.

III. Die Bedeutung von *transpositio* als VOKALE UND INSTRUMENTALE PRAXIS DER DIASTEMATISCHEN VERSETZUNG VON MUSIKALISCHEN GESTALTEN setzt sich im 16. Jh. noch vor der Etablierung der Dur-moll-Tonalität durch.

(1) In der noch heute geläufigen Verwendungsweise bezeichnet *transponieren* seit dem 18. Jh. die VERSETZUNG EINES MUSIKSTÜCKS VON EINER TONART IN EINE ANDERE bei strenger Beibehaltung der Intervall-verhältnisse.

(2) In Abgrenzung zum Verb *transponieren* bezeichnet *Transposition* vom Anfang des 18. bis ins ausgehende 19. Jh. die SEQUENZIERUNG EINZELNER MOTIV-VE.

(3) Im 20. Jh. wird *Transposition* auf die ERSCHEINUNGSFORMEN EINER (ZWÖLFTON-)REIHE ODER EINES MODE AUF EINER DER ZWÖLF GLEICHBERECHTIGTEN TONSTUFEN DER GLEICHSTUFIG TEMPERIERTEN SKALA bezogen.

I. Mit den Anfängen der Liniennotation kommt *transpositio* vor 900 auf als ‚VERTIKALE‘ VERSCHIE-

BUNG EINSTIMMIGER GESANGSLINIEN. Die auf Platon und Boethius zurückzuführende Vorstellung, daß Musik auf Zahlenverhältnissen (Proportionen) beruht, wird durch die Liniennotation von einer bloß gedanklichen Setzung mathematischer Relationen in ein visuell darstellbares System übertragen. Diese Art der Verschriftlichung von Musik verursachte durch ihre spezifisch räumliche Darstellungsweise einen wesentlichen musiktheor. Wandel, der sich entscheidend auf die begriffliche Entwicklung auswirkte. Transpositio knüpft einerseits an die Auffassung eines theor. Systems an, das auf Tonrelationen beruht, und entspringt andererseits aus der durch die diastematische Notation gegebenen räumlichen Veranschaulichung des mus. Geschehens.

(1) Ausgehend von der *Musica enchiridis* (zweite Hälfte des 9. Jh.) bezeichnet transpositio die intervallverändernde VERSETZUNG VON MELODISCHEN FORMELN vor dem visualisierten Hintergrund des Tonsystems und der Moduslehre, deren Verschriftlichung durch die Dasia-Notation eine neue räumliche Dimension gewonnen hatte. Aufgrund des spezifischen Tonsystems implizierte dieses Verfahren, daß dabei Intervallstruktur und Modus verändert werden. Im Gegensatz zur alphabetisch notierten Musik der Antike sowie zur mündlich tradierten Musik und zur neumierten Choralüberlieferung kam es durch die diastematische Liniennotation zur Möglichkeit der Loslösung des melodischen Gebildes von den Vorgaben des Tonsystems. Die im Zusammenhang mit den ersten räumlichen Notationsversuchen aufgekommene Bezeichnung transpositio ist unmittelbarer Ausdruck dieser Abtrennung. Wie ein Passus der anon. *Musica enchiridis* verdeutlicht, kann eine melodische Partikel um einen Ganz- oder einen Halbton vor dem festen Hintergrund des Tonsystems versetzt werden, indem sie statt auf der ersten (Final-)Tetrachordstufe auf den drei folgenden Stufen ansetzt:

Hae quatuor descriptiunculæ dum solo ab invicem semitonio vel tono id est armonico spacio distant, eo solo a genere in genus singulæ transponuntur (ed. Schmid, München 1981, 15: VIII, 15–17).

Wird eine Melodie auf vier verschiedenen Tonorten im jeweiligen Abstand von einem Ganz- oder Halbton gesungen, „statuamus aliquid quadrifaria transpositione canere“ (52: XVIII, 24–25), so impliziert der Begriff zunächst eine Veränderung von Intervallstruktur und Modus. Durch die vertikale Verschiebung der mus. Formeln vor dem Hintergrund des Tonsystems ergeben sich jeweils andere Intervallverknüpfungen, außer wenn eine Melodie um eine Quinte versetzt wird:

Igitur cum ad rationem huius descriptionis quinta regione aliud post aliud modulatur, senties per diapente simphoniam id ad se invicem eiusdem qualitatis genere consonare.

Verum quod in illis quattuor sonitibus, quos singulos ab invicem naturalis ratio per quadrifariam tonorum semitoniorumque positionem propria qualitate discrevit, hoc evenire nequeat, ut melos ullum eiusdem conditionis vel modi manere possit, si ab aliis ad sonos alios transponatur... Sternatur ut prius veluti disposita cordarum series et idem melos, quod nunc in diapente simphonia designatum est, quaternis vel quinis colorum descriptionibus exprimatur, videbisque eandem melodiae formam in transpositione sua manere non posse, sed per epogdoi vel semitonii distantiam modum unumquemque in alium transmutari ita... (35 f.: XII, 13–25).

Im späteren anon. *Tract. de organo*, der auf Tonsystem und Dasia-Notation der *Musica enchiridis* zurückgreift, wird die genannte vierfache ‚Transposition‘ erneut reflektiert und ihre modale Veränderung explizit gemacht:

Et ut eadem lex organi per omnes modos clareat, hanc eandem neumam secunda transpositione tono faciamus altiore, ut modus frigus transmutetur ex dorio ita. In hoc modo finalis et rector extat sonus  $\text{♩}$  subsecundum a se habens  $\text{♩}$ ; ab hoc sono organum ius est incipere et in illum usque pervenire. Faciamus et tertia transpositione modum lydium hoc modo. Fiat et quarta transpositio in quartum modum. Itaque canentes modos singulos eandem rationem reperimus in singulis (ed. Schmid, loc. cit., 207, 51–58).

Erst gegen Ende des 15. Jh., im Kontext der Rezeption der antiken griech. Musiktheorie, wird diese frühe Bedeutung von transpositio, die eine Veränderung des Modus impliziert, erneut aufgegriffen. Fr. Gafori benennt mit dem griech. μεταβολή, das er durch mutatio wiedergibt, einen Moduswechsel, der durch den Ausdruck transpositio erläutert wird:

*Pract. mus.* (Mailand 1496) I, 4: Multimodas insuper sonorum mutationes clerici protestantur. Est enim Mutatio apud Baccheum Alteratio subiectorum seu Alicuius similis in dissimilem locum transpositio. Hinc in moralibus Mutari Gregorius inquit est ex alio in aliud ire & in semetipsum stabilem non esse: unaquæque enim res quasi tot passibus ad aliam tendit: quot mutabilitatis suæ motibus subiaceret. Verum huiusmodi mutationem Martianus transitum appellat: quem vocis variationem in alteram soni figuram interpretatur. Briennius autem mutationem dixit: esse subiecti systematis ac vocis characteris alienationem (f. a vi').

Gafori verweist bei der Schilderung der räumlichen Versetzung des Modus auf die Definitionen, die Bakcheios (wohl 4. Jh.) und M. Bryennios (*Harmonica*, um 1300–1320) von μεταβολή gegeben hatten und die ihrerseits auf Kleoneides' *Introd. harmonica* I (Anfang 2. Jh.) zurückgehen. Kleoneides' Bestimmung von μεταβολή ist insofern für den Begriff transpositio relevant, als das Substantiv μετάθεσις zur Erläuterung der räumlichen Versetzung mus. Elemente von einem Bereich zu einem anderen eingeführt wird: „Μεταβολή δέ ἐστὶν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνὸμοιον τόπον μετάθεσις“ (JanS, 180, 6–7). In dieser spätantiken Definition des Ausdrucks μεταβολή benennt μετάθεσις metaphorisch ein Wandeln der im platonischen Sinne aufgefaßten Seinsweise oder Sphä-

re (τόπος) der Musik; gemeint ist der Wechsel von Genus, System, Ton oder Melopöie (vgl. Kleoneides, *Introd. harmonica* XIII; JanS, 204 f.). Die begriffliche Beziehung von Metabole und Transposition wird noch von J.-J. Rousseau im Sinne einer Verschiebung mus. Gestalten aufgegriffen:

RousseauD (Paris 1768): MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί. On appelloit ainsi, dans la *musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable, Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé, & dans le caractère de la voix; Martianus Capella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons (317).

(2) Nach der Einführung der diastematischen Aufzeichnungsweise der Musica plana konnten trotz eines Tonsystems mit 21 Tonorten bestimmte mündlich überlieferte Choräle nicht systemkonform notiert werden. Bedingt durch die Vorgaben des durch Guido Aret. etablierten Tonsystems benennt transpositio seit dem 11. Jh. die aufwärtsgerichtete, intervallbewahrende QUINT- ODER QUARTVERSETZUNG VON CHORALMELODIEN, um diese innerhalb des vorgegebenen Modus in einem kohärenten Notationssystem darzustellen.

In der musiktheor. Reflexion über die Modi und deren Finales wurde schon in den anon. *Scolica enchiridis* (vor 900; ed. Schmid, München 1981, 82), von Hucbaldus Eln. (*De harmonica inst.*, um 900; ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 202) sowie später von Berno von Reichenau (*Prologus in tonarium*, Cap. IX, nach 1021; ed. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau*, Tutzing 1999, 55 ff.) beobachtet, daß bestimmte Intervalle und Tonorte in analogen Verhältnissen stehen; Töne im Quintabstand wurden socialis, die im Quartabstand compar genannt und dienten jeweils als abweichende Finalis (nach Guido Aret. auch affinalis genannt) für den Fall, daß ein Gesang nicht auf der originalen Finalis notiert werden konnte. Es waren vermutlich jene Beobachtungen zu den Tonverwandtschaften der Finalis, die Guido Aret. zur Theorie des „modus vocum“ und der „affinitas“ (vgl. *Micrologus*, 1025/26; CSM 4, 117 ff. u. 122) geführt hatten, einer Theorie, nach der die Unterquarte und die Oberquarte im Verhältnis zueinander stehen, da sie jeweils analoge Intervallbeziehungen aufweisen (vgl. *ibid.* 119). Im Zusammenhang mit den Begriffen socialis, compar und später affinitas und affinalis (vgl. Pesce 1987, besonders Kap. I u. II, 6 ff.) benennt der sich allmählich zum Terminus verfestigende Ausdruck transpositio seit dem 11. Jh. eine vertikale Quint- oder Quartversetzung, bei der sowohl die Intervallstruktur als auch der Modus des Gesangs beibehalten werden müssen. Damit wurde ein Ver-

fahren eingeführt, das „als ein Bindeglied zwischen einer mündlichen Überlieferung eines vielgestaltigen Repertoires und einer restriktiven, theoriegebundenen Aufzeichnungsmöglichkeit“ (Berger 1992, 113) erscheint. Ausgehend von der Konzeption der affinitas erkennt Berno von Reichenau die Rechtmäßigkeit der Versetzung eines Gesangs, da dessen Modus dadurch nicht verändert wird:

*Prologus in tonarium*, loc. cit.: Fit etiam miro quodam modo, ut idem finales non solum in quintis, ut diximus, regionibus suos habeant sociales, verum etiam in quartis superioribus locis sibi invenient compares, ut quemadmodum membra cantionum, quae sunt cola et comata, in finalibus et in quintis locis, ita per arsin et thesin consistant sepius in quartis. Amplius autem quod omnis tropus, sive ille autenticus sit sive plagis, si quarto a finali loco diligentius intueatur, mira ac divina quaedam concordia inveniatur, ita ut si quis cantus a finali in quartum locum transponatur, legitime videatur sub eodem modo vel tono currere et in eodem velut in finali regulariter desinere; adeo ut pleraque mela ab ipsis finalibus seu dextera levaque apte incepta minus conveniant propter semitoniam quae desunt per loca, a superioribus vero inchoata absque ullius soni diminutione decurrant modeste finianturque in socialibus honeste (57).

Der anon. Traktat *De musica et de transformatione specialiter* (um 1075) bezieht sich ausdrücklich auf die Problematik der Aufzeichnung des traditionellen Repertoires und führt transpositio als Terminus ein, indem er ihn von der Transformation des Modus explizit unterscheidet:

Quid sit transpositio? Transpositio autem est quando cantus uel propter deficientiam semitonii ut patet in introitu autenti prothi Exaudi domine, uel propter deficientiam ditoni sicut uidet in graduale Hec dies, in a affini prothi transponitur. Idem profecto de plagalium quod de autentorum transpositione et transformatione Widonis auctoritate et usualium id est cottidianorum cantuum attestatione sentimus, scilicet plagas cum suis autenticis in eodem loco transponendas simul et transformandas.

Habita itaque inter transpositionem et transformationem compendiosa quidem sed satis utili distantia, opere pretium duxi primo quot modis transformatio, deinde quot transpositio fiat intimare (ed. Sowa, *Quellen zur Transformation d. Antiphonen: Tonar- u. Rhythmusstudien*, Kassel 1935, 159).

Unter transpositio ist hier die Versetzung in die höhere Quint zu verstehen, bei der die Intervallstruktur und somit der Modus erhalten bleiben, während mit transformatio der Eingriff in den melodischen Verlauf durch die Einführung von b mollis gemeint ist: „Transformatio igitur ex necessitate fit, quando cantus nec in naturali finali regulari tramite finiri, nec in equiuoca transponi potest“, eine Veränderung der melodischen Struktur, die aus Notwendigkeit eingeführt werden soll, denn „si huius modi transformatione adiumento b mollis non fieret, quibuslibet minus in hac arte peritis magnum cantus iste dubietatis errorem incuteret“ (*ibid.*; vgl. Pesce 1985/86, 330). Im 11. bis 14. Jh. wird transpositio weiter ausdifferenziert. Die im Traktat *De musica et de*

*transformatione specialiter* aufkommende Prägung „transpositio ex toto“ benennt die Quinten- oder Quartenverschiebung der gesamten Choralmelodie, während „transpositio in parte“ die Versetzung nur eines Teils der Melodie meint:

Duobus itaque modis fit transpositio. In aliquibus quippe cantibus necessario plage prothi deuteri triti finiuntur in a  $\flat$  c, ascendentes illuc gemina transpositione: uel ex toto transposita a finali legitima in affinem ut Hec dies quam fecit dominus, in a ex toto transponitur, ut in a toto canitur. Uel transpositione in parte, ut cum cantus finalem in legitimam finire deberet et circa eam aliquamdiu uersatus fuisset, et ad finem se transferret per lasciuam et ibi finiatur, ut Terribilis est locus iste (loc. cit., 160).

Aufbauend auf dieser terminologischen Differenzierung setzen sich später weitere präzisierende Bestimmungen durch. Es wird zwischen einer Transposition aus Notwendigkeit und einer aus freiem Willen sowie einer dritten aus Notwendigkeit und freiem Willen zugleich unterschieden. Auch Jacobus Leod. bezeichnet mit transpositio jene drei Fälle, in denen nach Guidos Gebot die Notierung des b mollis vermieden werden soll sowie wenn ein Gesang zur affinalis verschoben werden muß: Bei der Transposition aus Notwendigkeit muß der Gesang auf die eine Quinte höher liegende Affinalis versetzt werden, um beispielsweise einen Tritonus zu vermeiden; die Transposition aus freiem Willen zielt auf jene Fälle, in denen diese Verschiebung ohne Grund geschieht. Die Transpositio aus Notwendigkeit und freiem Willen zugleich erfolgt dann, wenn sich die Lage eines Gesangs weit von der Finalis entfernt hat:

Anon., *Quaestiones in musica* (1100): Transpositus modus dicitur, qui a propria sede in sociale cordam cantandus transponitur. Differt autem a transformato, quod ille fit vitio, iste regulariter et necessario. Fit autem omnis cantus transpositio tum ex parte tum ex toto. Sed sive ex parte fiat sive ex toto, triplex ipsius causae perpenditur divisio, quia fit aut voluntate aut necessitate aut voluntate simul et necessitate (ed. Steglich, Lpz. 1911, 53);

Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Adhuc dicuntur tactae voces affinales, quia ad illas quae proprie finales sunt sic ordinantur ut, vices illarum, in aliquibus suppleant cantibus. Adhuc enim principalius ordinantur ut illi cantus, qui in proprie finalibus notari et finire nequeunt, in illis finiantur et notentur. Et tunc dicitur fieri cantus translatio vel transpositio a propria finali ad affinalem. Haec autem, secundum Guidonis expositorem, transpositio duplici vel triplici fit ex causa, quia voluntate aut necessitate, aut voluntate et necessitate simul.

Voluntate sic, quando quis vitare vult .b. molle in cantu suo, et tunc pro .D.E.F. legitimis finalibus assumit affines quae sunt .a.b.c., vel quando quis proprio motu notat cantus aliquos in affinalibus quae, sine aliquo impedimento, notari possent in propriis finalibus. Hoc autem, etsi possit fieri, non tamen oportuit; unde vitiosum est et irregulare.

Necessitate autem fit translatio alicuius cantus a propria finali ad aliquam affinalem, quando cantus aliam requirit tonorum et semitoniorum dispositionem quam in propria finali reperiat, ut fit in proto quando sub fine requirit duos

tonos; tunc enim a propria finali .D. transfertur ad affinalem .a. In deuterio, quando, sub fine, tres requirit tonos, transfertur tunc ad affinalem .b., quia, sub propria finali, qua est .E., tantum sunt duo toni continui...

Voluntate autem et necessitate transfertur cantus aliquis ad affinalem, quando videlicet aliquis circa propriam finalem se tenuit, postea voluntate musici actoris illius cantus in acutis lascivendo exaltatus et diutius quam debuerat immoratus, cum iam eum ad propriam finalem terminari sit incontinuum, in proximum socialis suae, quasi fessus, divertit hospitium... (CSM 3, VI, 101 f.: XLI, 7–12).

In Zusammenhang mit der Vermeidung des b mollis begegnet transpositio in der theoretischen Diskussion des 16. Jh. erneut. Dabei wird der Gedanke aufgegriffen, daß durch die Erhöhung der Finalis eines Gesangs um eine Quinte oder um eine Quarte das das b mollis enthaltende konjunkte Hexachord vermieden werden kann:

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517), *De transpositione Cantus*: Est coniunctarum euitatio. Dum enim coniunctas (quoniam viciosum reddunt cantum) vitare intendimus, cantum ex loco proprio sui finis sursum ad quintam eleuamus (f. C vi); ähnlich G. Rhau, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538, f. F ij).

(3) Um Gesänge in ihrer natürlichen modalen Tonlage zu notieren, wurde in Alternative zum Verfahren der Quinttransposition die Zahl der Tonorte durch Aufnahme oder Einfügen von halbtönigen Zwischenstufen, die im herrschenden Tonsystem fehlten, erweitert. Im Zusammenhang mit den Erweiterungen des Tonsystems seit dem 12. Jh. bezeichnet transpositio das VIRTUELLE VERSCHIEBEN VON HEXACHORDELEMENTEN in einen Bereich außerhalb des gegebenen Tonsystems. Im Unterschied zum Begriffsverständnis, das auf die Vermeidung des b mollis abzielt (vgl. den vorangehenden Abschn.) findet transpositio somit auch Verwendung, um die Aufzeichnung derjenigen Halbtonschritte zu benennen, die nicht in der Guidonischen Skala vorhanden sind, wie beispielsweise H–B oder f–fis. Bereits Theinredus Doverensis plädiert für eine Vermehrung der Tonorte. Mit transpositio benennt er diejenigen Halbtonschritte, durch die sich beispielsweise das tiefe B mollis sowie e rotundum (es) und f quadratus (fis) usw. ergeben:

*Musica* (zweite Hälfte 12. Jh.) III: Consideremus nunc quidem illi cantus quos gamma Guydonis non recipit, cuiusmodi sint et cur eos non recipiat; hunc sunt qui in uno octochordo duos semitoniorum transpositiones habent; quorum alii habent duos tonos inter duas transpositiones, ...quorum altera transpositio est inter ,e quadratam' et ,e rotundam', altera inter ,h quadratam' et ,b rotundam' in acutam partem. Alii duo autem toni illi sunt inter ,f' et ,g' et ,g' et ,a'. Alii habent unum qui est inter ,c' et ,d', secundum quod transpositio ,e<sup>b</sup>' et ,e' est in acutam partem... Alii habent tres, ...qui sunt ,e quadrati' et ,e rotundi', ,F quadrati' et ,f rotundi', ,h quadrati' et ,b rotundi'. Alii primus tam in uno octochordo et tamen

Guydonica gamma non recipit eos, quam quadritonium habent continuum cum Guydonica nusquam habet plus quam tritonium, ...quod Guydonica gamma non habet, quare in medio habet transpositionem ,h' et ,b'. Supra quam duos tonos habet tam continuos, qui sunt a ,c' ad ,d' et a ,d' ad ,e'. In superiore vero transpositione suspicium unum tam qui est inter ,cc' et ,dd' (ed. Snyder, *The „De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum“ of Theinred of Dover*, Bloomington, Ind. 1982, II, 121 f.).

Ähnlich lehrt Goscalcus nach Art des antiken synemmenon-Tetrachords, daß das ,konjunkt' eingefügte Hexachord die Bildung des Halbtons b (mittelalterlich synemmenon) ermöglicht, wodurch Halbtontschritte auf unüblichen Stufen errichtet werden können (etwa um cis als mi, fis als la zu gewinnen). Die jeweils gewonnene Stufe heißt coniuncta (latiniert aus synemmenon), bleibt außerhalb des Guidonischen Tonsystems, ist aber als Hexachordbestandteil bestimmt, wird mit Vorzeichen notiert und vom Sänger auf dem Weg einer ,intellectualis transposicio" ermittelt. Terminologisch gehören somit coniuncta und transpositio in einen gemeinsamen Zusammenhang: Mit coniuncta wird die Versetzung aller Eigenschaften eines Hexachords zu einem neuen Ort im Tonsystem benannt, die mittels der transpositio als einer mentalen Leistung vollzogen wird:

Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus“ (1375): Et propterea invente fuerunt ipse coniuncte ut cantus antedictus irregularis per eas ad regularitatem quodammodo duci posset. Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attributio in qua licet facere de tono semitonum, et e converso. Vel aliter: coniuncta est alicuius proprietatis seu deductionis de loco proprio ad alienum locum secundum sub vel supra intellectualis transposicio. Pro cuius evidencia notandum est, quod omnis coniuncta aut signatur per b aut # in locis inusitatis positum. Item ubicumque ponitur signum b debet deprimi sonus verus illius articuli per unum maius semitonum, et dici fa. Et ubi signum # ponitur, sonus illius articuli debet per maius semitonum elevari, et dici ibidem mi. Item quodcumque aliquod istorum signorum pro coniuncta ponitur in principio regule vel spacii cuiuscumque, omnes voces illius regule vel spacii cantari debent virtute illius signi in principio positi, nisi per aliud specialius in medio vel alibi hoc tollatur, etiam si fieret de deductione in deductionem (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 50, 21–52, 14).

(4) Seit H. Glareanus erfaßt transpositio bzw. ital. trasportatione die ERWEITERUNG UND VERÄNDERUNG DER MODI SOWIE DEREN NEUE SYSTEMATISCHE EINTEILUNG IN DURUS UND MOLLIS. Nach der Reform des modalen Tonartensystems durch ihn benennt der Ausdruck die Verschiebung der Intervallstruktur einer Skala, die nun endgültig nicht mehr in Hexachorde aufgeteilt ist, sondern aus Oktaven besteht. Glareanus greift zur Erklärung der Erweiterung der Modi auf transpositio zurück und meint damit die zu

einem neuen Modus führende räumliche Quartverschiebung der Oktave. Dabei verweist er implizit auf das in der Moduslehre des 11. Jh. aufgekommene Konzept der transformatio (vgl. oben, I. (2)):

*Dodekachordon* (Basel 1547) III, 16: In omnibus autem huius Modi exemplis transpositio est per diatessaron a proprio loco, ut Basis intra Scalam locum habeat, nec extra uagetur, quod & in plerisque alijs ut in Dorio, ac Dorij plagio, Hypodorio, & huius Hypoionico fieri solet (288).

In diesem Kontext ist G. Zarlinos Aussage zu verstehen, die „trasportatione del Semituono“ (*Le Istitutioni harmoniche* IV, 17, Venedig 1558, 319) würde einen Moduswechsel herbeiführen. Als frühester Beleg für die ital. Form trasposizione kommt bei Zarlino vereinzelt das Verb trasporre vor, um die versetzten Modi und Gesänge der Musica finta zu erklären:

Hora per mostrare in qual maniera commodamente si possa trasportare qual si voglia cantilena fuori delle sue chorde naturali, non pigliaremo altro essemplio, che il Terzo, & il Quarto posto nel capitolo precedente: per cioche ne potranno ottimamente mostrare in qual maniera ogni cantilena, che procede per la chorda  $\flat$ , si possa trasportare per vna Diatessaron in acuto, con l'aiuto della chorda b; ouero per il contrario, quando il canto procedesse per la chorda b, in qual maniera si potesse trasporre nel graue commodamente per vn simile interuallo, con l'aiuto della  $\flat$  ... Bisogna auertire, che li Moderni chiamano queste Trasportationi Modi trasposti per Musica finta, la quale (secondo che la dichiarano) dicono essere vna Trasportatione di figure (intendendo però di tutto l'ordine, che si troua in ciascun Modo) dalla loro propria sede in vn'altra (319 f.).

Daß durch die vertikale Versetzung einer Skala sich neue Modi ergeben, wird auch von V. Galilei im *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581) in bezug auf die Oktavtransposition reflektiert. Er erklärt die Entstehung des neunten Modus durch die Versetzung des zweiten um eine Oktave: „[Glareanus] formò il nono Modo dell'istessa spezie del Diapason che serue al secondo, ma trasportata per vn'Ottava nell'acuto“ (78).

Vereinzelt kommt im Laufe des 16. Jh. in England das vermutlich aus dem Ital. entlehnte Wort transport in der Bedeutung von transpositio auf. Dieses Wort wird in bezug auf das Verbot, beim Fauxbourdon eine Stimme zu oktavierem, in einer anon. Schrift (16. Jh.; Schottischer Anon., Hs. London, British Museum, Add. Ms. 4911) eingeführt: „Quhan the plane sang is sett in C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, C sol re ut in the scherp and in A la mi re, B fa b mi, C sol fa ut etc. abown ye scherp than the noitts sall nocht be transportid in diapason ascendent bot thay sall be in the propir settis modulat“ (ed. Bukofzer, *Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen*, Straßburg 1936, 158).

Im Anschluß an Glareanus resümiert J. Burmeister mit transpositio die „Umwandlung des Systems eines Modus in das eines anderen“ und hebt neue spezifische Bedeutungsnuancen des Ausdrucks hervor:

*Musica ἀντοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601): Transpositio autem est systematis unius Modi, in alterius Modi systema conversio, sive ea fiat Qualitate mutata, sive Qualitate eandem servata, conducibilis ad modulamina in mediocritate statuenda & retinenda (f. Bb 3'); Transpositio porro Qualitatis est ejusdem Modi naturalis essentiae in contrariam Qualitate conversio. Quae duplex est: Analoga & Semianaloga (f. Bb 4).

Unter der ersten, der „analogen Qualität“ versteht er die intervallgetreue Versetzung um eine Quarte aufwärts oder um eine Quinte abwärts: „Analoga Transpositio ad distantiam Quartae fit, quando cantus sive modulatio remissa dimovetur ex sede sua, intentione factam per intervallum quartae... Ad distantiam Quintae fit, quando intenta per Quintam deprimitur“ (f. Bb 4); mit der zweiten, der „seminanalogen Qualität“ dagegen ist die intervallabweichende Sekundransposition gemeint: „Semianaloga Qualitatis Transpositio est... essentiae in contrariam per Toni intenti vel remissi intervallum facta conversio“ (f. Bb 4').

In Frankreich kommt der Ausdruck zunächst als Anzeichen einer neu belebten Mittelalterrezeption auf (der vermutlich früheste franz. Beleg von I. Yssandon nimmt Bezug auf die Theorie der Affinalis: „Des mesmes lettres en la teneur & haute transposition, en y a quatre finales nommées, a. b. c. d. esquelles tout chant irregulier prend fin. Le chant qui faict sa fin en a. est du premier ou second ton. En b. du tiers ou quart. En c. du quint ou sixt. En d. du septième ou octaue. Se referant la lettre a. a la lettre D. le b, a E. le c. a F. le d au G.“; *Traité de la Musique Pratique*, Paris 1582, f. 4'). Anschließend wird er auf Glareanus' neue Modus-Theorie bezogen. P. Maillart greift diese auf, indem er den Ausdruck ebenfalls für die Entstehung neuer Tonarten verwendet: „par laquelle transposition naissent cinq autres modes, pour faire ensemble le nombre de douze“ (*Les Tons*, Tournai 1610, 88).

Im Zuge der neuen Systematisierung der Modi dient transpositio bzw. transpositus auch als Äquivalent für die Bezeichnung (cantus) mollis. Von G. Dressler wird diese spezifische Differenzierung des Genus terminologisch festgemacht: „Nam omnis cantus durus est regularis, & omnis cantus mollis est transpositus“ (*Musicae pract. elementa*, Magdeburg 1571, f. C). In diesem Zusammenhang kommt in der deutschsprachigen Theorie die Prägung Transposition auf. In *Musica figurata* (Rostock 1618) schreibt D. Friderici: „Weil der Gesang zweyerley ist, nemlich *Cantus duralis*, vnd *Cantus b mollaris*, vnd solcher vnterscheid wegen der *Transposition*, daß ist wegen der erhöhung oder erniedrigung des Gesanges“ (f. C iiiii) – eine begriffliche Unterscheidung, die in den Lexikondefinitionen von Demantius bis J. G. Walther durchgehend erhalten bleibt:

Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg 1632), *Appendix: Transpositus Cantus* wird der mit dem *b.moll* genennet weil er eine *quart* höher oder eine *qvint* tieffer

über oder unter *Cantum durum* versetzt ist (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, 59);

WaltherL (Lpz. 1732): *Cantus transpositus*... ist... derjenige Gesang, welcher in seiner Vorzeichnung nur ein einziges *b*, und zwar an demjenigen Orte hat, woselbst der *clavis* auch den Nahmen *b* davon bekommt (138 b f.).

II. Unabhängig von der auf Modus und Tonsystem bezogenen Bedeutung zielt transpositio seit Mitte des 13. Jh. auf SPEZIFISCH RÄUMLICH VORSTELLBARE ERSCHEINUNGEN IN NOTATIONS-PRAXIS UND RHYTHMUSLEHRE. Vereinzelt begegnet das entsprechende Adjektiv bei J. Garlandia als bildhafte Erläuterung für die Entstehung des graphischen Zeichens des rhombusförmigen Semibrevis-Notenwertes durch die räumliche Verschiebung des Brevis-Zeichens, das auf eine der vier Kanten gestellt wird:

*De mensurabili musica* (um 1250): Semibrevis est, quae formatur ad modum rectae brevis, sed quatuor anguli transpositi ad differentiam rectae brevis (ed. Reimer, *BzAfMw* X, Wiesbaden 1972, 46: II,20).

(1) Synonym mit syncopa (→ *Syncopa* I. (1)–(2)) bezeichnet zur selben Zeit transpositio das VERSETZEN EINER NOTIERTEN ZEITEINHEIT IN RHYTHMISCH-METRISCHEM ZUSAMMENHANG. In *De musica mensurata* des Anon. St. Emmeram (1279) kommt eine vokabulare Verwendung des Begriffs auf, um eine rhythmisch-metrische Verschiebung im Bereich der Notation auszudrücken. In seiner Kritik am *Tract. de musica* des Lambertus (um 1270) weist der anon. Autor jede rhythmische Umstellung durch eine für fehlerhaft gehaltene Unterteilung des Brevis-Notenwertes ab. Transpositio meint hier zunächst nur die Versetzung einer Tondauer weg von ihrem metrisch vorgegebenen Ort:

Item si verum esset, manifeste posset declarari per semibreves hoquetatas, inter quas nonquam maior praecedere fit reperta, quod reperiretur saepius si talis transmutatio esset vera, ideoque impossibilem arbitramur. Item hoc esset contra naturam omnium aliarum figurarum, in quibus vox quaelibet locum sibi proprium atque sonum absque transpositione aliqua possidet et importat... Sed ubicumque minor brevis et maior conveniunt in figura vel una post alteram ordinatur, semper minor praecedit et maior sussequitur, et nullatenus e converso, quare similiter conversionem semibrevis pro eodem tempore supponendum credimus esse nullam (ed. Yudkin, Bloomington, Ind. u. Indianapolis 1990, 148, 21–31).

Daraus entwickelt sich zunehmend das Verständnis von transpositio im Sinne von syncopa. Im *Liber mus.* (14. Jh.) des Pseudo-Philippus de Vitry wird die Verschiebung des metrischen Gefüges am Beispiel der Notierungsweise durch Trennpunkte geschildert:

Nota quod in maiori prolatione habemus transpositionem in cantu, id est quando minima stat inter duo puncta, vel cum uno punctu et post illam minimam semibreves conjuncte vel non conjuncte sequuntur vel sola semibrevis sequitur, tunc post semibreven vel semibreves due minime sequuntur cum uno punctu vel sine punctu, tunc semibreves debent cantare tardando (CS III, 44 b).

Dem Sachverhalt nach beschreibt der Autor hier den Punctus demonstrationis (bzw. reductionis oder syncopationis), ein Zeichen der Mensuralnotation, das zur Verdeutlichung zusammengehöriger Noten in der Synkopenbildung dient und später punctus transpositionis (Adam Fuld., *Musica*, 1490; GS III, 362 b) bzw. punto di trasportazione (P. Aaron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, II, f. 5) genannt wird. In der Bedeutung von syncopa wird transpositio bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jh. terminologisch erfaßt. J. Boen spricht in seiner *Ars (Musicae)* (1357) von „transpositionibus sive sincopationibus notarum“ (CSM 19, 45: *Appendix*, 14), und der Anon. Brigensis gibt um 1400 eine systematische Definition, die die Verschiebung von einem perfekten zu einem imperfekten Notenwert und umgekehrt betont sowie auf die metrische Versetzung durch das Einrücken eines oder mehrerer längerer Notenwerte zwischen zwei kürzeren Noten aufmerksam macht:

Transposicio est notarum maiorum inter minores connumeranda posicio, et est duplex, scilicet perfecta et imperfecta. Imperfecta est, que fit in cantu imperfecto, perfecta vero in cantu perfecto. Est autem quelibet illarum triplex, scilicet modalis, temporalis et prolacionalis. Est ergo transposicio imperfecta modalis, quando in modo imperfecto longa vel plures vel longe duplices ponuntur inter breves...

Temporalis vero est, quando breves vel longe ponuntur inter semibreves... Prolacionalis est, quando semibreves vel maiores ponuntur inter duas minimas (ed. Rausch, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* III, hg. von M. Bernhard, München 2001, 302: XIV,1–6).

Diese spezifische Bedeutung als synkopsierte Verschiebung bleibt in der Rhythmuslehre bis ins 17. Jh. erhalten. Der Ausdruck transportare bzw. transportation begegnet als vermutlich frühester Beleg in der ital. Musiktheorie in Aarons *Toscanello* (Venedig 1523) gleichbedeutend mit syncopa:

La sincopa ne le compositioni del canto figurato è una certa transportatione di una figura minore a la sua simile, overo equivalente, & questo avviene quando alcuna figura è posta di nanzi a una sua maggiore... & tanto può essere sincopata & transportata una pausa inanzi una nota o più, quanto una figura cantabile, & tal pausa non si intende più che quella di semibreve & minima (f. D).


Durch Zarlino, der seinerseits diese Definition aufgreift, hält sich in der franz. Musiktheorie diese Bedeutung bis Mersenne aufrecht:

G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 49: ...la Sincopa non è considerata dal Musico, come la considera il Grammatico...: ...ma la considera come Trasportatione,

o Riduttione di alcuna figura, o nota cantabile minore, oltre vna, o più maggiori alla sua simile; oue conuenientemente si possa applicare, & numerare, per finire il numero della misura del suo Tempo (209);

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636) *Traitez des consonances*... V: Zarlin dit que la *Syncope* est vne transposition d'une note qui se lie à vne autre note, & qu'elle se continue iusques à ce qu'elle rencontre vne semblable note, qui ne soit point liée, afin de la faire rentrer dans la mesure dont elle est sortie (305).

(2) Gegen Ende des 14. Jh. setzt sich die Bedeutung einer VERTIKALEN VERSCHIEBUNG VON SCHLÜSSELN AUF DEN NOTENLINIEN durch. Standen die Musiktheoretiker des 11. bis 14. Jh. vor dem Problem, das einstimmige Choralrepertoire, das nicht im System vorhandene Noten verlangte, aufzuzeichnen (vgl. oben, I. (2)), so ergab sich anschließend die Schwierigkeit, Gesänge, die einen zu weiten Ambitus hatten, im Liniensystem zu notieren. Da die Notation mit Hilfslinien unüblich war, setzte sich die Idee durch, die Schlüssel im Liniensystem zu verschieben – ein Verfahren, das als transponere bereits bei Goscalcus belegt ist. Diese Praxis impliziert somit nicht mehr, daß die melodische Linie selbst versetzt wird, sondern, daß vielmehr der durch die Notation sichtbar gewordene Hintergrund beweglich geworden ist:

Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus“ (1375): Notandum est etiam circa predicta quod communiter signatur pro demonstratione difference regularum et spaciorum ad minus una istarum clauium, scilicet: , et secundum istas claves alie regule et spacia capiunt denominationes suas, que non mutantur, nisi claves mutantur, aut, secundum sub vel supra transponantur, ponantur etiam signa dictarum clauium, tamquam in medio manus existencium, et magis conueniencium ad aliarum regularum et spaciorum differencias ostendendas (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 42, 1–8);

Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (zw. 1460 u. 1470): Ubi tamen sciendum, quod licet per ambitum totius monochordi et similiter per musicam manum totam decem linearum et novem spatiorum fiat representatio, in libris tamen cantualibus paucis utimur compendiositatis gratia. Per clauium enim transpositionem in paucis lineis omnes septem cantus poterunt collocari... (ed. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 4, Wiesbaden 1956, 198, 5–6).

Umfassend definiert J. Cochlaeus den Terminus transpositio. Er verdeutlicht, daß die Wahl des Notenschlüssels (clavis signatae) dem jeweiligen Bedarf folgt und daß seine Verschiebung auf den Notenlinien sich mit einem „virtualiter et implicite“-Transponieren vergleichen läßt:

*Tetrachordum mus.* (Nürnberg 1512) II, 5: Quid est transpositio? Est clavis signatae ob cantus ascensum vel descensum, de linea ad lineam translatio. Transponuntur itaque expresse solum claves signatae, quoniam ipse sole



expresse ponuntur. Virtualiter tamen & implicite, transponuntur simul et ceteræ illis adjacentes: quandoquidem naturalis clauium series, immutabilis est. quæ in musicali scala expressa est.

Est autem transpositio clauium ideo inuenta, vt paucis lineis magnus vel ascensus vel descensus notarum haberi possit. Quanto igitur plures fuerint lineæ, Tanto rarior erit transpositio: Quo fit, vt raro conspiciatur in quinque lineis, In quattuor vero frequenter: In quinque enim lineis, triplici clauium signatarum positione, tota scala haberi potest (f. B iii' f.).

Mit dieser Verwendung des Ausdrucks, der seit dem 16. Jh. nun sowohl die mögliche Loslösung einer Melodie von den Vorgaben des Tonsystems (vgl. oben, I. (1)) als auch die Beweglichkeit des Hintergrunds bezeichnet, vollzieht sich im wesentlichen der Übergang zur modernen Bedeutung. M. Agricola, der das dtsh. Wort Versetzung wohl erstmals musikbezogen verwendet, unterscheidet in der *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533) zwischen der Verschiebung der Schlüssel und der Versetzung eines Gesangs. Erstere wird von ihm als „eine verrückung der gezeichneten schlüssel, von einer linien auff ein andere, hinauff odder herunter“ (f. C ii) definiert, während er unter dem „versatzten gesang“ eine melodische Gestalt versteht, die „jnn einem andern schlüssel, ausserhalb der iiii. genannten, endet“ (f. D viii'), wobei Agricola hier eine auf die Quarttransposition umgewandelte Theorie der Affinales wiedergibt: „Darvmb ein gesang, der fa hat jm bfa 4mi, vnd endet sich jm G, der selbige ist .1. odder .2. toni. Im a, 3. oder 4. Im bfa 4mi, so ist er 5. odder 6. toni. Im c. 7. odder 8. Toni“ (ibid.).

III. Die Bedeutung von transpositio als VOKALE UND INSTRUMENTALE PRAXIS DER DIASTEMATISCHEN VERSETZUNG VON MUSIKALISCHEN GESTALTEN vor einem musiktheoretisch festgelegten Hintergrund setzt sich im 16. Jh. noch vor der Etablierung der Dur-moll-Tonalität durch. Die praxisbezogene Reflexion G. Zarlinos führt zu der Erkenntnis, daß für den ausführenden Musiker die Versetzung mus. Gestalten von großem Nutzen sei. In diesem Sinne prägt Zarlino trasportatione bzw. trasporto zur Bezeichnung der Versetzung eines Modus aus musikpraktischen Gründen:

*Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 77: Potemo dipoi col mezo delle chorde di questi generi fare le Trasportationi delli Modi verso l'acuto, oueramente verso il graue; le quali Trasportationi sono molto necessarie a gli Organisti, che seruano alle Capelle: conciosia che fa dibisogno, che alle volte trasportino il Modo, hora dall'acuto nel graue, & tallora dal graue nell'acuto; secondo che la natura delle Voci, che si trouano in quelle, lo ricerca; che senza il loro aiuto sarebbe impossibile di poterlo fare (286).

Im 17. Jh. etabliert sich der Ausdruck als Bezeichnung einer für Musiker nützlichen Praxis. G. Diruta

spricht von „trasportationi per poter rispondere al Choro in voce comoda“ (*Il Transilvano* II, Venedig [1609] 21622, III, 4), während A. Banchieri, indem er die spezifische Differenz mancher Tonarten im Hinblick auf die vokale und instrumentale Aufführung hervorhebt, den Begriff im Sinne einer Vereinfachung für die Aufführenden erwähnt:

*Condusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609): Di questi dodici tuoni sei sono comodi alle voci, & incomodi à gli stromenti... gli altri sei fanno contrario effetto sono comodi à gli stromenti, & incomodi alle voci, gli primi per accomodar gli stromenti si trasportano vna quarta superiore per le chiai di b.molle; gli secondi per accomodare le voci vna quinta inferiore per le chiai di B.quadro (41).

Als Bezeichnung einer vokalen und instrumentalen Praxis setzt sich der Ausdruck auch in anderen Ländern durch. M. Mersenne bemerkt, „l'on peut transposer toutes sortes de tons sur le Clavier de l'Orgue“ (*Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances*... III, 161), während H. Schütz im selben Jahr diese musikpraktische Bedeutung im Vorwort der *Mus. Exequien* aufnimmt: „Den Bassum Continuum habe ich den Sängern zum Vorteil, vnd zu berührung deren auff der Orgel zu diesen Wercke mir gefälligen chorden eine Quarta niedriger transponiret“ (*Neue Ausg. sämtlicher Werke* IV, Kassel 1961, 7). Eine systematische Differenzierung des Begriffs findet sich bei J. Rousseau, der zwischen einer kompositionstheoretischen und einer aufführungspraktischen Bedeutung des Ausdrucks unterscheidet: „Le mot de Transposition est un terme équivoque, qui convient à la Composition des Pieces de Musique, & qui convient aussi à leur execution“ (*Traité de la Viole*, Paris 1687, 116); neben einer etwas mißverständlichen Formulierung im Konnex mit der Umwandlung von Moll- in Dur-Intervalle und umgekehrt („Transposer dans la Composition, c'est changer l'ordre de l'Intonation assigné au Nom Naturel chaque Note, & à faire Majeur ce qui est naturellement Mineur; comme aussi à faire Mineur ce qui naturellement est Majeur“; ibid.) liefert Rousseau eine Definition, die auf die Praxis der Schlüsselverschiebung (vgl. oben, II. (2)) zurückgreift: „Transposer dans l'execution, c'est jouer un Ton, une Tierce, une Quarte, ou une Quinte plus haut, ou plus bas que ce qui est marqué sur le papier par supposition de Clefs“ (ibid.).

(1) In der noch heute geläufigen Verwendungsweise bezeichnet transponieren seit dem 18. Jh. die VERSETZUNG EINES MUSIKSTÜCKS VON EINER TONART IN EINE ANDERE bei strikter Beibehaltung der Intervallverhältnisse.

Anknüpfend an die aufführungspraktischen Implikationen des Begriffs (vgl. oben, III.), setzt sich Ende des 17. Jh. allmählich die moderne Bedeutung durch als Möglichkeit, eine mus. Gestalt auf jede beliebige Tonhöhe zu verschieben. J. A. Herbst verwendet bereits 1643 den Terminus für die Versetzung eines

Instrumentalstücks auf eine andere Tonhöhe: „Pfleget man auch auff den Musicalischen Instrumenten durch die *Terz*, *Quint*, vnd andere *Intervalla* zu *transponiren*“ (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 58). Im 18. Jh. polarisiert sich die Begriffsauffassung in zwei räumliche Bedeutungen: Einerseits benennt Transposition noch die praxisbezogene Mobilität des Hintergrundsystems, die durch die Verschiebung der Schlüssel bei Beibehaltung der Originalintervalle gegeben ist, andererseits die Versetzung der mus. Gestalten oder ganzer Musikstücke in eine andere Tonart.

Noch an die instrumentale Praxis gebunden ist die Verwendung des Wortes bei Fr. Gasparini, der in seinem Traktat *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708) ein komplexes Verfahren beschreibt, wodurch der Instrumentalist, um ein Stück in einer anderen Tonart zu spielen, gleichzeitig sich den Schlüssel an einem anderen Ort vorzustellen hat:

...dovendosi trasportare alla Quarta, alla Quinta, alla Terza, o sopra, o sotto, un tono più alto, o più basso, figurarsi di che Chiave diventa la Composizione (110 f.).

Im 18. Jh. verliert der Ausdruck allmählich den Bezug zur Aufführungspraxis und setzt sich als Begriff der Kompositionslehre durch. Die Auffassung der Gestaltqualität linearer Melodien und ihrer strukturellen Identität, die unabhängig von der jeweils zugeordneten Tonart vorliegt, spiegelt sich im Begriffsverständnis bei Walther und Mattheson wider:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Die Art und Weise aber recht zu *transponiren* besteht darinne: Man sieht den natürlichen *Ambitum* l. [*lege*] *scalam* desjenigen *Modi* an, welchen man *transponiren* will, und betrachtet, wie die *intervalla* sich gegen einander verhalten, nach diesen richtet man die *transponirte Scalam* ein, nemlich die *intervalla* in der *transponirten Scala* müssen eben so auf einander folgen, wie in der natürlichen ohne was *tonum majorem* und *minorem* betrifft... (ed. Benary, Lpz. 1955, 179);

J. Mattheson, *Critica mus.* II (Hbg 1725): Wenn sich einer anheißig macht, die diatonischen Gränzen nicht zu überschreiten, so mag er mit Fug aus dem *C dur* ins *E dur*, *item*, aus dem *F dur* ins *A dur*, *transponiren*... (275);

WaltherL (Lpz. 1732): *Transpositio*... eine *Versetzung*, heisset i. und jetzo überhaupt: wenn eine pur diatonische Melodie, vermittelt Fortrückung der Töne, und Vorzeichnung eines oder etlicher *b*, ingleichen eines oder etlicher *#*, in die *chromatische*; oder diese, durch Hinwegnehmung nur gedachter Zeichen, in die *diatonische*, verändert wird (613 b).

Während J. Grassineau die Bedeutungen Schlüsselwechsel und Tonartwechsel noch nebeneinanderstellt, halten sie sich zwar auch in Frankreich bis zum Ende des 18. Jh., werden dort aber schon ineinander verschränkt gedacht:

GrassineauD (London 1740): *TRANSPOSITION*, the writing any song, air or tune in any key or cleff different from that in which it was first composed...

*Transposition* with respect to the cleff, consists in the changing the places or seats of the notes or letters, among

the lines and spaces; but so as that every note be set at the same letter...

*Transposition* from one key to another, is a changing of the key, or set[ting] all the notes of a song, at different letters, and performing it consequently in different places upon the instruments.

The Design hereof is, that a song, which being begun in one place is too high, too low, or otherwise inconvenient for a certain instrument, may be begun in another place, and from that carried on through all its just degrees (286 f.);

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Transposition*: Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre, en changeant la clef, et en substituant ou diminuant les dièses ou bémols, qui indiquent le ton d'un morceau (204 f.).

Vor allem bürgert sich um 1750 die bis heute geläufige Auffassung einer „Transposition von Tonarten“ ein (Fr. W. Marpurg, *Kritische Einl. in d. Gesch. u. Lehrsätze d. alten u. d. neuen Musik*, Bln 1759, 121). Bereits J.-J. Rousseau definiert transposition im Sinne eines Tonartwechsels; diese Bedeutung verfestigt sich in späteren Lexika:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Transposition*: Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre (522);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Transponiren*: Transponiren heißt in der praktischen Musik entweder ein ganzes Tonstück, oder auch nur eine Stimme desselben um einen, zwey oder mehrere Töne höher oder tiefer vortragen (1583 f.);

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Trasportare*: vuol dire copiare od eseguire un pezzo di musica in tutt'altro Tuono che quello in cui era scritto dapprima (II, 254);

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Transponieren*: ein Stück aus einer Tonart in eine andre versetzen (933 a);

GroveD IV (London 1890), Art. *Transposition*: change of key, the notation or performance of a musical composition in a different key from that in which it is written (160).

\*

*Exkurs*: Seit dem 19. Jh. dient das Gerundium transponierend als Beiwort für die Benennung bestimmter Instrumente, deren real erklingender Ton nicht identisch mit dem notierten ist. Bei H. Berlioz kommt die Prägung „Instruments transpositeurs“ auf und wird definiert als „ceux dont le son sort au-dessus ou au-dessous de la note écrite“ (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1843; ed. Bloom, Kassel 2003, 151). So gelten beispielsweise die Hörner als „instruments transpositeurs“, da „leurs notes écrites ne représentent pas les sons réels“ (253). In Lexika setzt sich der zusammengesetzte Ausdruck instruments transpositeurs zunächst in Frankreich und anschließend in anderen Länder durch. Das EscudierD (Paris 1872, 464) definiert diese Instrumente als „instruments de musique dont le son est différent de la note écrite“, während das Mendel/ReißmannL wenige Jahre später den Ausdruck in Deutschland einführt: „*Transponierende Instrumente* heißen diejenigen Instrumente, welche anders erklingen, als sie notirt werden“ (Bd. X, Bln 1878, 286).

\*

(2) In Abgrenzung vom Verb transponieren zur Bezeichnung der Versetzung eines ganzen Musikstücks von einer Tonart in eine andere benennt das Substantiv Transposition vom Anfang des 18. bis ins ausgehende 19. Jh. die SEQUENZIERUNG EINZELNER MOTIVE. So beschreibt Mattheson mit ‚transponierter Wiederholung‘ die Versetzung eines Themas, während Quantz mit ‚Transpositionen‘ die Wiederholungen einzelner Läufe anspricht:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Eine *reguläre Fuge* ist eigentlich, die eine *Quinte* höher oder ein *Quarte* niedriger *transponierte* Wiederholung eines gewissen *Themas*, so man sich vorgenommen, mit 2. 3. oder mehr Stimmen durchzuführen, allwo eine Stimme nach der andern, bald in demselben Thon, bald in einem andern, eben dasselbe *Thema*, oder denselben Satz anhebet und nachsingt, welches die erste Stimme vorgesungen oder vorgespielt hat... (142);

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Das Allegro bestund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Passagen, da fast immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpositionen, wiederholt wurde... (327).

Im deutschsprachigen Raum hält sich die Auffassung von Transposition als Synonym für Begriffe wie Sequenz (→ *Sequentia* II. (1)(c)), Imitation, Wiederholung und Rosalie, worunter eine mehrfache stufenweise Auf- oder Abwärtstransposition gemeint ist. H. Chr. Koch hebt die sequenzierende Wiederholung auf einer anderen Tonstufe als ein charakteristisches Merkmal hervor:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Transposition*: Unter den verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodischen Theils in einer und eben derselben Stimme, bezeichnet das Wort Transposition besonders diejenige, bey welcher der unmittelbar vorhergehende Satz in einer anderen Tonart wiederholt wird... Die Transposition ist eines derjenigen Mittel, wodurch die Melodie eines Tonstückes ihre Ausführung erhält... Von einigen wird sie eine *Rosalie* genannt, wegen einer gewissen Arie, von der man sagt, daß in derselben viel solche Transpositionen vorkommen; andere nennen sie einen *Schusterfleck*; von noch andern wird sie *Vetter Michel* genannt... Jedoch ist... dieses nur von derjenigen Art der Transposition zu verstehen, bey welcher der vorhergehende Satz eine Stufe höher transponiert wird (1585 f.).

Erst mit H. Riemann tritt die Bedeutung Sequenzierung zurück.

(3) In der dodekaphonen, modalen und seriellen Kompositionstechnik des 20. Jh. wird Transposition auf die ERSCHEINUNGSFORMEN EINER (ZWÖLFTON-) REIHE ODER EINES MODE AUF EINER DER ZWÖLF GLEICHBERECHTIGTEN TONSTUFEN DER GLEICHSTUFIG TEMPERIERTEN SKALA bezogen. Die jenseits der Tonalität gestiftete Identität mus. Gestalten reflektiert F. Greissle in Anlehnung an die Gestaltpsychologie (Chr. von

Ehrenfels). Der Ausdruck dient hier neben der Benennung der Versetzung einer Zwölftonreihe auch zur Erklärung, daß durch die zusammenhangstiftende Zwölftontechnik eine Grundgestalt trotz Versetzung ihre Identität bewahrt:

*Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts von Arnold Schönberg* (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Durch Benützung von drei anderen, aus der Grundgestalt ableitbaren Reihen, des Krebsganges..., der Umkehrung... und deren Krebsgang..., erhält man die Möglichkeit, auch von anderen Tönen aus dieselben Verhältnisse, wenn auch in anderer Richtung oder umgekehrter Reihenfolge, anzuwenden. Dadurch wird die Zahl der verfügbaren Melodieschritte vervielfältigt. Außerdem werden, entsprechend der Methode, in größeren Formen zwecks Herausbildung graduierter Gegensätze, je nach der Wichtigkeit, mehr oder weniger fremde Tonarten zu benützen, auch hier in größeren Werken Transpositionen der Reihen eingeführt. So erhält man aus einer Reihe eine beliebig große Anzahl weiterer, deren logischer Zusammenhang mit der Grundgestalt dadurch gewährleistet ist, daß sie sind, entweder

1. *Spiegelformen* oder

2. *Transpositionen auf andere Töne*...

Das beruht auf der Erkenntnis, daß ein Gegenstand sich nicht ändert, dadurch, daß er eine andere Lage im Raum einnimmt (65 f.).

Als kompositionstechnischer Begriff setzt sich Transposition bald als Bezeichnung der jeweils 12 Versetzungen der vier Formen der Zwölftonreihe durch:

E. Stein, *Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen* (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala liegt einem Stück als tonliches Material zugrunde... Außer dieser Reihe treten regelmäßig noch drei weitere, aus ihr gebildete auf: ihre Umkehrung, ihr Krebsgang und dessen Umkehrung. Ferner kommen Transpositionen dieser vier Formen in andere Tonlagen vor (251);

Th. W. Adorno, *Schönberg: Suite für Klavier, drei Bläser u. drei Streicher, op. 29, u. Drittes Streichquartett, op. 30* (1928): Eine längere, sehr reich gebaute Überleitung, die an die transponierte Umkehrung der Hauptgestalt anknüpft, mündet in eine rondomäßige Anführung des Hauptthemas und dann unmittelbar in den Seitensatz. Dieser Seitensatz, aus einer Transposition der Originalgestalt und deren Krebs gewonnen, hat, ähnlich wie das dritte Thema aus dem Scherzo des Quintetts, zugleich losen Triocharakter... (Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 360);

A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (1932): Unter Berücksichtigung dieser zwölf Transpositionen kann demnach jede Reihe in 48 verschiedenen Erscheinungen auftreten (ed. Reich, Wien 1960, 58).

O. Messiaens seit den 1940er Jahren entwickelte Einteilung der Tonleitern, die er in Anlehnung an der mittelalterlichen Modalität (jedoch mit einer unterschiedlichen Anordnung der Intervalle) als Modes bezeichnet, basiert auf der „Théorie des modes à transpositions limitées“. Damit ist eine vom System bedingte Einschränkung gemeint, wonach jede Skala nicht beliebig versetzt werden kann, denn

„Au bout d'un certain nombre de transpositions chromatiques qui varie avec chaque mode, ils ne sont plus transposables – la 4<sup>e</sup> transposition donnant exactement les mêmes notes que la 1<sup>re</sup>...“ (*Technique de mon langage mus.*, Paris 1944, 51).

Nach 1950 wird der Ausdruck sporadisch im Zusammenhang mit der seriellen Technik in Bezug auf den Parameter der Dauer verwendet. Boulez gebraucht das Wort in Analogie zur Verschiebung einer Tonhöhe auf die 12 Tonstufen, um die Verkürzung der Dauer zum Ausdruck zu bringen, während Stockhausen den Terminus in ähnlicher Weise auf die Versetzung rhythmischer Werte durch Tempowechsel überträgt:

P. Boulez, *Éventuellement...* (1952): Nous parlerons enfin d'une registration des durées, s'il est possible d'allier aussi elliptiquement ces deux composantes que sont la hauteur et la durée. Étant donné un son enregistré, si nous le transposons, nous sommes obligés d'accélérer sa vitesse, et, par conséquent, de raccourcir sa durée; si nous le transposons suivant l'échelle des douze demi-tons, nous obtenons, à l'intérieur de l'octave, douze durées différentes, ayant toutes entre elles des rapports irrationnels; c'est dire que relativement aux sons 1, 2, 3, 4, ... 12, nous aurons des unités de temps:  $t_1, t_2, t_3, t_4, \dots, t_{12}$ .

Pour embrasser tout le registre du grave à l'aigu, nous avons été obligés de transposer ces douze sons à six vitesses différentes... (*Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 165 f.);

K. Stockhausen, ... *Wie die Zeit vergeht* ... (1956): Der Versuch, der chromatischen 12er Skala für die Höhen eine subharmonische 12er Skala für die Dauern als Entsprechung zu setzen, führte vor allem dort, wo diese unkritisch übernommen und angewendet wurde, zu großen Widersprüchen... Bei Strukturwechseln änderte man gern diese Tempobestimmung, das heißt man rutschte die ganze subharmonische Skala ‚aufwärts oder abwärts‘, um nicht beständig im gleichen Modus herumzufahren: die Skala wurde *transponiert* (*Texte zur elektronischen u. instr. Musik I*, Köln 1963, 104).

Lit.: G. JACOBSTHAL, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländischen Kirche, Bln 1897; D. PESCE, B-Flat: Transposition or Transformation?, *Journal of Musicology* IV, 1985/86; DIES., The Affinities and Medieval Transposition, Bloomington, Ind., u. Indianapolis 1987; CHR. BERGER, Hexachord, Mensur u. Textstruktur, *BzAfMw* XXXV, Stuttgart 1992; CH. M. ATKINSON, Das Tonsystem d. Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktrakt., in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, *Gesch. d. Musiktheorie* IV, Darmstadt 2000; CHR. MEYER, Die Tonartenlehre im Mittelalter, *ibid.*

Matteo Nanni, Freiburg i. Br.

2005