

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.

Sonja Stojak

Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein

Am Beispiel ausgewählter Couranten

ABSTRACT: Im Vorwort zu *Terpsichore* (1612) schreibt Michael Praetorius, die Melodien und Arien dieser »Französischen Tänze« habe ein Tänzer und sehr guter Geiger aus Frankreich zusammengestellt. Zu einigen Tänzen ergänzte Praetorius Bass- und/oder Mittelstimmen, übernahm aber auch vollstimmige Tanzsätze oft unbekannter Autorschaft aus bereits existierenden Sammlungen. Im Gegensatz dazu komponierte Johann Hermann Schein in seiner Sammlung *Banchetto musicale* (1617) die Tanzmelodien selbst. Ausgehend von den analytischen Werkzeugen, mit denen Melodietypen solcher Sammlungen in jüngerer Zeit beschrieben wurden, wird gezeigt, welche Unterschiede sich in der Melodiebildung der beiden Sammlungen erkennen lassen. Mit einem Rekurs auf Hugo Riemann wird zudem ausgeführt, welche analogen melodischen Elemente paarig angeordnete Tänze aufweisen und welche rhythmischen und diastematischen Strategien dabei für Variation sorgen.

In the preface to *Terpsichore* (1612), Michael Praetorius writes that the melodies and arias of these »French dances« were compiled by a dancer and very good violinist from France. Praetorius added the bass and/or middle voices to several dances, but he also adopted fully voiced dance movements of often unknown authorship from already existing collections. In contrast, Johann Hermann Schein in his collection *Banchetto musicale* (1617) composed the dance melodies himself. Starting from the analytical tools with which melody types from such collections have been described in recent years, this article shows the differences in the melodic design of these two collections. Through reference to Hugo Riemann, analogous melodic elements in coupled dance movements and rhythmic and diastematic strategies used for variation are demonstrated.

Schlagworte/Keywords: collection of dance music; comparative analysis; Courante; Johann Hermann Schein; Melodiebildung; melodic design; Michael Praetorius; Tanzsammlung; vergleichende Analyse

Tänze hatten am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nur eine wichtige Funktion im sozialen Leben, sie waren auch für die musikgeschichtliche Entwicklung bedeutsam. Tanzen ließ die Menschen kulturell zusammenwirken, die Tänze waren populär und unterhaltsam, an ihnen konnte man sich als Sänger*in, Tänzer*in oder auch als Spieler*in beteiligen. Schon seit dem 15. Jahr-

hundert hatte man Tänze gesammelt und publiziert. Heute sind diese Sammlungen auch Dokumente damaliger Arten der Unterhaltung und des Alltagslebens, von dem man sonst wenig Kenntnis hat.

Aus der Zeit kurz nach der Wende zum 17. Jahrhundert stammen die Tanzsammlungen *Terpsichore* (1612) von Michael Praetorius (1571–1621) und *Banchetto musicale* (1617) von Johann Hermann Schein (1586–1630). Die Tänze beider Sammlungen weisen verwandte melodische Elemente auf, doch lassen sich zugleich deutliche Unterschiede in der Melodiebildung erkennen. Worin die Ähnlichkeiten und Unterschiede bestehen, soll in dem vorliegenden Beitrag dargestellt werden. Um die Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden dabei ausnahmslos Couranten herangezogen.

Die Melodien aus Praetorius' Tanzsammlung kann man ihrer Herkunft nach in drei Gruppen einteilen. Eine Gruppe besteht aus französischen Tanzmelodien, zu denen Praetorius die Mittelstimmen und eine Bassstimme ergänzte. Bei diesen Tänzen sind Praetorius' Namenskürzel angeführt (MPC: *M* für Michael, *P* für Praetorius und *C* für Creuzburgensis; der Komponist wurde in Creuzburg bei Eisenach geboren). Eine zweite Gruppe bilden Melodien, die mit dem Wort »Incerti« (für »ungewiss« oder »unsicher«) bezeichnet sind. Das Wort gibt in Notensammlungen dieser Zeit gewöhnlich an, dass man sich der Herkunft der entsprechenden Musik nicht sicher ist. Bei diesen Tänzen waren die Außenstimmen (Cantus und Bassus) gegeben und Praetorius ergänzte lediglich die Mittelstimmen. Die dritte Gruppe von vollstimmig übernommenen Musiksätzen trägt als Bezeichnung die Namenskürzel ihres Komponisten Pierre-Francois Caroubel (F. C.). Im Unterschied zu dieser vielfältigen Herkunft der Stimmen in Praetorius' *Terpsichore* hat Johann Hermann Schein alle Stimmen der Tänze aus dem *Banchetto musicale* selbst komponiert.

Beschreibungen und Analysen typischer Melodiebildungen in der Renaissance findet man in fast jedem Kontrapunktlehrbuch. Diese beziehen sich bekanntlich vornehmlich auf Vokalmusik. Zu den Melodien der Jahre nach 1600 fehlen solche Analysen weitgehend, insbesondere zur instrumentalen Umgangsmusik. Obwohl die Instrumentalmusik zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch stark an das gesungene Wort gebunden war, hatte sie schon vielfältige Formen wie Präludien oder Intabulierungen von polyphonen Liedsätzen hervorgebracht. Sie entwickelte sich aus der Tanzmusik und ihre Emanzipation als eigenständige Kunstform erfolgte erst im 16. Jahrhundert. Mit der Selbstständigkeit der Instrumentalmusik entwickelten sich u. a. Generalbasspraxis und -theorie, Außenstimmenmodelle und die Figurenlehre.

Rekurriert wird für allgemeine und typische Eigenarten der Melodiebildung in der Renaissance in der vorliegenden Studie auf das Lehrbuch »Der vokale Kontrapunkt« (*Vokalni kontrapunkt*, 1990) des serbischen Musiktheoretikers Vlastimir Perićić. Dieser führt folgende Beobachtungen zu dem Thema an und lässt ihnen pädagogische Empfehlungen folgen:

Bei der Analyse von Intervallbewegungen innerhalb von Melodien ist zunächst zu bemerken, dass eine stufenweise Bewegung vorherrscht (»Das Intervall der Sekunde ist die Königin der Melodie!«), gleichwohl ist sie von Sprüngen durchsetzt, ohne die die Melodie arm und nicht expressiv genug wäre. [...] in den meisten Fällen wenden sich die Melodien nach dem Sprung bald in die entgegengesetzte Richtung, sodass die Melodie zumindest teilweise die übersprungenen Töne einschließt. [...] Dies ist notwendig, um eine ausgewogene Melodie zu erreichen.¹

In den allermeisten Fällen sind die Melodien in Praetorius' und in Scheins Sammlungen die Oberstimmen der mehrstimmigen Sätze. Sie orientieren sich an dem aus der Renaissance übernommenen und von Perićić beschriebenen Leitbild vornehmlich stufenweiser Bewegung. So weist Beispiel 2 sogar ausschließlich stufenweise Bewegungen auf. Wo aber ein Sprung auftaucht, erfolgt dieser gewöhnlich in eine andere Richtung als der oder die vorherigen Schritte, wobei die Melodie danach in den meisten Fällen stufenweise in die entgegengesetzte Richtung verläuft und damit die Lücke in der Skala sukzessive auffüllt (Bsp. 4).



Beispiel 1: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 3, Courante, T. 1–4



Beispiel 2: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 6, Courante, T. 1–3



Beispiel 3: Praetorius, *Terpsichore*, LXV à 5 MPC, Courante, T. 1–12

1 Perićić 1990, 16 f. Übersetzung der Verfasserin.



Beispiel 4: Praetorius, *Terpsichore*, LXXXVII à 5 MPC, Courante, T. 1–13

Dass der Sprung im siebten Takt von Beispiel 4 (c^2-e^2) die Richtung des vorausgegangenen Schrittes beibehält, ist dem ›toten Intervall‹ zwischen den Melodieabschnitten geschuldet. Umgekehrt schlägt auch der dem Sprung b^1-f^2 im vierten Takt von Beispiel 3 folgende Schritt f^2-g^2 keine andere Richtung ein, jedoch kann g^2 hier als bloße Verzierungsnote, eine obere Wechselnote, gelten. Von melodischen Sequenzen, wie sie in Scheins und Praetorius' Melodien nicht selten auch kleinräumig auftreten – so in den Beispielen 1 (Takt 3) und 3 (die letzten vier Takte) –, wird in Lehren zum vokalen Kontrapunkt gewöhnlich abgeraten (siehe unten). Beispiel 4 zeigt außerdem, dass der Tonvorrat der Tänze (hier mit dis^2) erweitert sein kann gegenüber dem, was der strenge Kontrapunkt gestattete, selbst wenn dabei chromatische Intervallfolgen entstehen (Bsp. 4, T. 1–2: $f^2-e^2-dis^2$). Mit dem f^2 bezieht die Melodie hier einen Ton ein, der wiederum nur als Wechselnote gilt, die chromatische Intervallfolge stellt daher ein eher beiläufiges Phänomen dar. Waren solche Bildungen vormals nicht schriftlich fixiert, sondern Teil der Aufführungspraxis (*musica ficta*), so werden sie nunmehr Bestandteil des Textes.

Ein wesentlicher Unterschied zu in der Renaissance üblichen Melodiebildungen zeigt sich dort, wo zwei oder sogar drei Sprünge nacheinander in gleiche Richtung entstehen. Bei Schein ist dies sehr selten der Fall (Bsp. 5), bei Praetorius tauchen solche Sprungfolgen jedoch öfter auf, sodass seine Melodien deutlich von dem abweichen, was Diether de la Motte als eine für das mittlere 17. Jahrhundert typische vokale Melodiebildung bei Komponisten aus dem lutherischen Umfeld herausgearbeitet hat.² Die Melodien von Praetorius' Sammlung zeigen das Phänomen meist innerhalb einer Melodiebewegung (Bsp. 6) oder als Abschluss direkt nach einer Klausel (Bsp. 7), wobei die Sprungfolge jeweils aus Dreiklangstönen gebildet ist und als Bestätigung des Endes eines Melodieabschnitts fungiert. Dieses für vokale Stücke derselben Zeit, aber auch für instrumentale Stücke der vor-

2 La Motte 1999, 17, 19.

angehenden Jahrzehnte eher ungewöhnliche Phänomen könnte man als Vorläufer von später üblichen barocken Melodiebewegungen betrachten, welche demzufolge von Instrumentalmusik und insbesondere von Tänzen der Jahre unmittelbar nach 1600 ihren Ausgang genommen hätten. Zugleich standen so aufgebaute melodische Gestaltungen vermutlich in Korrelation zu bestimmten normierten Tanzfiguren, die heute im Detail nicht mehr rekonstruierbar sind.



Beispiel 5: Schein, *Banchetto musicale*, Suite 1, Courante, T. 1–4



Beispiel 6: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–7



Beispiel 7: Praetorius, *Terpsichore*, LXXX à 5, Courante, T. 1–8

Dass Tonwiederholungen in beiden Sammlungen nicht selten vorkommen, ist ebenfalls ein Unterschied zur vokalen Melodiebildung der Renaissance. Bei Schein dienen Tonwiederholungen unter anderem dazu, eine Melodie mit einem charakteristischen rhythmischen Motiv zu beginnen, welches signalartig das gesamte Stück über wiederkehrt (Bsp. 8 und 9). Bei Praetorius scheint die Tonwiederholung meist ohne motivischen Wiedererkennungseffekt eingesetzt zu werden und sich eher den Bewegungsarten der Tänze zu verdanken, die auf bestimmten Zeiten einen Impuls benötigen, der leicht durch Teilung eines längeren Wertes zu realisieren ist (Bsp. 10 und 11). Solche Tonwiederholungen weisen auf Claudio Monteverdis *stile concitato* voraus, wo sie eine kämpferische Haltung und Agitationsbereitschaft darstellen. Manche Tonwiederholungen der angeführten Beispiele entstehen aber lediglich über ›tote Intervalle‹ (wie im zweiten Takt von Beispiel 9 und im sechsten Takt von Beispiel 10) oder durch Antizipation (wie im vierten und sechsten Takt von Beispiel 11).



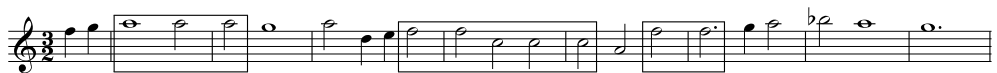
Beispiel 8: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 5, Courante, T. 1–4



Beispiel 9: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Courante, T. 1–4



Beispiel 10: Praetorius, *Terpsichore*, LXXXIV à 5, Courante, T. 1–9



Beispiel 11: Praetorius, *Terpsichore*, LXVI à 5, Courante, T. 1–8

Ein weiterer Aspekt der Melodiebildung betrifft den Tonumfang der Melodien und die Frage, wie die höchsten und tiefsten Töne in Bezug zur Finalis gelagert sind. Bei Schein übersteigt der Umfang der Melodien selten eine Oktave, er bleibt im Gegenteil oft deutlich darunter und erreicht nur den Rahmen einer Sexte oder einer Quinte über der jeweiligen Finalis (Bsp. 8 und 9), womit auf diese Melodien die Beschreibung passt, die La Motte vokalen Melodien Johann Crügers (1598–1662) zukommen ließ.³ Bei Praetorius sind die Umfänge wesentlich größer, in besonderen Fällen umfassen sie sogar eine Duodezime oder eine Doppeloktave plus Sekunde (Bsp. 12 und 13). Wollte man diese Beobachtung für die Beschreibung einer historischen Entwicklung hin zu größerem Melodieumfang nutzen, so könnten die Publikationsjahre der beiden Sammlungen nicht als Argument dienen – Praetorius’ Sammlung entstand fünf Jahre früher als die Scheins. Auch eine Einteilung in Generationen würde den Sachverhalt nicht veranschaulichen, denn Praetorius war 15 Jahre älter als Schein. Möglich ist, dass es sich um regionale Unterschiede des musikalischen Geschmacks handelt. Zwar war Wolfenbüttel, wo Praetorius wirkte, nicht allzu weit von Scheins Tätigkeitsfeld Leipzig entfernt und

3 Ebd., 11.

gehörte zum gleichen Sprachraum, doch dürfte der Hof, an welchem Praetorius tätig war, ihn mit anderer Musik bekannt gemacht haben, als sie Schein in Leipzig begegnete, einer Stadt der Kaufleute, an der es keinen Hof gab. Hinzu kommt, dass die Komponisten mit einer bestimmten instrumentalen Besetzung rechnen konnten. Auf einer Violine, von der Praetorius in seinem langen Vorwort spricht, waren über eine Oktave hinausgehende Tonumfänge leichter zu realisieren als auf manchen Blasinstrumenten. Bereits in wahrscheinlich für Instrumente gedachter Musik des 16. Jahrhunderts, beispielsweise in Orlando di Lassos *Cantiones duarum vocum sine textu* (1577), sind die Tonumfänge meist größer als in zeitgleich entstandener Vokalmusik desselben Komponisten und es kommen wesentlich mehr kleine Notenwerte und höhere Schlüsselungen vor, sodass sich jedenfalls bezüglich des Tonumfangs und der Notenwerte keine erheblichen Unterschiede zwischen Praetorius und seinen Vorläufern zeigen.



Beispiel 12: Praetorius, *Terpsichore*, LXXX à 5, Incerti, Courante, T. 17–20



Beispiel 13: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–12

Ein weiterer Aspekt der Melodiebildung, dem sich Lehren zur Vokalpolyphonie der Renaissance gewöhnlich widmen, sind melodische Sequenzen. Die entsprechenden Lehrbücher, für Nachahmungen geistlich-vokalpolyphoner Schreibweisen formuliert, verlangen meist, dass sie zu vermeiden seien. »Es gibt keine Wiederholung von melodischen Wendungen, weder auf der gleichen noch auf einer anderen Stufe – also, es gibt keine Sequenzen.«⁴ Freilich lassen sich sogar stark ausgeweitete Sequenzen durchaus in vokalpolyphoner Musik finden, doch sind sie meist motiviert durch einen besonderen Text (z. B. »Amen«). Solche Wiederholungen von Melodiefiguren können als Madrigalisten beschrieben werden,

4 Perićić 1990, 19. Übersetzung der Verfasserin.

aufgrund der vertonten Worte erhalten sie gewissermaßen eine Lizenz. Bei Schein tauchen Sequenzen aber als wesentliches Strukturelement der Melodik auf, sie wirken weder als formale Ausnahme noch als Übersteigerung. In Beispiel 14 wird ein in sich bereits sequenziert erscheinendes eintaktiges Motiv zweimal vollständig und einmal als unvollständige Variante wiederholt, und so besteht der Abschnitt zwischen den Doppelstrichen praktisch aus nichts anderem als der Sequenz. In einem Satz von Praetorius wird das Modell noch öfter wiederholt (Bsp. 15). Für die Sequenzen sowohl bei Schein als auch bei Praetorius ist typisch, dass sich von einem zum nächsten Glied Sekundschritte abwärts ergeben. Dabei wird die melodische Sequenzstruktur bei beiden Komponisten nicht durch die Beziehung zwischen den Außenstimmen harmonisch unterstützt. Wie die Ziffern über der Bassstimme anzeigen, variiert die Intervallrelation der Außenstimmen, wobei eher unregelmäßig zwischen der Melodie unterlegten Quinten, Oktaven und Terzen gewechselt wird. Bei den Sequenzen beider Komponisten handelt es sich, anders als in der Musik seit dem späteren 17. Jahrhundert, also meist um lediglich melodische Sequenzen.⁵

The image shows a musical score for five voices: Canto, Quinta, Alto, Tenore, and Basso. The music is in 4/4 time and consists of a sequence of notes. The sequence is divided into three parts: 'Motiv', '1. Wiederholung', and '2. Wiederholung'. The Basso staff has fingerings 5, 5, 8, 8, 8, 5 written above it.

Beispiel 14: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 1, Courante, T. 5–8

5 Menke 2017, 112–135. Menke spricht von der »Omnipräsenz von Sequenzen in barocker Musik« (112); er führt ausschließlich melodische-harmonische Sequenzen an.

Beispiel 15: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 13–22

Als Regel für Melodiebildungen der Renaissance gilt, dass auf kürzere Noten auf schwereren Zeiten nur dann längere Noten auf leichteren Zeiten folgen sollten, wenn die längere Note eine Synkope darstellt. Umgekehrt formuliert: Kommen längere und kürzere Noten vor, so stehen die kürzeren gewöhnlich auf leichteren Zeiten. Sowohl Schein als auch Praetorius folgen diesem Usus. Gleichwohl ist ein abweichender Gebrauch bei beiden Komponisten gelegentlich zu finden, und zwar vor allem in Dreiermetren, oft als eine Art Ankündigung eines Schlusses mit einer Sopran- oder Tenorklausel (Bsp. 17–19). Die Sopranklausel wird aber nicht immer synkopiert, was für homophone Sätze der Zeit, seien sie vokal oder instrumental, typisch zu sein scheint.⁶ (Ausnahme ist Beispiel 18, da es sich in Takt

6 Vgl. Daniel 2017, 365: »Zahllose Sätze speisen sich ausschließlich aus Konsonanzen oder streuen nur höchst vereinzelt Dissonanzen ein.« Bei Lucas Osiander bleibe insgesamt »gesehen die Anzahl der von ihm verwendeten Dissonanzen ausgesprochen gering«.

6 nicht um eine Sopranklausel handelt und die Herkunft von der synkopierten Bildung sich in den Takten 13 und 14 noch erkennen lässt.)

Auch außerhalb von Schlüssen tritt das Phänomen kürzerer Werte auf schwereren Zeiten auf, so in Nummer 76 von Praetorius (Bsp. 20). Hier handelt es sich um den zweiten Abschnitt des Tanzes, in dem ein kontrastierender Charakter präsentiert werden soll. Die Figuration auf schwereren Zeiten stellt indes ein auch für Praetorius ungewöhnliches Phänomen dar. Der Komponist experimentierte in *Terpsichore* mit der Zuteilung von Melodieelementen zu Zeiten des Taktes bzw. der Mensur. Er erläutert im Vorwort, »wie diese Däntze müssen tactiret und mensuriret werden«.⁷ Einzelne Melodien passt er durch »Strichlin« unterschiedlicher Länge in Takte ein und kommt dabei zu Ergebnissen, die oftmals die gewöhnliche Ordnung langer und kurzer Töne vernachlässigen. Dass es bei Praetorius »nicht eine Äußerung [gibt], mit der er erklärt, warum eine gegebene Melodie [...] besser oder schlechter in das eine oder andere mensurale Gefüge passt«, ⁸ hängt mit der Flexibilität zusammen, mit der manche seiner Melodien auf die Zeiten der Mensuren verteilt sind.



Beispiel 16: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Courante, T. 1–4



Beispiel 17: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 3, Courante, T. 1–4



Beispiel 18: Praetorius, *Terpsichore*, LXV à 5, Courante, T. 1–16

7 Praetorius 1612, XI.

8 Petersen 2010, 197.



Beispiel 19: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–12



Beispiel 20: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVI à 5, Courante, T. 7–10

Für Erstaunen hat auch Scheins Einpassung von melodischen Verläufen in Mensuren gesorgt. Im 1902 erschienenen ersten Band seiner Kompositionslehre, die eine Melodielehre umfasst, bringt Hugo Riemann mehrfach Notenbeispiele aus Scheins *Banchetto musicale*, der im Jahr zuvor von seinem damaligen Leipziger Kollegen Arthur Prüfer als erster Band einer Gesamtausgabe publiziert worden war (Bsp. 21).

Riemann phrasiert das Beispiel ungewöhnlich sparsam – eine ins Detail gehende Phrasierung wäre zumindest bei der Allemande mit ihren kurzen Werten auf die Eins sowie bei der Tripla, die Riemann in Großtakte einteilt, umständlich gewesen, und auch die Unterlegung metrischer Ziffern bei der Padouana bereitete ersichtlich Schwierigkeiten. Das Beispiel solle »weder zur Nachahmung empfohlen, noch über die versuchte Analyse durch die Bezeichnung hinaus besprochen werden, sondern nur Zeugnis ablegen, welche Probleme sich schon die deutschen Instrumentalkomponisten um 1617 stellten.«⁹ Tatsächlich scheinen nicht ihre rhythmisch-metrischen, sondern gerade die Eigenschaften, die Scheins und Praetorius' Tänze zu populärer und unterhaltsamer Musik machten, von späterer Musik adaptiert worden zu sein; dazu gehörten vor allem die Sequenzen, die Dreiklangsbrechungen und die Tonwiederholungen.

9 Riemann 1902, 161.

1. Babouana.

2. Gagliarda.

3. Courante.

4. Allemande.

5. Tripla.

Beispiel 21: Schein, *Banchetto musicale*, Satzanfänge der Suite Nr. 15 (Riemann 1902, 160 f.)

Literatur

- Daniel, Thomas (2017), *Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- La Motte, Diether de (1999), *Musik formen. Phantasie, Einfall, Originalität. Ins Ohr springend, für Aufmerksame, hineinversteckt*, Augsburg: Wißner.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Perićić, Vlastimir (1990), *Vokalni kontrapunkt*, Belgrad: Zavod za udžbenike.
- Petersen, Peter (2010), *Musik und Rhythmus*, Mainz: Schott.
- Riemann, Hugo (1902), *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin: Spemann.

Musikalien

- Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore*, bearbeitet von Günther Oberst (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 15, hg. von Friedrich Blume), Wolfenbüttel: Mösseler 1929.
- Schein, Johann Hermann (1617), *Banchetto musicale* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 9, hg. von Dieter Krickeberg), Kassel: Bärenreiter 1967.

© 2021 Sonja Stojak (sonja.kokovic@gmail.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Stojak, Sonja (2021), »Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein. Am Beispiel ausgewählter Couranten«, 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, 183–195. <https://doi.org/10.31751/p.48>

eingereicht / submitted: 01/09/2018

angenommen / accepted: 20/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021