

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Arne Lühke

À 4, à 5, à 6 – und wer spielt was?

Zur Organisation instrumentaler Mehrstimmigkeit in Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612) und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617)

ABSTRACT: In diesem Beitrag werden die Tanzsammlungen *Terpsichore* von Michael Praetorius und *Banchetto musicale* von Johann Hermann Schein hinsichtlich der Organisation der Mehrstimmigkeit und der Instrumentalbesetzung untersucht. Die Satztechnik weist zum Teil deutliche Bezüge zur usuellen Musikpraxis früherer Zeit auf. Wenngleich die Tänze von Praetorius und Schein nicht improvisiert wurden, so sind doch Formeln improvisatorischer Praxis nachweisbar, einige wenige Tänze in diesen Sammlungen gleichen fast einer notierten Improvisation. Die Tänze sind nicht im engeren Sinne instrumentiert, aber Schein und Praetorius überlieferten Hinweise zur instrumentalen Ausführung. Zur Erhellung der Besetzungsproblematik tragen andere Instrumentalkompositionen Scheins sowie die Organographie aus Praetorius' *Syntagma musicum* (1619) ebenso bei wie Überlegungen zu damals gängigen Formationen wie beispielsweise zum Gamben- und Violinconsort oder zum *mixed consort* nach englischem Vorbild, die auch mitteldeutschen Komponisten vertraut waren.

In this contribution the collections of dance music *Terpsichore* by Michael Praetorius and *Banchetto musicale* by Johann Hermann Schein are discussed with respect to multi-voice settings and instrumentation. Although the dances by Praetorius and Schein were not improvised, some typical formulas of improvisational practices are identifiable; indeed, some dances in these collections appear almost identical to transcribed improvisations. These dances are not instrumented or arranged in the modern sense, however Schein and Praetorius provided hints for instrumental realization. To clarify the question of which instruments were used, other instrumental compositions by Schein as well as the organography from Praetorius's *Syntagma musicum* (1619) prove helpful. Common ensemble types during this period like viol and violin consorts or English mixed consorts, which were familiar to Mid-German composers, are also taken into account.

Schlagworte/Keywords: *Banchetto musicale*; collection of dance music; Johann Hermann Schein; Michael Praetorius; Suite; Tanzsammlung; *Terpsichore*

Welche Instrumentalbesetzungen Michael Praetorius und Johann Hermann Schein für ihre Tanzsammlungen *Terpsichore* (1612) und *Banchetto musicale* (1617) vorsahen, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Tänze der Zeit wurden noch nicht im engeren Sinn instrumentiert, einzelne Stimmen nicht für konkrete Instrumente maßgeschneidert. Allein die hohe Anzahl der in Praetorius' *Terpsichore* veröffentlichten Tanzsätze – insgesamt 312 – mit deutlich unterschiedlichen Charakteren sowie die scheinbar lose Aneinanderreihung von Tänzen, sortiert nach Tanzformen, im *Terpsichore* sprechen dafür, dass Praetorius nicht von einer einheitlichen Instrumentalbesetzung für alle Tänze ausging. Jedoch gibt es Hinweise darauf, dass er bestimmte Ensembleformen präferiert haben könnte. Entsprechendes trifft wahrscheinlich auch auf Scheins *Banchetto musicale* zu. Den Stimmen der zwanzig in dieser Sammlung zusammengestellten Suiten – der Begriff Suite ist durchaus angebracht, da es sich jeweils um die gleiche Anordnung bestehend aus Padouana, Gagliarda, Courente, Allemande und Tripla (der Allemande) handelt – ordnete Schein keine Instrumente zu. Interessanterweise bilden zwei alleinstehende, nicht zu einer Suite gehörenden Tanzsätze des *Banchetto musicale*, eine Intrada und eine Padouana, diesbezüglich eine Ausnahme. Für die Intrada wählte Schein die Instrumente Zinck, Viglin, Flödt und ein nicht näher bezeichnetes Bassinstrument, für die Padouana vier Krummhörner. Daraus ergeben sich mögliche Rückschlüsse in entgegengesetzte Richtungen. Erstens: Die Praxis unterschiedlicher Instrumentenwahl für die Intrada und die einzelne Padouana lässt sich auf die zwanzig Suiten des *Banchetto musicale* übertragen – nicht jeder Tanz einer Suite wurde demnach zwangsläufig von der gleichen Besetzung ausgeführt. Zweitens: Nur für die beiden einzeln stehenden Tanzsätze waren Angaben zur Instrumentenwahl erforderlich, da ansonsten die Besetzung der Suiten als bekannt vorausgesetzt wurde und lediglich Abweichungen gesonderte Erwähnung fanden. Immerhin lieferte Schein mit diesen zwei Tänzen Beispiele für die Realisierung durch ein homogenes (vier Krummhörner) und ein gemischtes Ensemble (Zinck, Viglin, Flödt und Basso). Beide Enembletypen deutet Schein auf dem Titelblatt des Tenorstimmbuches an, dort heißt es: »Banchetto musicale neuer, anmutiger Paduanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden à 5. Auf allerley Instrumenten/bevoraus auff Violen nicht ohne sonderbahre gratia, lieblich und lustig zu gebrauchen«. ¹ Denkbar sind somit sowohl die gemischte Besetzung bestehend aus »allerley Instrumenten« als auch ein homogenes Violensemble. Was unter *Violen* zu verstehen ist, wird untenstehend im Zusammenhang mit

1 Schein (1617) 1967, IX.

Praetorius diskutiert. Betrachten wir zunächst die Besetzung der Intrada mit Zinck, Viglin, Flödt und Bassinstrument. Welches hohe Streichinstrument Schein mit »Viglin« meinte, ist schwer zu entscheiden. Dieter Krickeberg, der Herausgeber der Neuen Schein-Gesamtausgabe, assoziiert das Instrument mit der Fidel,² einem Instrument, das Praetorius im *Syntagma musicum II* als »Viola da bracio« [sic] bezeichnet.³ Die Tenorstimme der *Flödt* (Bsp. 1) erscheint ungewöhnlich tief (notierter Umfang: $a-a^1$). Nancy Hadden zeigt anhand der *Opella nova, ander Theil, geistlicher Concerten* (1626) von Schein, dass die Flötenstimmen der Zeit durchaus eine Oktave höher als notiert gespielt wurden.⁴ Diese Praxis hat mit einiger Sicherheit bei der Intrada des *Banchetto musicale* Anwendung gefunden, da andernfalls die Flöte in Tenorlage kaum zu hören und nicht ihrem Charakter entsprechend eingesetzt gewesen wäre. Interessanterweise entsteht bei Höheroktavierung in Takt 10 eine Quintparallele zwischen Flödt und Viglin, die möglicherweise beim spontanen Musizieren geduldet wurde. Praetorius bestätigt die Praxis der Höheroktavierung im *Syntagma musicum*: »Sonsten kann ein solcher Tenor mit einer Querflöten [...] gar bequem und richtig in Octava superiore, neben allerley andern Instrumenten musiciret und gebraucht werden.«⁵ Weiteres bezüglich der instrumentalen Ausführung des *Banchetto musicale* von Schein bleibt spekulativ. Möglicherweise ging man stillschweigend davon aus, dass die Suiten gewöhnlich von Gamben (oder einem Violinconsort? – siehe unten) musiziert wurden, Abweichungen davon wie bei der Intrada und der Padouana aber trotzdem gängige Praxis waren (Titelblatt: »bevoraus auff Violen zu spielen«). Einige Überlegungen zur Bezeichnung »Violen« scheinen angebracht: Grundsätzlich ist Vorsicht geboten, die Violen vorschnell mit Gamben gleichzusetzen, im Prinzip könnte es sich auch um Instrumente aus der Familie der Viola da braccio handeln. Peter Holman legt dar, wie das Violinconsort gerade aufgrund der Beliebtheit höfischer Tanzmusik im 16. Jahrhundert von Italien ausgehend Verbreitung fand und die *alta capella* mit Schalmei und Pommer als früheste Consortform des 15. Jahrhunderts ablöste.⁶ Praetorius bezeichnet die Violen in *Syntagma musicum II* als Gambeninstrumente und die Violen da bracio [sic] als »Geigen

2 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VIII.

3 Praetorius 1619a, 48.

4 Hadden 2005, 128–130.

5 Praetorius 1619b, 156 f.

6 Holman 2005, 53 f., 59 und 65.

oder Polnische Geigeln«. ⁷ Er liefert allerdings auch das Gegenargument zum Gambenconsort. Diskantgamben galten vielerorts als zu schwach und leise, sie wurden deswegen häufig ersetzt. Praetorius empfiehlt für diesen Fall im *Syntagma musicum III* eine Alt-Tenorgambe. ⁸ Die Tonumfänge in den Suiten von Schein überschreiten gelegentlich den Ambitus der Diskantgambe. Die allermeisten Traktate rechnen mit einer Diskantgambe, deren höchste Saite auf d^2 gestimmt wird. Mit sieben Bündeln wäre also ein a^2 innerhalb der Bündel spielbar, ein Ton, den Schein vereinzelt überschreitet. ⁹ Entweder entschied man sich bei den betreffenden Tänzen gegen das Gambenconsort, man transponierte tiefer, änderte die Saitenstimmung oder es wurde vereinzelt über die Bündel hinaus gespielt. ¹⁰

Instrumentenzuordnungen zu Tänzen oder Stimmen, wie sie zumindest vereinzelt bei Schein vorkommen, existieren im *Terpsichore* von Praetorius nicht. Im Titel des Tenorstimmbuches heißt es: »Allerley Frantzösische Däntze und Lieder [...], Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielt«. ¹¹ Hierbei denkt man vielleicht zunächst an die Tanzmeistergeige, die Pochette. Praetorius gibt uns einen ähnlichen Hinweis im Vorwort, dass »die Melodyen und Arien dieser Däntze [...] von den Frantzösischen Däntzern, und zugleich meistenthelis sehr guten Geigers [*sic*] (auff ihre Sprach Violons genant) oder Lautenisten componiret und gedichtet seyn«. ¹² Es ist auch hier nicht sicher festzustellen, ob es sich bei den Violon, die Praetorius im Vorwort erwähnt, um Gamben handelte. Erst recht bleibt unklar, wie die Musizierpraxis am Braunschweig-Wolfenbüttler Hof ausgesehen hat, zumal Praetorius eine französische Praxis beschreibt. Etliche Jahre später wurde die Fürstenfamilie beim gemeinsamen Musizieren auf Gamben durch den Maler Albert Freyse bildlich festgehalten. ¹³ Da das Repertoire oft gleichermaßen gut auf Violinen und Violon spielbar war und professionelle Musiker oft Instrumente beider Familien beherrschten, muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Instrumente den Umständen entsprechend ausgewählt und ausgetauscht wurden, auch unabhängig von der

7 Praetorius 1619a, 44.

8 Praetorius 1619b, 157.

9 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VII.

10 Ebd.

11 Praetorius (1612) 1929, V.

12 Ebd., XI.

13 Archiv für Kunst und Geschichte Berlin (vgl. Otterstedt 1994, 99).

jeweiligen Betitelung eines Stimmbuches einer Tanzsammlung.¹⁴ Die von Praetorius gelegentlich vorgeschlagenen Transpositionen um eine Quinte nach unten für einige Tänze in *Terpsichore* ließen sich besonders einfach auf Violinen in Quintstimmung umsetzen im Gegensatz zu Gamben in üblicher Quart-Terzstimmung. Die Tänze wären dann problemlos auf der jeweils nächsttieferen Saite spielbar. Hinzu kommt, dass sich unterschiedliche Charaktere von Tänzen vor allem unter Einbezug von gemischten Ensembles angemessen realisieren ließen. Hierfür findet Praetorius englische Vorbilder:

Die Engelländer nennes gar apposité à consortio ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Großspinett / groß-Lyra / Doppelharff / Lautten / Theorben / Bandorn / Penorcon / Zittern / Viol de Gamba einer kleinen DiscantGeig / einer Querflöt oder Blockflöt / bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny [...] mit einander zusammen stimmen.¹⁵

Dies stellt ein erstaunlich großes Ensemble dar und kann als Erweiterung des englischen ›mixed consort‹ verstanden werden, das Praetorius gekannt haben muss.¹⁶ Dabei handelt es sich um das erste gemischte Ensemble mit (beinahe) fester Besetzung in Europa, bestehend aus je drei Melodie- und Zupfinstrumenten unterschiedlicher Klangfarbe (Violine bzw. Diskantgambe, Block- oder Querflöte, Bassgambe und Laute, Cister, Pandora).¹⁷ Der bereits diskutierte Besetzungsvorschlag der Intrada Scheins im *Banchetto musicale* – Zink, Viglin, Flödt, Basso – erinnert zumindest entfernt an dieses *mixed consort*. Peter Holman unterscheidet bezüglich der Besetzung der Tänze der *Terpsichore* zwischen vier- oder fünfstimmigen und sechsstimmigen Tänzen. Erstere stehen im 16. Jahrhundert in Verbindung mit Violinconsorts, letztere wurden eher mit Blasinstrumenten realisiert.¹⁸ Holman schlägt diese Besetzungspraxis auch für die Tänze des *Terpsichore* vor und spricht sich gegen vollkommen freie Zusammenstellungen aus, da vier- und fünfstimmige Tanzsätze am französischen Hof von Violinconsorts gespielt wurden.¹⁹ Auf die französischen Ursprünge der Melodien (und zum Teil weiterer Stimmen) sowie auf die Übermittlung des Repertoires durch den französischen Tanzmeister Anthoine Emeraud ver-

14 Holman 1993, 168.

15 Praetorius 1619b, 5.

16 Zu Praetorius und der englischen Ensemblepraxis vgl. Spohr 2011.

17 Ebd., 172 f.

18 Holman 2011, 152 f.

19 Ebd., 166.

weist Praetorius im Vorwort ausdrücklich.²⁰ Wie dieses Repertoire dann in Wolfenbüttel musiziert wurde, ist wahrscheinlich nicht ermittelbar.

Im Folgenden stelle ich anhand einzelner Tänze Bezüge zur usuellen Musikpraxis her. Zu Tanzmusik dieser Art schreibt Walter Salmen in seinen *Terpsichore* betitelten tanzhistorischen Studien:

Eine nach den Regeln der Kunstmusik ausgeführte Musik wurde vor 1600 nur selten gefordert, denn oft genügte es, wenn ein rhythmisierter Schall (>grand noise<) durch die Spielleute >per solum usum< gemacht wurde, wenn anhand von Modellen die >misura< des Tanzes vorgegeben war. Erst im Verlaufe des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurde für gehobene Ansprüche die Tanzmusik aus dem Bereich der >musica usualis< in den der >musica artificialis< angehoben und damit in den der Fixierung zumindest von mensurierten >tenori< (Antonio Carnazano, 1455²¹), zu denen Begleitstimmen zu extemprieren waren.²²

Auch wenn die Tänze von Schein und Praetorius nicht improvisiert wurden, so sind an ihnen doch Nachwirkungen einer Improvisationspraxis erkennbar. Zunächst zur bereits erwähnten Intrada (Bsp. 1) von Schein: Diese weist mit ihrer gemischten Besetzung deutliche Bezüge zur usuellen Musikpraxis auf. Krickeberg spricht bezüglich der nachfolgenden Paduana von einem »akkordisch gesetztem Gebrauchstanz«. ²³ Dies trifft aber noch deutlicher auf diese Intrada zu.

The image shows a musical score for a piece titled 'Intrada' by Johann Hermann Schein. The score is written for four instruments: Zinck (Zink), Viglin (Violin), Flödt (Flute), and Basso (Bass). The music is in common time (C) and consists of five measures. The Zinck part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viglin part is in the treble clef and features a melodic line with some accidentals. The Flödt part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Basso part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Beispiel 1: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 1–5 (Schein 1617/1967, 145–146)

20 Praetorius (1612) 1929, XI.

21 Der Autor des Zitats hat leider zum Nachweis der historischen Termini nur diesen Kurztitel angegeben. Unklar bleibt somit, was genau von Antonio Cornazano übernommen wurde. Vermutlich handelt es sich bei dieser Publikation um das 1455 erschienene Tanztraktat *Libro dell'arte del danzare*, dessen erste Fassung von 1455 nicht erhalten ist. Bekannt ist lediglich die zweite, ergänzte Fassung von 1465 (vgl. Daniels 2016).

22 Salmen 1999, 107.

23 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VIII.

Dieser homophone, akkordisch geprägte Tanz folgt einem alten Muster, das hier zu Beginn jedes neuen Abschnitts exponiert wird. Canto und Alt verlaufen in Terzen; der Bass spielt abwechselnd in Unterquinte und Unterterz zum Canto; der Tenor verläuft zum Bass abwechselnd in Oktaven und Quinten. Der Wechsel von Quinte und Terz zwischen den Außenstimmen wird bis Takt 4 durchgehalten. Das gleiche Prinzip findet sich zu Beginn des nächsten Abschnitts von Takt 15 bis 17 wieder (Bsp. 2). Im nächsten Abschnitt dann lässt sich ab dem letzten Viertel von Takt 27 beobachten, dass sich durch Stimmentausch innerhalb des Modells auch ein Wechsel von Oktave und Terz zwischen den Außenstimmen ergeben kann (Bsp. 3): Hier verläuft der Tenor im Wesentlichen in parallelen Sexten zum Canto. In Takt 28 tauschen allerdings Alt und Tenor kurzzeitig ihre Stimmen, was zu einer zweimaligen (aber unauffälligen) Antiparallele zwischen Bass und Alt führt. Zwischen diesen gezeigten Abschnitten gibt es häufige Durchmischungen der beiden Varianten diese Modells.

Beispiel 2: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 15–17 (Schein 1617/1967, 145–146)

Beispiel 3: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 27–30 (Schein 1617/1967, 145–146)

Ein akkordischer Satz lässt sich aber noch viel einfacher gestalten. Ein Beispiel liefert die folgenden Galliarde (Bsp. 4) bei Praetorius: Jener homophone Einschub,

der an den Renaissance-Tanz erinnert, stellt in seiner Einfachheit auch bei Praetorius eher die Ausnahme dar. Bei den mit ›Incerti‹ überschriebenen Sätzen ergänzte Praetorius die Mittelstimmen, Melodie und Bass waren gegeben.²⁴ Tänze wurden im 17. Jahrhundert vielfach in dieser Form überliefert, die Mittelstimmen je nach konkreter Ensemblebesetzung hinzugefügt.²⁵

Beispiel 4: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Gaillarde CCXCV. à 4, T. 5–12 (Praetorius 1612/1929, 176)

Es folgen zwei Beispiele von Praetorius, in denen Orgelpunkte dominieren und klangliche Abwechslung eher die Ausnahme bildet. Zunächst zur Volte de Tambour (Bsp. 5, die Quinta Vox liegt zwischen Tenor und Bass): Bass, Quinta Vox und Tenor präsentieren drei Takte ostinat *d-a-d*¹. Die Oberstimmen treten in parallelen Sexten hinzu. Dissonanzen fehlen bis auf wenige Durchgänge gänzlich. Der gesamte erste Abschnitt besteht somit aus purem D-Dur, abgesehen von der V. Stufe in der Kadenz, die ohne Vorhaltsbildung auskommt. Das Beispiel erweckt fast den Eindruck einer notierten Improvisation. Die Bassstimme trägt paukenartige Züge und verweist somit auf den Namenszusatz »Tambour«.

24 Praetorius (1612) 1929, XI.

25 Holman 2011, 157.

Beispiel 5: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Volte du Tambour CXCIX. à 5, T. 1–5 (Praetorius 1612/1929, 111)

Ein ähnliches Bild zeigt sich in der Courrant de Bataglia (Bsp. 6). Den gesamten Tanz über ist in Bass und Quinta Vox die Quinte *d–a* zu hören, ausgenommen ist auch hier die Kadenz. Dissonanzen fehlen vollständig. Der Alt imitiert den Sopran in der Prime im Abstand eines Taktes während des gesamten Tanzes mit Ausnahme der Kadenz. Der Tenor ergänzt die fehlenden Töne, häufig die Terz *fis*¹. Auffällig erscheint dabei, dass diese Terz fast nie verdoppelt wird. Dieser Satz wäre sicherlich mit wenigen Verabredungen so auch improvisierbar. Es ist nicht zu weit gegriffen, eine Traversflöte als passendes Instrument für die höchste Stimme vorzuschlagen, da – wie Hadden anhand von »battaglia passages« zeigt – »flute battle pieces« häufig improvisiert wurden.²⁶ Für die Realisierung mit Blas-

26 Hadden 2005, 122 f.

instrumenten spricht laut Holman auch, dass die oberste Stimme ausnahmslos auf einer Naturtrompete spielbar ist.²⁷

Beispiel 6: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courrant de Bataglia XLVIII. à 5, T. 1–11 (Praetorius 1612/1929, 48)

Als Beispiel für Variationen über ein Bassmodell dient die nachfolgende Courante. Zu sehen ist ein Ausschnitt eines 16-taktigen Ostinatobasses (Bsp. 7). Über diesem Bass gestaltet Praetorius Variationen. Der Sopran wird als Gerüst beibehalten und diminuiert (Bsp. 8). Ein weiterer Ostinatobass des gleichen Tanzes besteht größtenteils aus fallenden Quinten. Mit Beginn des Quintfalls verlaufen Sopran und Bass wiederum abwechselnd im Abstand von Quinte und Terz zueinander (Bsp. 9).

²⁷ Holman 2011, 159.



Beispiel 7: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 1-5 (Praetorius 1612/1929, 82)



Beispiel 8: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 17-21 (Praetorius 1612/1929, 82)



Beispiel 9: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 33-40 (Praetorius 1612/1929, 82)

Eindeutige Befunde, inwieweit Tänze gleichen Namens Ähnlichkeiten beispielsweise in der Gestaltung der Bassstimme und somit auch in der Organisation der Mehrstimmigkeit aufweisen, sind schwierig zu erstellen. Einige wenige Tendenzen sind ablesbar. Die Gagliarden bei Schein haben zumindest in den ersten Suiten größere Abschnitte mit gleichen Bässen, sodass sich improvisatorische Modelle auch dort zeigen. Die Passamezzi und Gagliarden bei Praetorius haben auffallend häufig den gleichen Bassbeginn. Das Satzmodell Passamezzo (antico oder moderno) zeigt sich nicht unmittelbar, Erinnerungen daran werden aber häufig geweckt. Vor allem der sehr häufige Schritt I-IV zu Beginn der Tänze und die Verwendung der für das Passamezzo-Modell typischen Stufen geben dazu Anlass, auch wenn die Stufenreihenfolge sich oft anders darstellt. Bei Schein lässt sich der Passamezzo moderno in der Gagliarde der ersten Suite nachweisen.

Nach diesen Beispielen mit Bezügen zur Improvisationspraxis soll nun ein abschließender Blick auf den kühnen Beginn der ersten Suite des *Banchetto musicale* geworfen werden (Bsp. 10). Der anfängliche Terz-Quint-Klang mit erhöhter Terz in der Quinta Vox wird durch die Seitenbewegung vom a^1 zum b^1 im Canto zum Terz-Quint-Sext-Klang mit verminderter Relation zwischen den Oberstimmen (fis^1-b^1). In diesem Klang dissoniert das a im Tenor und löst sich stufenweise zum g auf, zeitgleich steigt die Quinta Vox vom fis^1 zum g^1 . Aufgrund des liegenbleibenden d im Bass wird das g^1 in der Quinta Vox zunächst zur konsonierenden Quarte.

Beispiel 10: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Paduana aus Suite Nr. 1, T. 1–4 (Schein 1617/1967, 3–4)

Nach Hören dieses ausdrucksstarken Beginns wird man nicht mehr von Gebrauchsmusik, eher von populärer Kunstmusik sprechen. Die geographischen Zuschreibungen einzelner Tänze durch Praetorius sowie Scheins italienische Betti-

telung als *Banchetto musicale* lassen sich nur schwer mit einzelnen satztechnischen Phänomenen assoziieren. Inwiefern Schein und Praetorius den Tänzen einen italienischen, französischen oder sonstigen Anstrich geben wollten, bleibt unklar. Die große Anzahl von Tanzsammlungen weiterer Komponisten wie Christoph Demantius oder Valentin Haußmann stellt einen umfangreichen Fundus von populärer Musik des frühen 17. Jahrhunderts dar, dessen weitere Untersuchung auch vor dem Hintergrund der Entwicklung des frühen Generalbasses, von satztechnischen Verbindungen zum Kantionalsatz sowie der Geschichte der Suite im Allgemeinen lohnt.

Literatur

- Daniels, Véronique (2016), »Cornazano, Antonio« [2000], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21239>
- Hadden, Nancy (2005), »The Renaissance Flute in the Seventeenth Century«, in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, hg. von Jonathan Wainwright und Peter Holman, Aldershot: Ashgate, 113–143.
- Holman, Peter (1993), *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford: Clarendon Press.
- Holman, Peter (2005), »What Did Violin Consorts Play in the Early Sixteenth Century?«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 29, hg. von Dagmar Hoffmann-Axthelm, Winterthur: Amadeus, 53–65.
- Holman, Peter (2011), »Michael Praetorius as a Collector of Dance Music«, in: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 145–166.
- Otterstedt, Annette (1994), *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*, Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Michael (1619a), *Syntagma Musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Praetorius, Michael (1619b), *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Salmen, Walter (1999), *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim: Olms.
- Spohr, Arne (2011), »Michael Praetorius und das englische Consort«, in: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 167–181.

Musikalien

Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore*, in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 15, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Möseler 1929.

Schein, Johann Hermann (1617), *Banchetto Musicale*, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 9, hg. von Dieter Krickeberg, Kassel: Bärenreiter 1967.

© 2021 Arne Lüthke (arne.luethke@hmt-leipzig.de)

Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig

Lüthke, Arne (2021), »À 4, à 5, à 6 – und wer spielt was? Zur Organisation instrumentaler Mehrstimmigkeit in Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612) und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617)«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 169–182.
<https://doi.org/10.31751/p.47>

eingereicht / submitted: 11/08/2018

angenommen / accepted: 04/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021