

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.

Daniel Serrano

»Tritt oder Passus«

Rhythmisch-metrische Modelle in Tänzen aus Michael Praetorius' *Terpsichore* und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale*

ABSTRACT: Michael Praetorius' *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta* (1612) präsentiert sich als Sammlung von Tänzen, aus der von Ausführenden verschiedene Stücke zusammengestellt werden können, um daraus eine Tanzfolge zu bilden. Das *Banchetto musicale* (1617) von Johann Hermann Schein hingegen gliedert sich in zwanzig Tanzfolgen mit zusätzlicher Intrada und Padouana. Drei gleiche Arten von Tänzen lassen sich sowohl in *Terpsichore* als auch im *Banchetto musicale* beobachten: *Pavane de Spaigne*, Gaillarde und Courante bzw. Padouana, Gagliarda und Courente. Der Gegenüberstellung dieser einmal französisch, einmal italienisch bezeichneten Tänze in den beiden Sammlungen ist diese Untersuchung gewidmet.

Michael Praetorius's *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta* (1612) takes the form of a collection of dances from which different pieces can be selected by performers to form a set of dances. The *Banchetto musicale* (1617) by Johann Hermann Schein, in contrast, is divided into twenty sequences of dances, with an additional Intrada and Padouana. The same three types of dances can be observed in both *Terpsichore* and *Banchetto musicale*: *Pavane de Spaigne*, Gaillarde, and Courante, and Padouana, Gagliarda, and Courente respectively. The focus of this study is the comparison of these dances designated in the two collections in French and Italian respectively.

Schlagnote/Keywords: Banchetto musicale; early Baroque dances; frühbarocke Tänze; Johann Hermann Schein; Michael Praetorius; rhythmical-metrical models; rhythmisch-metrische Modelle; Terpsichore

»Reficit enim ac reparat animos Varietas [...]: inquit Quintilianus.«¹

Michael Praetorius' *Terpsichore* wurde 1612 in Wolfenbüttel gedruckt, das *Banchetto musicale* Johann Hermann Scheins erschien 1617 – fünf Jahre später – in Leipzig. Obwohl beide Tanzsammlungen also im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sind, weisen sie einen signifikanten Unterschied in der Bil-

1 »Abwechslung erquicket und entspannt den Geist [...]: sagt Quintilian.« (Praetorius 1612, VIII)

derung der Tanzfolgen auf. Nach der *Terpsichore* darf eine Tanzfolge frei gebildet werden, den Interpret*innen wird sowohl die Auswahl bestimmter Tänze als auch deren Reihung überlassen. Doch war diese Art von Organisation damals bereits etwas ›altmodisch‹: »Composers were beginning to move to a new model where they provided ready-made sequences – or suites, as they eventually became known. [...] They are first found in German ensemble collections from the first decade of the seventeenth century.«² Nach diesem neuen Prinzip sind die Tanzfolgen des *Banchetto musicale* gebildet, sie sind bereits festgelegt. Ein weiterer Unterschied zwischen den in den Sammlungen enthaltenen Tänzen besteht in ihren unterschiedlichen Bezeichnungen, die auf unterschiedliche Ausprägungen eines Typus hinweisen.

In *Terpsichore* sind Tänze wie Branles und Pavanen enthalten, die das ›Standardrepertoire‹ der französischen und italienischen Tanzkultur zu Beginn des 16. Jahrhunderts bildeten,³ sowie Couranten, Gaillarden und Volten, die zu den damals neuen Tänzen gehörten.⁴ Darunter stellen die Couranten mit 162 Exemplaren die mit Abstand umfangreichste Gruppe dar. Dies mag an der großen Beliebtheit dieses Tanzes liegen, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Darüber berichtet Marin Mersenne: »La Courante est la plus frequente de toutes les dances pratiquées en France.«⁵ Jede der zwanzig Tanzfolgen des *Banchetto musicale* besteht aus der Reihenfolge Padouana–Gagliarda–Courente–Allemande. Hinzu kommen in dieser Sammlung, wie bereits erwähnt, eine Intrada und eine (zusätzliche) Padouana, die vermutlich keiner Tanzfolge angehören. Neben Überlegungen zu den verschiedenen Arten sowie zur Herkunft der Tänze, die in die beiden Sammlungen integriert wurden, nimmt in der folgenden Untersuchung die Gegenüberstellung dreier gleicher Arten von Tänzen eine zentrale Position ein. Für die Identifizierung rhythmisch-metrischer Modelle wurden aus jeder Sammlung jeweils zwanzig Couranten/Courenten, zwanzig Gaillarden/Gagliarden sowie zwei Pavanen de Spaigne – lediglich zwei sind in *Terpsichore* enthalten – bzw. zwanzig Padouanen untersucht. Hierbei wurden insbesondere die am Beginn stehenden rhythmischen Folgen jedes Tanzes beachtet, da sie in der Regel den Charakter des Stückes prägen und dieses als Ganzes durchziehen. Augmen-

2 Holman 2012, 48.

3 »Das Repertoire war jedoch vorerst noch auf relativ wenige Tänze wie Bassedanse, Branle, Pavane und Saltarello beschränkt.« (Lutz 2016)

4 Vgl. ebd.

5 Mersenne 1636, 165; zitiert nach Glück 2016.

tierte bzw. diminuierte Notenwerte (z. B. die rhythmischen Folgen \downarrow , $\downarrow\downarrow$ und \downarrow , $\downarrow\downarrow$) werden bei dieser Untersuchung als äquivalent betrachtet und beeinflussen daher nicht das Ergebnis der Auswertung der Rhythmen. Diesbezüglich schreibt Praetorius im Vorwort zu *Terpsichore* über die Courante: »Ich habe sie aber bald mit schwartzen / bald mit weissen Noten ohn unterscheid gesetzt / und stehet eim jeden frey / wie er sie tactiren oder tractiren wolle.«⁶ Die Taktart, das Vorhandensein eines Auftaktes, die Anzahl der Reprisen⁷ sowie ihre Länge in modernen Takten stellen weitere wesentliche Aspekte der Untersuchung dar.

Courante bzw. Courente

Bei der Courante handelt es sich üblicherweise um eine in ungeradem Takt mit Auftakt notierte Tanzart. Anfangs war die Anzahl von Reprisen variabel, doch begann sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts die zweiteilige Form endgültig durchzusetzen.⁸ Michael Praetorius bietet im dritten Band seines *Syntagma Musicum* eine kurze Definition: »Couranten haben den Namen à Currendo oder Cursitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff und nieder / gleich als mit lauffen im Tanzen gebraucht werden.«⁹ Praetorius bezieht sich hier eher auf den Charakter des Tanzes und die Etymologie seiner Bezeichnung, während auf konkretere Fragen über das Metrum und den Rhythmus kaum eingegangen wird.¹⁰ Nach der Untersuchung sämtlicher Courenten aus Scheins *Banchetto musicale* und zwanzig der insgesamt 162 Couranten aus Praetorius' *Terpsichore* erweist sich, dass zwei rhythmische Folgen am Beginn dieses Tanzes besonders häufig vorkommen, nämlich die Folge punktierte Halbe–Viertel–Halbe

6 Praetorius 1612, XIII. Siehe den 7. Abschnitt im Vorwort von *Terpsichore* »Mit was vor Noten diese Däntze geschrieben werden.« (Ebd.)

7 Der Terminus findet sich bei Praetorius im Lateinischen als »Repetitiones« (1619, 26) sowie bei Glück (2016) im Deutschen für wiederholte Abschnitte.

8 Vgl. Glück 2016. Die Autorin bezieht sich auf die musikalischen Charakteristika der »frühen Courante«.

9 Praetorius 1619, 25. Offenbar gibt es etliche Druckfehler in der Erstausgabe des dritten Bandes des *Syntagma Musicum*: Die Seitenzahlen 25 und 26 erscheinen zweimal, 22 und 23 sind nicht vorhanden und 24 wurde unrichtig platziert. Insgesamt sind an dieser Stelle drei Seiten unkorrekt nummeriert. Das Zitat findet sich auf der tatsächlichen Seite 25.

10 Weitere Tanzarten werden im dritten Band des *Syntagma Musicum* weitaus ausführlicher beschrieben als die Courante, so etwa die Gaillarde oder Pavane.

bzw. punktiertes Viertel–Achtel–Viertel (Bsp. 1 und 2, rot gekennzeichnet) sowie die Folge Ganze–Halbe bzw. Halbe–Viertel (Bsp. 1 und 2, blau gekennzeichnet).

Beispiel 1: Praetorius, *Terpsichore*, Courante LXVIII à 5, T. 1–3

Beispiel 2: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 6, Courente à 5, T. 1–2

Die beiden am häufigsten vorkommenden rhythmischen Folgen werden sowohl zugleich als auch einzeln präsentiert, woraus sich ableiten lässt, dass die Folge Ganze–Halbe bzw. Halbe–Viertel eine rhythmische ›Urform‹ dieser Tanzart bilden dürfte, wobei der jeweils längere Notenwert in punktierte Halbe+Viertel bzw. punktiertes Viertel+Achtel aufgespalten werden kann.¹¹ Hinsichtlich der Taktart schreiben sowohl Schein als auch Praetorius diesen Tanz in unterschiedlichen Arten der *proportio sesquialtera*: Während sämtliche Courenten des *Banchetto musicale* im 6/4-Takt notiert werden, steht die Mehrzahl der Couranten der *Terp-*

¹¹ Vgl. Glück 2016.

sichore im 3/2-Takt. Sie beinhalten in der Regel zwei oder drei Reprisen unterschiedlicher Länge. Bei Praetorius überwiegen die zweiteiligen Couranten, während bei Schein keine klare Bevorzugung eines bestimmten Formmodells zu erkennen ist. Diese Tanzart wurde üblicherweise mit einem Auftakt versehen – »auftaktige Couranten« sind insbesondere häufig in *Terpsichore* anzutreffen –, doch ist dieses Charakteristikum beim *Banchetto musicale* weniger konsequent ausgeprägt, immerhin acht der zwanzig vorhandenen Courenten bleiben ohne Auftakt.

Gaillarde bzw. Gagliarda

Französische Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts beschreiben diese Tanzart, die als Nachtanz zur Pavane dient,¹² zumeist als im Dreiertakt stehend und unterscheiden sie von ihrer in Italien zusätzlich bekannten zweiertaktigen Variante vor allem durch die Schritttechnik.¹³ Diese Unterschiede samt einer im Vergleich zu den Couranten ausführlicheren Beschreibung der Charakteristika des Tanzes – auch Metrum und Rhythmus betreffend – werden im dritten Band des *Syntagma Musicum* behandelt:

Galliarda Italicé Gagliarda. est strenuitas, fortitudo, vigor, in Französischer Sprach Gaillard oder Gaillardise, und heist eine gerade Geschwindigkeit. Also / wenn ich einen wol proportionirten geraden Menschen nennen wil / so sage ich von ihm / c'est un homme bien gaillard.

Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit unnd guter Disposition mehr / als andere Tänze muß verrichtet werden / als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.

Es wird aber der Gaillard ad tactum in aequalem, & Trochaicum mensurirt, hat auch / wie der Pavan 3. repetiones, deren jede 4. 8. oder 12. tact / weniger aber oder mehr nicht haben muß. Die Italiäner nennens in gemein Saltarelli, do bißweilen amorousische Texte darunter gesezt seyn / welche sie in Mascaraden selbst singen / und zugleich tanzen / ob gleich keine Instrumenta darbey vorhanden.¹⁴

Unter den zwanzig untersuchten Gaillarden von insgesamt 23 in Praetorius' *Terpsichore* tauchen zwei unterschiedliche Namensanhänge auf: »Gaillarde de Monsieur Wustrow« und »Gaillarde de la guerre«. Während die restlichen Gaillarden

12 Vgl. Menke 2015, 271.

13 Lutz 2016.

14 Praetorius 1619, 24. In der Erstausgabe als 26 angezeigt.

Praetorius' und Scheins im 3/2-Takt stehen, zeichnet sich letztere durch den zwei-
teiligen Takt aus (Bsp. 3).

The image displays a musical score for a piece in 3/2 time, consisting of two systems of five staves each. The first system begins with a treble clef, a 3/2 time signature, and a key signature of one flat. The music is divided into two parts by a double bar line with repeat dots. The first part consists of four measures, and the second part consists of eight measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The second system continues the piece, starting with a measure number '9' and a treble clef. It also consists of five staves and continues the musical notation.

Beispiel 3: Praetorius, *Terpsichore, Galliarde*¹⁵ de la guerre CCXC à 5, T. 1–14

Die rhythmische Folge Halbe–Halbe–Halbe ist am Beginn dieses Tanzes bei den
Gaillarden bzw. Gagliarden beider Komponisten am häufigsten anzutreffen
(Bsp. 4 und 5, grüner Rahmen).

15 In Friedrich Blumes Edition von *Terpsichore* aus dem Jahr 1929 wurde die von Michael Praetorius
verwendete Bezeichnung ›Gaillarde‹ durch ›Galliarde‹ ersetzt.

Example 4: Praetorius, *Terpsichore*, Gaillarde CCLXXXIV à 5, T. 1–3

Beispiel 4: Praetorius, *Terpsichore*, Gaillarde CCLXXXIV à 5, T. 1–3

Example 5: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 4, Gagliarda à 5, T. 1–3

Beispiel 5: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 4, Gagliarda à 5, T. 1–3

In diesen Tänzen bilden jeweils sechs Semibreven eine musikalische Einheit, die rhythmisch mit dem Grundschrift der Gaillarde (*cinq pas*) konform geht. Die zweite Takthälfte bekommt durch die punktierte Note, die auch durch eine Pause ersetzt werden kann, einen abschlussartigen Charakter.¹⁶

So hatte Thoinot Arbeau 1589 das ›rhythmische Modell‹ der Gaillarde erklärt.¹⁷ Nun bilden bei Praetorius und Schein jeweils sechs Halbe eine solche musikalische Einheit, und was von Arbeau als »zweite Takthälfte« bezeichnet wurde, entspricht hier dem jeweils zweiten Takt. Ebenso wird häufig die punktierte Note bzw. die längere Note mit folgender Pause, von der Arbeau spricht, durch eine ganze Note

¹⁶ Die beobachtbaren Eigenheiten der beiden Gaillardens stimmen weitgehend mit dem überein, was Lutz (2016) als Hauptmerkmale dieses Tanzes anführt.

¹⁷ Vgl. Arbeau 1596 [1589].

im zweiten Takt ersetzt (Bsp. 4 und 5, oranger Rahmen), sodass das fünfschrittige Schema innerhalb der ersten beiden Takte gewährleistet ist.¹⁸ Diese Tanzart wird sowohl in *Terpsichore* als auch im *Banchetto musicale* im 3/2-Takt bzw. als *proportio sesquialtera* notiert, abgesehen von der bereits erwähnten »Galliarde de la guerre«, die in der *proportio dupla* erscheint. Wie erwähnt, beinhaltet die Form dieser Tanzart in den meisten Fällen drei Reprisen, wobei zuweilen auch zweiteilige Gaillarden bzw. Gagliarden anzutreffen sind.¹⁹ Die Reprisen können unterschiedliche Längen aufweisen, jedoch überwiegen sowohl bei Praetorius als auch bei Schein die aus acht Takten bestehenden. Allgemein lässt sich feststellen, dass ein Auftakt kein fixer Bestandteil der beschriebenen Tanzart ist, gleichwohl finden sich zwei »auf-taktige Gaillarden« in *Terpsichore*.

Pavane bzw. Padouana

Die Pavane ist ein langsamer, feierlich-gravitätischer Schreittanz und die meisten Beispiele dieser Tanzart sind in einem schlichten, nicht zusammengesetzten Vierertakt – *tempus imperfectum, prolatio minor* – komponiert, nur wenige in einfachem Dreiermetrum.²⁰ Der Tanz, dessen Vorläuferin im 15. Jahrhundert die *Basse danse* ist,²¹ wird von Michael Praetorius folgendermaßen definiert:

Paduana, Italicé Padoana, sol den Namen haben von der Stadt Padua in Italia / daselbsten / wie etliche meynen / diese Art der Music erst erfunden seyn soll: Galli und Angli nennen es Pavana. Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger und gravitetischer Music: Wie denn die Pavanen, wenn sie in ein consort von allerhand lieblichen Instrumenten musicirt werden / ein sonderbahre / anmutige / darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben. Ist aber sonsten für nemlich zu gravitetischen Tänzen ordinir und gerichtet; Wird auch in Engelland allezeit zum Tanzen gebraucht / hat meistentheils 3. repetitiones, deren 8. 12. oder 16. tact, weniger aber nicht haben muß / wegen der 4. Tritt oder Passuum so darinnen observirt werden müssen. Sie haben nichts sonderlichs von Fugen / bißweilen pflegen sie eine Fug etwas anzufangen / lassen aber bald nach / und beschliessen.²²

Johann Hermann Schein schrieb für sein *Banchetto musicale* 21 Padouanen, während Michael Praetorius zwei Pavanen *de Spaigne* in *Terpsichore* integrierte. Von

18 Vgl. Lutz 2016.

19 Vgl. Praetorius' Beschreibung der Galliarde (Anm. 14).

20 Vgl. Moe 2016.

21 Vgl. Menke 2015, 271.

22 Praetorius 1619, 23–24. In der Erstausgabe als 25–26 angezeigt.

der Pavane grenzt Arbeau die ›Pavane d'Espagne‹ ab: Diese sei im Vergleich zur üblichen Pavane ein etwas anderer, weniger gravitätischer Tanz,²³ während Praetorius ausdrücklich auf die ›sonderliche Gravität‹ des Tanzes hindeutet: »Der Tanz aber / so man La pavane, und auch La pavam de Espaigné nennet / kömpt ursprünglich aus Hispanien / Inmassen man sihet / daß er mit sonderlichen / langsamen / zierlichen Tritten / und Spanischer gravitet formiret werden muß.«²⁴ Ähnlich der Courante bzw. der Courente darf diese Tanzart entweder mit augmentierten oder mit diminuierten Notenwerten notiert werden. Die rhythmische Folge Halbe–Viertel–Viertel bei der *Pavane de Spaigne* bzw. Ganze–Halbe–Halbe bei der Padouana ist meistens am Beginn anzutreffen (Bsp. 6 und 7, violetter Rahmen).

Beispiel 6: Praetorius, *Terpsichore, Pavane de Spaigne* XXIX à 5, T. 1–3

Für die Untersuchung wurden hier die zwei einzigen Pavanen *de Spaigne* in *Terpsichore* sowie zwanzig der 21 Padouanen aus dem *Banchetto musicale* berücksichtigt. Alle sind in der *proportio dupla* bzw. *alla semibreve* notiert, jedoch verwendet Praetorius im Gegensatz zu Schein für die zwei Pavanen *de Spaigne* kleinere Notenwerte. Angelehnt an Praetorius schreibt Lawrence Moe über die Form der Pavana: »Die charakteristische musikalische Form der italienischen Pavana besteht aus drei oder vier jeweils wiederholten Perioden mit je acht Semibreven (aa bb cc oder aa bb cc dd). Daneben findet sich aber eine Fülle von Abweichungen. [...] Abschnitte von 12 oder 16 Semibreven Länge waren ebenso üblich wie solche

23 »Depuis peu de temps ils ont apporté une qu'ils appellant la Pavane d'Espagne, [...], & tels decouplements & mouvemens de pieds legierement faits, moderent la gravité de la pavane, [...].« (Arbeau 1596 [1589], 33)

24 Praetorius 1619, 24.

von acht [...]»²⁵ Jedenfalls passen die Padouanen Johann Hermann Scheins gut in jenes von Moe beschriebene Schema, da sie alle drei jeweils repetierte Abschnitte aufweisen, wobei diese sich im Allgemeinen bedeutend unterscheiden. Auf der anderen Seite stehen die zwei Pavanen von Praetorius, nämlich die *Pavane de Spaigne* XXIX à 5 (Bsp. 6) mit lediglich einer einzigen sechzehntaktigen Reprise sowie die *Pavane de Spaigne* XXX à 4, die aus drei Reprisen in Variationenform²⁶ besteht. Die Reprisen sind bei beiden Pavanen *de Spaigne* 16 Takte lang, während die Länge bei den Padouanen weniger festgelegt ist. Bei Scheins *Banchetto musicale* bestehen die Padouanen aus ungefähr acht Takten – in den meisten Fällen sogar nur aus sieben, zuweilen auch aus sechs oder neun. Außerdem integrierte Schein in sieben von ihnen einen kurzen Abschnitt in der *proportio tripla*. In keiner dieser Tanzarten ließ sich ein Auftakt feststellen.

Beispiel 7: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Padouana à 5, T. 1–3

Zu den Bezeichnungen

Die Tänze beider Sammlungen wurden regional unterschiedlich bezeichnet, dennoch gibt die hier vorliegende Untersuchung keine Mittel an die Hand, regionale Ausprägungen zu benennen, denn die rhythmischen Folgen am Beginn jedes Stückes beider Tanzsammlungen stimmen weitgehend miteinander überein. Dies mag daran liegen, dass etliche dieser im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden

²⁵ Moe 2016.

²⁶ »[...] einige wenige (wie die Pavanen von Dalza) bilden eine Reihe von Variationen über einen einzigen Abschnitt.« (ebd.)

Tanzarten in den Bereichen Abschnittsbildung, Reprisen und hinsichtlich der Benutzung rhythmisch-metrischer Modelle um 1600 noch keine wesentlichen lokalen Charakteristika entwickelt hatten. Ein deutliches Beispiel dafür stellt die Courante bzw. Courente dar, bei der sich erst im Laufe des 17. Jahrhunderts zwei Typen jenes Tanzes herauszukristallisieren begannen, ein Typus, welcher der französischen, und ein anderer, welcher der italienischen Tradition zugeschrieben wurde. Doch deckte sich selbst dann die »französische oder italienische Bezeichnung der Stücke (Courante/Corrente) nicht unbedingt mit dem zugrundeliegenden musikalischen Typus«. ²⁷ In Deutschland, das unter dem Einfluss beider Länder stand, kannte man sowohl die französische als auch die italienische Bezeichnung, aus denen sogar auch Mischformen wie Coranta, Currenta oder Courente entstanden – letztere wird in Scheins *Banchetto musicale* verwendet –, die größtenteils austauschbar waren. ²⁸

Regional unterschiedliche Ausprägungen wurden zwar manchen der hier untersuchten Tänze zugeschrieben, doch lassen sich etliche Tanzarten, die weder an ein bestimmtes harmonisches Modell noch an eine bestimmte Melodie gebunden sind, ²⁹ kaum über ihre formalen und rhythmisch-metrischen Eigenschaften, sondern oft nur über die ihnen vorangestellte Bezeichnung identifizieren. In dieser Hinsicht zeichnet sich die Gaillarde bzw. Gagliarda als besonders problematisch ab. Von anderen Tänzen lässt sie sich aufgrund ihrer rhythmischen und melodischen Vielfalt nicht immer klar abgrenzen. Vor allem von der Volte und der Courante ist sie manchmal schwer zu unterscheiden. ³⁰

Aufgrund der inkonsequenten Verwendung der Namen von Tänzen durch Komponisten und Drucker des 16. Jahrhunderts ist oft nicht eindeutig auszumachen, was unter einer Padouana – und ähnlichen von deutschen Komponisten verwendeten Bezeichnungen wie etwa Padoana, Padovana, Paduana, Padouenne – zu verstehen ist. Der Pavane bzw. Padouana lässt sich daneben eine weitere Tanzgattung zuordnen: Dem »Pavanentypus« folgte gegen Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oft »ein schneller Tanz in vierzeitigem oder zweizeitigem zusammengesetztem Metrum«. ³¹ Dennoch gehören die hier untersuchten Padouanen von Johann Hermann Schein – wie die *Pavane de Spaigne* – zu

27 Vgl. Glück 2016.

28 Vgl. ebd.

29 Im Gegensatz zu anderen Tanztypen, wie die Romanesca oder der Spagnoletto, vgl. Lutz 2016.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Moe 2016.

jenem ›Pavanentypus‹, der in den deutschen Tanzfolgen des frühen 17. Jahrhunderts häufig als mit Padouana oder Paduana bezeichneter Tanz mit Introduktionscharakter anzutreffen ist. Wie in Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* wird die Padouana bzw. Paduana auch in Tanzfolgen von Komponisten wie etwa Isaac Posch, Paul Peuerl und Samuel Scheidt an erster Stelle platziert. Die Charakterisierung der Tänze sollte aufgrund des inkonsistenten zeitgenössischen Wortgebrauchs in einem engen historischen und regionalen Rahmen erfolgen, auch dürfte vonnöten sein, andere Aspekte als rhythmisch-metrische Elemente hinzuzuziehen.

Literatur

- Arbeau, Thoinot (1596), *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* [1589], Langres: Jehan des Preyz.
- Glück, Marliese (2016), »Courante« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12454>
- Holman, Peter (2012), »Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dance Music«, *The Viola da Gamba Society Journal* 6, 34–51. <http://vdgs.org.uk/journal/Vol-06.pdf>
- Lutz, Michael (2016), »Galliarde« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15375>
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Mersenne, Marin (1636), *Harmonie universelle*, Bd. 2, Paris: Cramoisy.
- Moe, Lawrence (2016), »Pavane« [1997], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15996>
- Praetorius, Michael (1619), *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel: Michael Praetorius.

Musikalien

- Blume, Friedrich (Hg.) (1929), *Terpsichore* [1612] (Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 15), bearb. von Günther Oberst, Wolfenbüttel: Möselers.
- Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta*, Wolfenbüttel: Fürstliche Druckerey.
- Schein, Johann Hermann (1993), *Banchetto musicale* [1617], hg. von Thomas Bernard, Brighton: London Pro Musica.

© 2021 Daniel Serrano (danielserrano.violin@gmail.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Serrano, Daniel (2021), »Tritt oder Passus«. Rhythmisch-metrische Modelle in Tänzen aus Michael Praetorius' *Terpsichore* und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale*«, 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, 197–209. <https://doi.org/10.31751/p.49>

eingereicht / submitted: 31/07/2018

angenommen / accepted: 10/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021