

Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Diatonische Logik und Skalenlogik in mehrchörigen und konzertierenden Werken des Frühbarocks¹

Christophe Guillotel-Nothmann, Anne-Emmanuelle Ceulemans

Dieser Beitrag untersucht die *ConcertGesänge* in Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) im Hinblick auf ihre modal-tonalen Eigenschaften. Nach einem historischen Überblick fokussiert der Artikel die Rolle, Bezifferung und Aussetzung des in der Sammlung obligaten Bassus generalis. Zu diesem Zweck werden Harmonisierungsregeln aus der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts mit einer computergestützten Analyse der *ConcertGesänge* konfrontiert. Die Gegenüberstellung zeigt, wie die im Generalbass subsumierten harmonischen und melodischen Eigenschaften zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik oszillieren. Aus den Analysen treten Harmonisierungsmustern zutage, die erst ein knappes Jahrhundert später, insbesondere im Kontext der ›Oktavregel‹, vom theoretischen Diskurs vollständig erfasst werden.

This contribution examines the *ConcertGesänge* in Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) in terms of their modal-tonal properties. After a historical survey, the study focuses on the bassus generalis, used throughout the collection, with regards to its role, figuring and realisation. Therefore, harmonisation rules derived from 17th and 18th century music theory are confronted with a computer-assisted analysis of the *ConcertGesänge*. The comparison shows how the harmonic and melodic characteristics subsumed in the thoroughbass oscillate between diatonic and scale logic. The analyses uncover harmonic patterns which are only fully grasped almost a century later by theoretical discourse, especially in the context of the ›octave rule‹.

Schlagworte/Keywords: diatonic logic; diatonische Logik; Generalbass; Michael Praetorius; Modalität; modality; octave rule; Oktavregel; Polyhymnia caduceatrix; scale logic; Skalenlogik; thoroughbass; Tonalität; tonality

Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) enthält 40 *ConcertGesänge*, die für festliche Gottesdienste und besondere Anlässe komponiert wurden. Die Werke stützen sich alle auf einen Generalbass, verfügen zum Teil über eigenständige Instrumentalteile und zeichnen sich durch hochvariable Besetzungen aus, die zur besonderen künstlerischen Vielfalt und Komplexität der Sammlung beitragen.

Frühere Studien zu *Polyhymnia caduceatrix* haben sich schwerpunktmäßig auf die Mehrchörigkeit und die vielfältigen instrumentalen Besetzungen konzentriert.² Der folgende Beitrag untersucht dieses Beispiel einer deutsch-protestantischen Rezeption der italienischen mehrchörigen und konzertierenden Musikpraxis auf der Schwelle zum Barock im Hinblick auf seine modal-tonalen Eigenschaften. Unser Augenmerk richtet sich

1 Unser größter Dank richtet sich an Winfried Elsner, der durch seine bereitwillige Zurverfügungstellung der Computerdateien, die seiner Edition der *Polyhymnia caduceatrix & panegerica* zugrunde liegen (Praetorius 2019), diese Studie erst möglich gemacht hat. An dieser Stelle möchten wir seiner herausragenden Editionsarbeit sowie seinem Vertrauen, seiner Hilfe und seiner wissenschaftlichen Großzügigkeit ausgiebig Rechnung tragen.

2 Siehe u. a. Forchert 1959, 147–191; Krummacher 1978, 20–23; Brauer 1983, 113–138; Wiermann 2005, 174–201.

dabei jedoch nicht primär auf eine modale Analyse der Werke.³ Stattdessen widmen wir uns gezielt Fragen der Skalenharmonisierung, die in Verbindung zur Generalbasspraxis stehen und eine zentrale Rolle in der Entwicklung der modal-tonalen Harmonik im 17. Jahrhundert spielen.

Mittels computergestützter Analysen wird zu diesem Zweck die Praxis des *Basso continuo*, als Grundlage des Satzgefüges, aus der Perspektive ihrer Wechselwirkungen mit der Entwicklung der Harmonik untersucht. Die nachfolgenden Analysen liefern dabei nicht nur Informationen zu *Polyhymnia caduceatrix* selbst, sondern ebnet auch den Weg für eine klarere historische Einordnung tonaler Harmonisierungsmustern, die üblicherweise im theoretischen Diskurs weitaus später, im Kontext der ›Oktavregel‹, angesiedelt werden.⁴

Nach Einordnung der Sammlung in den Gesamtrahmen der *Polyhymnia ecclesiasticae* und der Einführung in die Methodik der Analyse geht der Artikel auf den Generalbass als harmonisches Fundament sowie auf seine Bezifferung und Aussetzung ein. Die Harmonisierungsregeln, die aus musiktheoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts stammen, werden dazu mit der Kompositionspraxis in der *Polyhymnia caduceatrix* in einen Dialog gebracht. Diese Gegenüberstellung zielt darauf ab, die im Generalbass subsumierten harmonischen und melodischen Charakteristika im Spannungsfeld zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik zu erfassen. Zuletzt werden exemplarisch einige harmonische Patterns erfasst, die sich als symptomatisch für die zunehmende Tonalisierung der Musik im 17. Jahrhundert erweisen.

1. DIE POLYHYMNIA CADUCEATRIX UND IHR GESAMTRAHMEN:

POLYHYMNIAE ECCLESIASTICAE

Die nach Praetorius' eigenen Angaben stark von der neuen deutschen und italienischen konzertierenden, mehrhörigen und instrumentalen Praxis der vorangegangenen sieben Jahre geprägte Sammlung⁵ erscheint 1619 bei Elias Holwein und fügt sich in den Gesamtrahmen der *Polyhymniae ecclesiasticae* ein. Aus dem dritten Band des *Syntagma musicum* geht hervor, dass dieser großangelegte Zyklus ursprünglich fünfzehn Sammlungen umfassen sollte,⁶ die im Jahre 1618 – zum Zeitpunkt der Erstausgabe des *Syntagma musicum*⁷ – entweder geplant oder in Vorbereitung waren. Das umfangreiche Projekt wird folgendermaßen vorgestellt:

POLYHYMNIAE ECCLESIASTICAE: M.P.C. *Continentes* CANTIONES ECCLESIASTICAS: Kirchenlieder / oder Concert-Gesänge / mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 26. 30. 34 Stimmen. Zu I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. Choren: Uff man-

3 Eine solche Analyse hätte eine grundlegende Gegenüberstellung mit Praetorius' eigener Modus-Auffassung verlangt, die auch im Rahmen einer anderen Studie erfolgen wird. Siehe dazu Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V.

4 Unsere Analysen reagieren dabei auf die bei Christensen (1992, 99) angemahnte Notwendigkeit einer differenzierten Untersuchung der Skalenstufenhierarchien, um zu einem besseren Verständnis der tonalen Entwicklung des Repertoires im 17. Jahrhundert zu gelangen.

5 Praetorius 1619a, B.C., Ordinantz, § 31.

6 Siehe Praetorius 2015, III, Kap. 8, 199–217. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2 (12.12.2020)

7 Praetorius 2004, xxix.

cherley unterschiedene Neue und vom Autore selbst erfundene Art und Maniere: auch ad hodiernum Italarum canendi & psallendi modum: Zu allerhand Musicalischen Besaiteten und Bläsenden Instrumenten und Menschen-Stimmen: Auch Trommeten unnd Heerpaucken / in der Kirchen und sonsten zugebrauchen gesetzt. Mit einem Basso Generali & continuo, auff Orgeln / Regahl / Clavicymbeln / Lauten und Theorben gerichtet: Darbey denn auch Der Trommetter Sonaden und Intraden, so darzu gebraucht werden / zubefinden.⁸

Die *Polyhymniae ecclesiasticae* fallen in Praetorius' zweite Schaffensperiode, die nach dem Tode des Literatur-, Theater- und Musikliebhabers Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel am 26. Juli 1613 beginnt.⁹ Aufgrund des damit verbundenen Trauerjahres in Wolfenbüttel wird Praetorius beurlaubt, sodass er an dem Dresdener Hof von Johann Georg I. von Sachsen aktiv werden kann. Ohne seine Pflichten als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel in den Folgejahren aufzugeben, wirkt er von diesem Zeitpunkt an als »Kapellmeister von Haus aus«¹⁰ für den Dresdener Hof und ab 1616 zudem für den Hof in Halle. Die zahlreichen damit verbundenen Reisen führen zu einer mehrjährigen Unterbrechung des Publikationsflusses, die unbeabsichtigt gewesen sein muss, da die Veröffentlichung von *Polyhymnia caduceatrix* schon 1614 in dem Begleittext zum Choral *Nun lob mein Seel den Herren* angekündigt worden war.¹¹

Die heute erhaltenen Musikpublikationen von Praetorius setzen sich sodann erst 1617 fort, d. h. drei Jahre später, in Form eines von der Musikforschung bislang kaum berücksichtigten Opus,¹² das dem Konzert Nr. XXII der *Polyhymnia caduceatrix* entspricht: *Christus unser Herr zum Jordan kam*. Ihm schließen sich die weiteren bekannten musikalischen und theoretischen Veröffentlichungen an, einschließlich von Teilen der *Polyhymniae ecclesiasticae*. Aufgrund des sich verschlechternden Gesundheitszustandes des Komponisten und schließlich seines Todes am 15. Februar 1621 wurden jedoch nur drei der fünfzehn angekündigten Sammlungen veröffentlicht:

1. III. *Polyhymnia caduceatrix & panegyrica*, Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619;
2. IV. *Puericinum*, Frankfurt a. M.: Egenolph Emmel, 1621;
3. V. *Polyhymnia exercitatrix seu tyrocinium*, Frankfurt a. M.: Egenolph Emmel, 1620.¹³

8 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 199; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2 (12.12.2020) M. P. C. steht für Michael Praetorius Creuzbergensis und zugleich für *Mihi patria coelum*.

9 Die erste Schaffensperiode erstreckt sich von 1605 (erster Band der *Musae Sioniae*) bis 1613 (*Urania*). Sie entspricht der Zeit, in welcher Praetorius als Kapellmeister im Dienst des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel stand.

10 Gurlitt 2008, 227.

11 Der Choral *Nun lob mein Seel den Herren* erscheint in *Epithalamium. Dem Durchleuchtigen vnd Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn / Herrn Friederich Vlrichen / Hertzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg / etc. Vnd Der Durchleuchtigsten vnd Hochgeborenen Fürstin vnd Frewlein / Frewlein Annen-Sophien / Geborner Marggräffin zu Brandenburg / Hertzogin in Preussen / etc. Auff Jj. FF. SS. Fürstliches Beylager / Welches solenniter celebriret worden zu Wolffebuttel / den 4. Septembr. Jj. FF. SS. Zu vnterthenigen Ehren vnd Glückwünschung also componiret, daß zugleich Trompeten vnd Heerpaucken darin gebraucht werden*, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei] 1614. Praetorius 1960, 40–79. Lässt sich die Genese der Sammlung bis 1614 zurückverfolgen, erfolgte die Wahl des Druckers, Elias Holwein, jedoch nicht vor 1616, da dieser erst in jenem Jahr die Druckerei von Julius Adolf von Söhne übernahm. Siehe Benzing 1982, 509.

12 Praetorius 1617.

13 Vogelsänger (1987, 50–97) hat sich eingehend mit der Genese der *Polyhymniae* befasst. Siehe ebenfalls Vogelsänger 2008, 57–63 sowie dessen kommentierte Übersetzung und Erweiterung in Vogelsän-

Polyhymnia caduceatrix ist Johann Georg I. von Sachsen, Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel sowie Christian Wilhelm von Brandenburg gewidmet und besteht aus 15 Stimmbüchern. Im Gegensatz zu den ersten 14 Stimmbüchern (*primus – decimus-quartus*), deren Titelseiten mit einem beinahe flächendeckenden Kupferstich verziert sind und daher nur über einen verkürzten Titel verfügen, enthält das Titelblatt des *Basso continuo* den Gesamttitel der Sammlung unter Ausschluss jeglicher Abbildungen:

POLYHYMNIA Caduceatrix & Panegyrica. Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Conzert: Inmassen dieselbe / respectivè, bey Käyser: König: Chur: und Fürstlichen zusammen Kunfften: Auch sonsten in Fürstl: und andern fuehrnehmen Capellen und Kirchen angeordnet: Und mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 19. 20. 21. auch mehr Stimmen Uff II. III. IV. V. und VI. Chor gerichtet: Mit allerhandt Musicalischen Instrumenten und Menschen Stimmen / auch Trommetten und Heer-Paucken Musiciret und geübt worden. In welchen etliche unterschiedene neue Arten und Manieren der Concertat-music, so bey jeglicher Cantion in diesem BASSO. Generalis & Continuo (Pro Directore Musices & Organico, auff Orgeln / Regaln / Cla-vicymbeln, Lauten und Theorben accomodiret) verzeichnet / auch mit Sinfonien und Ritornellen gezieret / zu Observiren und in Acht zunehmen seyn.¹⁴

Von den 40 Werken der Sammlung sind 38 choralgebunden.¹⁵ Ihre Reihenfolge ist auf dem ersten Blick durch kein spezifisches Kriterium bestimmt, außer der Tatsache, dass die Besetzungen regelmäßig wachsen.

Einige dieser Bearbeitungen weisen partielle Konkordanzen mit früheren Kompositionen auf, insbesondere aus den *Musae Sioniae*. Zu den neun von Arno Forchert identifizierten Werken, gesellt sich der oben erwähnte *ConcertGesang* sowie eine zusätzliche Entlehnung.¹⁶ Von den insgesamt elf Stücken, die mehrheitlich der ersten Hälfte der Sammlung angehören, greifen mithin zehn auf harmonische und kontrapunktische Elemente aus der Zeit bis 1610 zurück.¹⁷ Ein Konzert (Nr. XXII) deckt sich seinerseits vollständig mit der schon 1617 publizierten Komposition (Tabelle 1).

ger 2020, 98–107. Im Folgenden werden grundsätzlich beide Quellen, welche sich komplementär ergänzen, zitiert.

- 14 Praetorius 1619a, *Bassus-Generalis*-Stimmbuch.
- 15 Die Konzerte ohne *Cantus firmus* sind Nr. XXIV (*Siehe, wie fein und lieblich*) und Nr. XXXVII (*Ach mein Herr, straf mich doch nicht*), deren Texte den Psalmen 133 und 6 entnommen sind. Siehe Forchert 1959, 163 f.
- 16 Die Identifizierung der Konkordanzen basiert auf Forchert 1959, 156 f. sowie auf den in Praetorius 2019 angegebenen Kantionalsätzen, die ebenfalls die in *Polyhymnia caduceatrix* verarbeiteten *Cantus firmi* aufgreifen. Dank dieser Verweise gelang es, komplementär zu den von Forchert (1959) identifizierten Entlehnungen, eine zusätzliche Konkordanz (Nr. XXV mit *Musae Sioniae* VIII, Nr. XIX) aufzufinden. Eine systematische Analyse der möglichen Vorlagen zu *Polyhymnia caduceatrix* geht jedoch weit über diesen Beitrag hinaus und wäre im Rahmen einer separaten Studie vorzunehmen.
- 17 Beispielsweise übernimmt *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. II zum Teil die Imitationseinsätze und den Wechsel mit homorythmischen Abschnitten aus *Musae Sioniae* X, Nr. CVI. In *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. VII folgen die Strophen 1, 3, 5 und 7 dem Kantionalsatz von *Musae Sioniae* VI, Nr. III usw.

Polyhymnia caduceatrix (1619)	Konkordanz
II. Nun lob mein Seel den Herren	Musae Sioniae IX (1610), Nr. CVI (GA 9, 136)
III. Allein Gott in der Höh	Musae Sioniae IX (1610), Nr. LIV (GA 9, 74)
VII. Das alte Jahr ist nun vergahn	Musae Sioniae VI (1609), Nr. III (GA 6, 3)
IX. Vom Himmel hoch	Musae Sioniae V (1607), Nr. LXXII (GA 5, 142)
X. Wie schön leuchtet der Morgenstern	Nicht datierter Druck (c. 1610), RISM A/I P 5373 (GA 20, 131)
XII. Ein Kind geboren (Puer natus)	Musae Sioniae IX (1610), Nr. XXXVII (GA 9, 47)
XIII. Komm heiliger Geist	Musae Sioniae IX (1610), Nr. L (GA 9, 68)
XXII. Christus unser Herr zum Jordan kam	ConcertGesang (1617)
XXV. In dich hab ich gehoffet, Herr	Musae Sioniae VIII (1610), Nr. XIX (GA 8, 13)
XXVII. Als der gütige Gott	Musae Sioniae V (1607), Nr. CLIX (GA 5, 159)
XXXV. Christ ist erstanden	Musae Sioniae IX (1610), Nr. XL-XLII (GA 9, 55)

 Tabelle 1: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), Konkordanzen¹⁸

Weitere chronologische Anhaltspunkte ergeben sich aus den erhaltenen Angaben zu Aufführungen. Die Konzerte der *Polyhymnia caduceatrix* wurden zu Lebzeiten von Praetorius zu besonderen Anlässen und an ausgesuchten Orten aufgeführt, die breite Besetzungen mit bis zu 21 Stimmen und sechs Chören aufnehmen konnten. Ein Teil dieses geographischen Schauplatzes wird in Band 3 des *Syntagma musicum* – nicht ohne Stolz – von Praetorius wie folgt beschrieben:

[...] respectivè zu Dreßden, Halla, Wolfenbüttel, und andern vornemen Ortern. So dann auff gehaltenem Fürstentage zu Naumburgk, beschehener Erbhuldigung in der Stadt Braunschweigk, Fürstliche Bischhöfische Introduction zu Halberstadt, Evangelischem Jubelfest.¹⁹

Tabelle 2 fasst mögliche Aufführungsanlässe und -zeitpunkte von insgesamt neun *ConcertGesängen* zusammen.²⁰ Decken sich vier Nummern mit Entlehnungen aus frühen Kompositionen,²¹ lässt sich für sechs weitere Werke ein Terminus *ante quem* zwischen 1615 und 1617 finden,²² d. h. zwei bis vier Jahre vor der Publikation von *Polyhymnia caduceatrix*.

Barbara Wiermann weist auf die herausragenden technischen Herausforderungen hin, die die Sammlung an den Verleger, Elias Holwein, gestellt haben muss, nicht zuletzt aufgrund der Verteilung der 21 Stimmen auf 15 Stimmbücher und der gemischten Verwendung zahlreicher Schrifttypen.²³

18 GA [Gesamtausgabe] bezieht sich auf Praetorius 1928 bis 1960.

19 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 202; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2 (12.12.2020)

20 Die Datierungen erfolgen, mit Ausnahme von Nr. XXII, gemäß Vogelsänger 2008, 52, 56 f. und Vogelsänger 2020, 87 f., 95 f., 210 f.

21 Werke Nr. VII (1615), XIII (1617), XXII (1617) und XXV (1614); vgl. mit Tabelle 1.

22 Werke Nr. XVIII (1614), XXI (1616), XXIV (1614), XXXII (1614) und XXXIV (1615).

23 Wiermann 2011, 188–190.

<i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)	Aufführungsdatum	Aufführungsanlass
XVIII. <i>O Lamm Gottes unschuldig</i>	März 1614	Naumburger Fürstentag
XXIV. <i>Siehe, wie fein und lieblich</i>		
XXXV. <i>Christ ist erstanden</i>	Ostern 1614	Wahrscheinlich 1614; Taufe, kurz nach dem Osterfest im Jahre 1614 in Halle
XXXII. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	September 1614	Taufe in Dresden
XXIII. <i>Jubilieret fröhlich und mit Schall</i>		
XXXIV. <i>In dulci jubilo</i>	Januar 1615	Hochzeit von Christian Wilhelm von Brandenburg und Dorothea von Braunschweig-Wolfenbüttel, in Wolfenbüttel
VII. <i>Das alte Jahr ist nun vergahn</i>	Januar 1615	In Halle aufgeführt
XXI. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	Februar 1616	Erbuldigung der Stadt Braunschweig für Herzog Friedrich Ulrich
XXII. <i>Christus unser Herr zum Jordan kam</i>	1617	Taufe in Kassel von Friedrich von Hessen-Eschwege
XIII. <i>Komm heiliger Geist (Veni sancte spiritus)</i>	1. Mai 1617	Amtseinführung von Herzog Christian II von Braunschweig-Wolfenbüttel als Bischof von Halberstadt

Tabelle 2: Aufführungsdaten und -anlässe einzelner Werke vor der Publikation der Sammlung²⁴

Die Herausgabe wurde zusätzlich dadurch erschwert, dass Praetorius seinen Entwurf ständig überarbeitete. Von den 40 Konzerten der *Polyhymnia caduceatrix* verzeichnet das *Syntagma Musicum* nur 39, deren Reihenfolge zum Zeitpunkt der Publikation des Traktats noch nicht definitiv war. Die späte Ergänzung der Nr. XXXVIII (*Missa gantz Teutsch*), die im *Syntagma* noch unerwähnt bleibt, führte zu einer Umstellung der letzten vier Nummern (siehe Tabelle 3). Diese Tatsache und die aus Tabelle 1 und 2 hervorgehenden Datierungen geben, wie später anhand von werkimmanenten Kriterien noch zu zeigen sein wird, Anlass zur Vermutung, dass die Reihenfolge der *ConcertGesänge* innerhalb der Sammlung zumindest teilweise die Kompositionschronologie widerspiegelt.

Titel	Nummerierung gemäß <i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)	Nummerierung gemäß <i>Syntagma Musicum</i> , Band 3 (1619)
<i>Ach mein Herr, straf mich doch nicht</i>	XXXVII	38
<i>Missa gantz Teutsch</i>	XXXVIII	/
<i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i>	XXXIX	37
<i>Meine Seele erhebt den Herrn</i>	XL	39

Tabelle 3: Nummerierung der vier letzten Werke gemäß *Polyhymnia caduceatrix* (1619) und *Syntagma musicum*, III (1619)

Selbst während der Drucklegung scheint Praetorius seine Pläne noch geändert zu haben. So wird beispielsweise Nr. XVIII (*O Lamm Gottes unschuldig*) in zwei Fassungen ge-

24 Die Aufführung von Nr. XXI im Februar 1616 ist nicht gesichert. Siehe Vogelsänger 2020, 95 f. Nathaniel J. Biebert äußert Vorbehalte gegenüber der Aufführung von Nr. XXXII im September 1614 und schlägt stattdessen Nr. XXII (*Christus unser Herr*) für diesen Anlass vor. (Ebd., 95)

druckt, wobei die zweite als Anhang beigelegt wird.²⁵ Die von Praetorius beklagten redaktionellen Schwierigkeiten und Publikationsverzögerungen sind vor diesem Hintergrund kaum verwunderlich:

Und obwol diese Polyhymnia diese OsterMess in Druck verfertigt herfür kommen / So ist doch wegen des Autoris stetten vielfeltigen hin und wiederreisens / bey den Druckern soviel Wunders fürgefallen, daß es vor diß uff künfftigen Michaelis / nicht gantz absolviret werden können.²⁶

Trotz der prominenten Anlässe, zu welchen die Konzerte uraufgeführt wurden, stellt die Sammlung kein in sich starres und in allen Einzelheiten fixiertes Gebilde dar. Im Gegenteil: Praetorius fügt den Werken zahlreiche Hinweise hinzu, die darauf abzielen, die Kompositionen an die aufführungstechnischen Möglichkeiten vor Ort und an die vorliegenden vokalen und instrumentalen Besetzungen anzupassen.

Da der *Basso continuo* in der Sammlung obligat ist, mithin als Fundament der Komposition fungiert und die Leitung vom Tasteninstrument aus erfolgt, enthält das *Continuo*-Stimmbuch die ausführlichsten Anweisungen, u. a. in Form einer *Ordinantz*. Diese zielt darauf ab, die Rezeption des neuen italienischen Stils zu erleichtern, indem Aufführungsalternativen in Abhängigkeit von den örtlichen Gegebenheiten und den zur Verfügung stehenden Ausführenden gegeben werden, so etwa die Übernahme von Instrumentalstimmen durch Vokalstimmen, die Ersetzung oder gar Streichung individueller Stimmen und bestimmter instrumentaler Passagen, schließlich die Angabe vereinfachter Fassungen für Sänger, die nicht die italienischen Koloraturen und Diminutionen beherrschen.²⁷ Dabei folgt Praetorius dem Vorbild seiner italienischen Vorläufer.²⁸

Angesichts der Neuartigkeit und Komplexität des Repertoires, musste ein adäquates Mittel erdacht werden, um die Verteilung der 21 Stimmen und sechs Chöre auf die 15 Stimmbücher leicht nachvollziehbar zu machen. Zu diesem Zweck führt ein im *Continuo*-Stimmbuch abgedruckter Index (genannt *Speculum*) für jedes Konzert die Anzahl der Chöre und Stimmen auf und gibt an, in welchem Stimmbuch diese zu finden sind.

Durch eine eher deskriptive als präskriptive Notationspraxis ebnet Praetorius den Weg für größtmögliche Aufführungsfreiheit. Trotz des gewährten Freiraumes – oder vielleicht gerade aufgrund der damit einhergehenden Komplexität – scheinen der Umfang der Werke, die Unübersichtlichkeit des modularen Aufbaus und die großen Besetzungen die Verbreitung und Aufführung entscheidend gehemmt zu haben.²⁹

2. METHODOLOGISCHE ANSÄTZE

Die eingehende analytische Auseinandersetzung mit einem verhältnismäßig voluminösen und schwer überschaubaren Korpus des beginnenden 17. Jahrhunderts wie *Polyhymnia*

25 Praetorius 2019, Nr. XVIII (*O Lamm Gottes unschuldig*), [8].

26 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 205; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2 (12.12.2020)

27 Beispielsweise liegen für den *ConcertGesang* Nr. I (*Nun freut euch*), der Cantus I und II als *Cantus simplex* und als *Cantus diminutus* vor.

28 Beispielsweise enthält Banchieri 1610 zweistimmige Werke mit *Basso continuo*, die so arrangiert sind, dass über der Generalbassstimme ein Konzert auf sechs Arten, mit einer oder mehreren Vokal- oder Instrumentalstimmen, variiert werden kann (*Tavola et ordine di concertare*, letzte Seite jeder Stimme).

29 Vgl. Wiermann 2011.

caduceatrix ist vom methodologischen Standpunkt her nicht unkompliziert. So haben die vorausgehenden Studien, u. a. zum Generalbass im Schaffen von Michael Praetorius,³⁰ gezeigt, wie schwer es ist, anhand von individuellen Beispielen, qualitative Aussagen zu diesem Korpus zu treffen – sei es zum Personalstil von Praetorius oder zu der Art und Weise, wie sich dieser in die Entwicklung der modal-tonalen Sprache des 17. Jahrhunderts einfügt.

Die Möglichkeit, breite Korpora mittels computergestützter Analysen systematisch zu erschließen, eröffnet auf diesem Gebiet jedoch neue Perspektiven. Voraussetzung für unsere Auseinandersetzung mit *Polyhymnia caduceatrix* waren dabei die von Winfried Elsner vorgenommene Edition der Sammlung³¹ und die in diesem Zusammenhang erstellten elektronischen Dateien. Auf dieser Grundlage wurden mit Hilfe des am MIT entwickelten informatischen Toolkits *music21*³² eine Reihe von Kriterien – u. a. Vorzeichnungen, Stimmumfänge, Tonhöhenklassen, Skalen, Bassstufen, melodische Stimmverläufe oder Harmonisierungen – extrahiert und in Form einer Computerontologie modelliert.³³

Der Ansatz zielt dabei nicht auf eine rein quantitative Erschließung der Parameter ab. In vielen Fällen fällt das analytische Augenmerk vielmehr auf anscheinend schwach ausgeprägte Sachverhalte, deren Vorkommen aus dem Verständnis des theoretischen und historischen Kontexts heraus jedoch eine wichtige Rolle spielt. Unser Ziel ist es mithin, vorgefasste qualitative Hypothesen – z. B. zur Modalität – auf der Grundlage von quantitativen Beobachtungen zu hinterfragen.³⁴ Dabei lassen sich die am Korpus gemachten Beobachtungen mit den analytischen Erwartungen in einen spannungsvollen Dialog bringen, der möglicherweise dazu führt, Eingangshypothesen gegenüber dem Korpus anzupassen, bis ein klareres Bild zu dessen modal-tonaler Sprache entsteht.

Unsere Arbeit konzentriert sich auf musikalische Phänomene, die zum Teil werkübergreifend sind, wenn sie z. B. tonale Verhältnisse betreffen. Dennoch besteht unser Anliegen nicht darin, das Repertoire aus dem Blickwinkel der vollständig ausgeprägten Tonalität zu verstehen – was unweigerlich dazu führen würde, Abweichungen von tonalen Normen als unvollkommen oder archaisch abzuwerten. Ziel unseres Ansatzes ist es vielmehr, die *ConcertGesänge* als Zeugnisse von bestimmten Kompositionstechniken zu verstehen, die einem gegebenen historischen und soziokulturellen Rahmen entstammen. Gleichzeitig aber erscheint es aus historischer Sicht als legitim und notwendig zu hinterfragen, wie sich diese Kompositionstechniken in den breiteren Kontext der Geschichte der Modalität und der Tonalität fügen und uns helfen können, diese Geschichte besser zu verstehen.

Die computergestützte Analyse orientiert sich an Leitlinien, auf die hier näher eingegangen sei. Liegen für eine individuelle Stimme Alternativen zwischen einer einfachen und einer diminuierten Form vor, wurde grundsätzlich die diminuierte Variante berücksichtigt. Die Stimmennamen wurden normalisiert um eine Eingruppierung nach Stimmklassen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus etc.) und Chören (*Capella*, *Capella fidicina* etc.) zu

30 Vgl. Abraham 1961.

31 Praetorius 2019.

32 Das Toolkit wird auf der folgenden Seite präsentiert und zugänglich gemacht: <http://web.mit.edu/music21/> (12.12.2020)

33 Die Ontologie und ihre Dokumentation sollen in einer Folgepublikation zur Verfügung gestellt und ausführlich beschrieben werden.

34 Vgl. Rastier 2011, 51.

ermöglichen. Bei der Analyse der Generalbassstimme und deren Harmonisierungen galt es, eine Auswahl zu treffen, die darauf abzielt, harmonisch-kontrapunktisch konstitutive Elemente von Oberflächenphänomenen zu differenzieren. Dabei wurden folgende Leitsätze befolgt:

- Die Generalbassbezeichnung wird grundsätzlich beachtet. Ausnahmen bilden lediglich offensichtliche Fehler und explizite Widersprüche zum Notentext;
- alle harmonischen Gebilde³⁵ in der Form von Quintakkorden, Sextakkorden, Quartsextakkorden, Septakkorden, Quintsextakkorden, Terzquartakkorden und Sekundakkorden werden analytisch berücksichtigt;³⁶
- antizipierte Auflösungen, abspringende Wechselnoten und – allgemeiner gefasst – Dissonanzen in Koloraturen sind in den analytischen Ergebnissen nicht erfasst;
- einstimmige Passagen ohne Generalbassbezeichnung schlagen sich ebenfalls nicht in den Ergebnissen nieder.

3. DER GENERALBASS ALS HARMONISCHES FUNDAMENT UND »FÜHRER« DER KOMPOSITION

Polyhymnia caduceatrix bestätigt einen Paradigmenwechsel, der sich in früheren Sammlungen zwar schon ankündigt, nun aber endgültig vollzogen ist: Mit der Einführung des *Basso continuo* überschreitet Praetorius die Schwelle zwischen Renaissancepolyphonie und Barockmusik. Dabei ist nicht so sehr die Instrumentalbegleitung an sich, sondern die Art und Weise, wie diese konzipiert ist und notiert wird, ausschlaggebend.³⁷

Der *Basso seguente* diente bereits im 16. Jahrhundert zur Instrumentalbegleitung von Vokalwerken.³⁸ Im neunten Band der *Musae Sioniae* (1610) eignet sich Praetorius diese Praxis in fünf Bicinien an, die mit einem *ad libitum* spielbaren *Bassus generalis pro organo* ausgestattet sind.³⁹ Der *Nota Autoris ad Lectorem Musicum* lässt sich eindeutig entnehmen, dass dieser unbezifferte Bass, vom konzeptuellen Standpunkt aus, noch keinen

35 Der Begriff ›Akkord‹ wird hier und in den folgenden Ausführungen nicht zwingend im engeren Sinne als harmonische Sinneinheit verstanden, sondern lediglich als sich zu einem gegebenen Zeitpunkt aus der Koexistenz verschiedener melodischer Linien ergebende Vertikalität.

36 Septakkorde, Terzquartakkorde und Sekundakkorde sind jedoch so schwach vertreten, dass sie nie in den statistischen Auswertungen vorkommen.

37 Die Instrumentalbegleitung von Vokalwerken ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts belegt. Siehe Synofzik 2011, 85 f.

38 Abraham 1961, 18. Williams/Ledbetter 2001 zitieren Placido Falconio, *Introitus et Alleluia per omnes festivitates* (Venedig, 1575) als ältestes Beispiel eines gedruckten unbezifferten Orgelbasses; dabei lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass es handschriftlich überlieferte Beispiele älteren Datums gibt.

39 Praetorius 1929, 252 (Nr. CXCI), 256 (Nr. CXCIV), 259 (Nr. CXCVIII), 273 (Nr. CCVIII) und 278 (Nr. CCXII). Synofzik (2011, 86) weist darauf hin, dass Praetorius den Generalbass schon 1607 in *Musarum Sionarum Motectae et Psalmi latini* eingeführt hatte. Die beiden Werke, die vom *Continuo* Gebrauch machen, sind aber nicht Praetorius zuzuschreiben: Nr. XLII (*Jubilate Deo omnis terra*) ist anonym überliefert und Nr. XLIII (*Ecce nunc benedicite*) geht auf Gedeon Lebon zurück. Siehe Praetorius 1931, 214, 219 sowie Abraham 1961, 31 f. und Synofzik 2011, 86–89.

Basso continuo im eigentlichen Sinne darstellt: Er ist, in den Worten von Praetorius, lediglich eine aus Quintakkorden bestehende, nicht obligate Füllstimme.⁴⁰

Wiewol ich zu etzlichen / als Num. 191. 195. 198. 208. 212. einen Baß ohne Text in Tertia Voce gesetzt / zu welchem ein Organist / damit es nicht zu bloß gehe / auffm Clavicymbel / Regal oder Orgel / Quinten unnd Tertien (denn Sexten und Syncopationes müssen allhier aussengelassen werden) greiffen kan / Und wo die schwarzen Claves und Semitonia adhibirt werden müssen / nachfolgende signa, als # und ♭ zur guten Nachricht darbey gezeichnet: Es wolle sich aber niemand jrrren lassen / daß unisoni und octaven im Baß mit der einen unter den andern beyden Stimmen / welche das fundament fuehret / mit unterlaufen / denn es studio von mir also gesetzt.⁴¹

In *Polyhymnia caduceatrix* ist der *Basso Continuo* hingegen zugleich harmonisches Fundament und Hauptbezugspunkt der Komposition. Letzteres geht sowohl symbolisch als auch aufführungspraktisch aus der Tatsache hervor, dass dem Generalbassspieler die musikalische Leitung anvertraut wurde, und, wie oben gezeigt, das GeneralbassstimmBuch die Auführungs- und Besetzungshinweise enthält. Unter diesem Gesichtspunkt ist Praetorius' Auführungs- und Notationspraxis symptomatisch für eine bemerkenswerte musikgeschichtliche Entwicklung: Übernimmt im 16. Jahrhundert in der Regel ein Sänger, gegebenenfalls mit einem Taktstock, die Leitung des musikalischen Geschehens (siehe Abbildung 1), ist es ab dem 17. Jahrhundert in der Regel ein Instrumentalist, oft eines Tasteninstrumentes.⁴²



Abbildung 1: Elias Nicolaus Ammerbach, *Tabulaturbuch* (1571), 1 v
(© Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale),
<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5559732> [12.12.2020])

- 40 Es sei dennoch betont, dass die aus der Generalbassstimme und den Oberstimmen resultierende Harmonik die vereinzelte Benutzung von Sextakkorden nahelegt (siehe Abschnitt 4). Zum archaischen Charakter der Bicinien siehe auch Synofzik 2011, 95 f.
- 41 Praetorius 1929, VIII. Abraham weist darauf hin, dass die Anmerkung »si placet«, nicht impliziert, dass das Werk mit oder ohne Orgelbegleitung aufgeführt werden kann. Da die Orgelbegleitung selbstverständlich ist, stellt die Anmerkung möglicherweise frei, ob der Organist dem Vokalbass oder der *Continuo*-Zusatzstimme folgen soll (Abraham 1961, 74).
- 42 Spitzer/Zaslaw/Botstein/Barber/Bowen/Westrup 2001.

Im gewichtigen Generalbasskapitel des *Syntagma musicum* betont Praetorius, dass der Zweck des *Basso continuo* nicht darin besteht, die einzelnen (Vokal-)Stimmen *colla parte* zu verdoppeln, was er anhand eines Beispiels aus *Polyhymnia caduceatrix* illustriert:

Und also ist nicht nötig, daß der Organist die Vocalstimmen also, wie sie gesungen werden, im schlagen observire, sondern nur für sich selbst die Concordantien zum Fundament greiffe. Inmassen ich dann, mellioris intellectus et declarationis gratia, diß Exempel hierbey mit einbringen wollen, Aus dem 2. Theil meines Wir gläubens, welches in Polyhymnia Caduceatrice seu Pacis nuncia zu finden.⁴³

Ein Vergleich der *Resolutio* – d. h. der von Praetorius zu *Wir glauben all an einen Gott* gegebenen Ausführung des Generalbasses (Beispiel 1) – mit dem eigentlichen Vokalsatz des *ConcertGesangs* (Beispiel 2), bestätigt die relative Unabhängigkeit der Generalbassaussetzung vom tatsächlichen Verlauf der individuellen Linien.⁴⁴ Entfallen ebenfalls ein Großteil der Diminutionen in den Oberstimmen (z. B. T. 2), bleiben diese hingegen in der Bassstimme zum Teil erhalten (vgl. T. 2 und 5 von Beispiel 1) und werden in einem erstaunlich tiefen Register harmonisch aufgefüllt.

Lars Ulrich Abraham vertritt die Auffassung, dass die Unabhängigkeit des Generalbasses gegenüber den anderen Stimmen »kein Nachteil [ist], sondern der angestrebte Zweck: Abstraktion des harmonischen Verlaufs der Komposition«.⁴⁵ Demgegenüber zeigt die jüngere Forschung zur *Continuo*- und Partimentopraxis des 18. Jahrhunderts, dass ein solches zum Teil durch die Harmonielehren des 19. Jahrhunderts beeinflusstes Verständnis die für den Generalbass bezeichnende Dialektik zwischen horizontalen und vertikalen Satzkomponenten verdeckt.⁴⁶ Als neues Kompositions- und Aufführungsmittel bringt der *Basso continuo* nichtsdestoweniger tiefgreifende konzeptuelle Folgen mit sich: Er führt dazu, den Status der Harmonik von einem aus der kontrapunktischen Linienführung resultierenden zu einem mehr und mehr auf den musikalischen Satz agierenden Phänomen zu verändern. Praetorius ist sich dessen teilweise bewusst, weist er doch dem Generalbass im *Syntagma musicum* eine entscheidende Rolle zu als »Führer« der Komposition und alle Stimmen in sich vereinendes Fundament:

Der Bassus generalis seu Continuus wird daher also genennet, weil er sich vom anfang bis zum ende continuiert, unnd als eine GeneralStimme, die gantze Motet oder Concert in sich begreift. [...] Do dann nothwendig ein solcher Bassus Generalis und Continuus pro Organædo vel Cytharædo, et cetera. tanquam fundamentum vorhanden seyn muß.⁴⁷

Agostino Agazzari zitierend, fügt er hinzu:

Von etlichen wird der Bassus Continuus gar accomodè guida, hoc est, Dux, ein Führer, Gleitsmann oder Wegweiser genennet.⁴⁸

43 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 143; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_3 (12.12.2020)

44 Siehe zu diesem Beispiel ebenfalls Synofzik 2011, 99.

45 Abraham 1961, 47.

46 Vgl. Holtmeier 2009.

47 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 144 [recte 124]; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6 (12.12.2020)

48 Ebd., nach Agazzari (1607, 3): »Per tanto diuideremo essi stromenti in duoi ordini; cioe in alcuni, come fondamento; et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto [...]. Come ornamento sono quelli, che scherzando, et contraponteggiando, rendo più aggradevole, e sonora l'armonia.«



Beispiel 1: Michael Praetorius (1619c), *Syntagma musicum*, Bd. III, 144(© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/drucke/1-1-musica-3s/start.htm?image=00162> [12.12.2020])

2. Teil
[Strophe 2]

CANTUS 1 1. [1] [Strophe 2]

TENOR 1 2. der e - wig
der e - wig bei

BASSUS 1 6. Instrumentalis

CANTUS 2 3. [1]

TENOR 2 4. sei - nen Sohn und un - sern Her - ren,
sei - nen Sohn und un - sern Her - ren.

BASSUS 2 7. Instrumentalis

TENOR 3 5. "NB. Haec vox etiam in octava superiore à Discantista cantari potest."
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

CANTUS 8. Instrumentalis
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

ALTUS 9. Instrumentalis
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

TENOR 10. Instrumentalis
Wir glau - ben, wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

BASSUS 11. Instrumentalis
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

BASSUS 12. Generalis
[Strophe 2] 3. Chor [6] [4] [2] 5 6 2. Chor 1. Chor
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ, sei - nen Sohn und un - sern Her - ren, der e - wig

Beispiel 2: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XIV (*Wir glauben all an einen Gott*), Teil 2, T. 1–6

Der Status des *Basso continuo* als Leitfaden der musikalischen Aufführung geht nicht allein auf seine Funktion als musikalisches Fundament zurück. Die *Continuo*-Stimme ist ebenfalls eine zentrale visuelle Unterstützung für den Leiter von mehrhörigen Werken. In einer Zeit, in der polyphone Musik nicht in Form von Partituren, sondern von individuellen Stimmbüchern Verbreitung findet, wird der Generalbass bei wachsenden und komplexeren Besetzungen zu einem beinahe unverzichtbaren Arbeitsinstrument, das, so Praetorius, jedem den Chor begleitenden Organisten oder Lautenisten zur Verfügung stehen sollte:

Es ist auch meines einfältigen erachtens diß der vornembste und beste Nutz des GeneralBasses, daß er, sonderlich einem Capellmeister und andern Musicorum Chororum Directoribus zu gut, ein fein Compendium ist, wenn ein solcher GenneralBaß, fürnemblich in Concertten per Choros, etliche mal abgeschrieben wird. Damit man dieselbe unter die Organisten und Lauttenisten, so nunmehr an grosser Herren Höfen, und in deroselben Fürstlichen Capellen mehrentheils, zu gewinnung der zeit, so sie sonsten uffs absetzen wenden müsten, sich darzu gewehnen, an eim jeden Chor (doch daß derselbe, den ein jeder machen soll, sonderlich bezeichnet, oder mit rother Tinten unterstrichen) alsbald distribuiren, und der Director auch einen davon vor sich selbstn behalten könne. Damit er nicht allein des Tacts halben, wenn sich derselbe in Tripeln und sonstn verendert, sondern auch einen unnd dem andern Chor einzuhelffen, den gantzen Gesang vor sich haben möge.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund und um die Chorleitung bestmöglich zu unterstützen, wird die Generalbassstimme in *Polyhymnia caduceatrix* entsprechend dem Einsatz der verschiedenen Chöre gliedert (Beispiel 3).



Beispiel 3: Michael Praetorius (1619a), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XIV (*Wir glauben all an einen Gott*), Teil 2, B.C. (© Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, http://img.kb.dk/ma/pre1700/praetorius/poly_panegyri_BC-xl.pdf [12.12.2020])⁵⁰

Der *Basso continuo* als Fundament und Kurzschrift des horizontalen und vertikalen Satzgefüges geht einher mit einer tiefgreifenden konzeptuellen Wandlung der Kompositionstechniken und der modal-tonalen Kohärenz. Diese Wandlung gilt es in den folgenden Abschnitten näher zu erfassen.

4. GENERALBASSBEZIFFERUNG UND -AUSSETZUNG IN THEORIE UND PRAXIS

Mit Verweis auf Agazzari beharrt Praetorius auf der konsequenten Verwendung von Generalbasssignaturen und gibt dafür eine doppelte Begründung an: Zum einen, weil der Komponist frei über die Harmonisierung des jeweiligen Basstones entscheiden und – über die Harmonisierung durch Terz, Quinte oder Sexte hinaus – ebenfalls Quartan und Septimen einführen könne, letztere in Form von Synkopensdissonanzen. Zum anderen, weil

49 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 144 f. [recte 124 f.]; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6 (12.12.2020)

50 Die Rhythmusvarianten gegenüber Beispiel 1 erklären sich durch die Möglichkeit die Generalbassstimme zu singen, was zur Teilung der Notenwerte zwecks Berücksichtigung der Silbenzahl führt.

der *Continuo*-Spieler anhand eines unbezifferten Generalbasses unmöglich die Absichten des Komponisten erraten könne.⁵¹

Praetorius' Generalbassbezeichnung ist dennoch keineswegs frei von impliziter Theorie, Widersprüchen und Ungenauigkeiten.⁵² Tatsache ist ebenfalls, dass Praetorius, im Anschluss an andere Autoren seiner Zeit, Regeln u. a. für die Verwendung von Sextakkorden angibt, was impliziert, dass bis zu einem gewissen Grade die von dem Komponisten intendierte Harmonisierung aus der Bassstimme dennoch erschlossen werden kann:

Und dieweil fast allzeit (außgenommen in Cantu ficto) zu der Noten, bey welcher im General-Baß die Diesis # uf der seiten bezeichnet befunden wird, so wol auch im Cantu bmolli zu der Noten mi, eine Sexta minor zur Consonantia gebraucht werden muß. So vermeynen etliche nicht so gar nötig zu sein, daß man den Numerum 6 oben drüber setzen, dieweil sich solches ohne das anders nicht schicken will [...].⁵³

Die Angaben aus dem *Syntagma musicum* erfordern zum einen, dass bei hochalterierten Basstönen (durch ♯ oder #), die Harmonisierung durch einen Sextakkord erfolgen soll. Zum anderen wird vorausgesetzt, dass im *Cantus mollis* auf Mi-Stufen, ebenfalls Sextakkorde gesetzt werden. Dabei liegt es nahe, dass die Regel zu restriktiv formuliert und auch auf den *Cantus durus* ausdehnbar ist.

Die hier zusammengefassten Anweisungen fügen sich in drei eng miteinander verbundene Regelkomplexe ein, die sich unter dem Oberbegriff ›Sexten-Regeln‹ subsumieren lassen.⁵⁴ Die Regel der verminderten Quinte nimmt ihren Ausgang in Francesco Bianciardi *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso* und besagt, dass die Sexte zur Vermeidung der diatonischen verminderten Quinte verwendet wird.⁵⁵ Eng damit verbunden, schreibt die ebenfalls von Bianciardi formulierte *Diesis-Regel* vor,⁵⁶ dass jeder hochalterierte chromatische Basston durch die kleine Sexte (anstatt der verminderten Quinte) vervollständigt werden muss. Die Mi-Regel hat Praetorius anscheinend von Bernardo Strozzi übernommen und taucht nach Praetorius erst 50 Jahre später bei Lorenzo Penna wieder auf. Sie besagt, dass die Solmisationssilbe ›Mi‹ die Sexte statt der Quinte trägt.

Zu diesen drei Regeln gesellt sich die später entstandene Halbtonregel,⁵⁷ die das Augenmerk von den individuellen Stufen auf ihre dynamische Verbindung lenkt. So schreibt

51 »[...] es ist auch zum höchsten von nöten, daß sie sich der Signaturen und Ziffern gebrauchten. Agostino Agazzari In betrachtung, Weil man jedesmal des Componisten seinen Intent, Sinn und Composition nothwendig folgen muß. Und aber dem Componisten freysethet, daß er seines gefallens auff eine note eine Quint oder Sext, Terz oder Quart, Ja auch in den Syncopationibus eine Septimam, Secundam et cetera. Item sextam und tertiam majorem oder minorem (nach dem es ihme bequemlicher und besser deuchtet, oder es die Wort und der Text erfodert) setzen kan. [...] Es ist aber unmöglich, daß auch der beste Componist [gemeint: Continuospieler] alsobald wissen oder errathen könne, was vor Species von Concordanten oder Discordanten der Autor oder Componist gebraucht habe.« Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 146 f. [recte 126 f.]; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1 (12.12.2020) Siehe auch Praetorius 1619a, B.C., Ordinantz, § 4.

52 Vgl. Abraham 1961, 49–78.

53 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 133; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1 (12.12.2020)

54 Diese Regelkomplexe werden in Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996 eingehend untersucht.

55 Bianciardi 1607, in: Haas 1929, 50.

56 Ebd.

57 Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996, 75 f.

Michel de Saint Lambert 1707 vor, dass bei aufsteigenden Halbtonschritten der erste Basston mit dem Sextakkord harmonisiert wird.⁵⁸ Die Regel wird von Andreas Werckmeister dahingehend erweitert, dass bei jedem Halbtonschritt – d. h. ebenfalls in absteigender Richtung – der tiefere Basston den Sextakkord tragen soll.⁵⁹

Inwieweit werden diese Regeln in *Polyhymnia caduceatrix* befolgt? Grundsätzlich zeugt die Sammlung, im Vergleich zu den oben erwähnten fünf Bicinien aus *Musae Sioniae*,⁶⁰ von einer signifikanten Entwicklung im Gebrauch von Sextakkorden. Letztere haben sich in der späteren Sammlung im Vergleich zur früheren mehr als verdreifacht, wobei ebenfalls Quartsextakkorde und Quintsextakkorde – wenn auch zu einem geringen Anteil – zu verzeichnen sind (Tabelle 4).⁶¹

	<i>Musae Sioniae</i> (1610), Nr. CXCI, CXCIV, CXCVIII, CCVIII, CCXII	<i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)
Quintakkord	98%	87%
Sextakkord	2%	7%
Quartsextakkord		3%
Quintsextakkord		3%

Tabelle 4: Quint- und Sextakkorde in *Musae Sioniae* (1610) und *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Eine nähere Betrachtung zeigt, dass die Sextakkorde proportional stark auf der diatonischen Stufe VII vertreten sind,⁶² sowie auf den hochaltherierten Stufen (Tabelle 5). Die Kompositionspraxis in *Polyhymnia caduceatrix* bestätigt somit eine beinahe systematische Einhaltung der *Diesis*-Regel sowie eine weitgehende Berücksichtigung der Regel der verminderten Quinte.

Die von der Mi-Regel betroffenen Fälle, die nicht von den ersten beiden Regeln abgedeckt sind – d. h. die Verwendung des Sextakkords auf der diatonischen Stufe III – führen in einem Viertel der Fälle zu Sextakkorden. Wird die Mi-Regel demnach deutlich weniger befolgt, bleibt dennoch der Gebrauch des Sextakkords auf dieser Stufe signifikant.⁶³

Die Halbtonregeln fassen in gewisser Weise die vorherigen Ergebnisse zusammen, berücksichtigt man, dass sie alle Fälle der drei ersten Regeln abdecken, bei welchen der Bass stufenweise fortschreitet. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass diese wenn auch zu einem späteren Zeitpunkt formulierten Regeln, in der Hälfte der Fälle eingehalten werden.

58 De Saint Lambert 1707, 45.

59 Werckmeister 1698, sig. Bv (§20); Werckmeister 1715, 32.

60 Siehe Anm. 39.

61 Die in dieser und in den folgenden Tabellen (mit Ausnahme der Tabelle 6) angegebenen Werte sind das Ergebnis einer systematischen computergestützten Analyse aller Vertikalitäten gemäß dem unter Abschnitt 2 beschriebenen Ansatz (und nicht etwa das Resultat einer ausschließlichen Auswertung der Generalbasssignaturen).

62 Diatonische Stufen werden grundsätzlich mit römischen Zahlen angegeben. Diese beziehen sich nicht auf Akkorde, sondern auf eine einzelne Tonklasse innerhalb der Diatonik. Die Zählung erfolgt dabei immer folgendermaßen: c-Diatonik c:I, d:II, e:III, f-Diatonik f:I, g:II, a:III, g-Diatonik g:I, a:II, h:III usw.

63 Berücksichtigt man alle Bassstufen in *Polyhymnia caduceatrix*, liegt die Benutzung von Sextakkorden im Durchschnitt bei 7% (siehe Tabelle 4), d. h. weitaus niedriger als bei der diatonischen Stufe III.

	Quintakkord	Sextakkord
Diatonische Stufe VII	25%	75%
Hochalterierte Stufen	8%	92%
Diatonische Stufe III	71%	29%
Aufsteigender Halbton	54%	46%
Absteigender Halbton	49%	51%

Tabelle 5: Quint- und Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)⁶⁴

Aus dem zuvor Gesagten folgt, dass die von Praetorius formulierten Anweisungen in *Polyhymnia caduceatrix* zwar greifen, wohl aber in bestimmten Fällen übergangen werden. Vor dem Hintergrund der im *Syntagma musicum* betonten Notwendigkeit einer expliziten Bezifferung des Generalbasses stellt sich mithin die Frage, inwiefern die Regelausnahmen aus den Generalbasssignaturen hervorgehen. Dieser Frage soll anhand der bezifferten Quintakkorde (also der Terz-Quint-Klänge) nachgegangen werden.

Praetorius betont, indem er sich der Worte Strozis bedient, dass die in Widerspruch zu den Sexten-Regeln stehenden Situationen – d. h. Situationen, bei welchen statt des Sextakkords wider Erwarten der Quintakkord vom Komponisten verlangt wird – ausdrücklich aus der Generalbassbezifferung hervorgehen müssen.⁶⁵ Somit liegt es nahe, dass die in *Polyhymnia caduceatrix* vorzufindende Verwendung der Generalbassziffer »5« auf Ausnahmen von den Sextakkord-Regeln hindeutet.

Die Gesamtzahl der getrennt auftretenden Quint-Signaturen, d. h. unter Ausschluss eines Übergangs in einen Sextakkord (oder umgekehrt), beläuft sich in der gesamten Sammlung auf 134 Okkurrenzen, die sich wie folgt auf die Basstöne verteilen:⁶⁶

Stufe	I	II	III	IV	V	VI	VII	Gesamt
<i>Cantus mollis</i>	F 4 Fis 2	G 4	A 16	B 9	C 3	D 6	E \flat 2 E 3	49
<i>Cantus durus</i>	C 2	D 3	E 37	F 6	G 6	A 17	B 0 H 10	81
<i>Ex duro in durum</i>	G 0	A 0	H 3	C 0	D 0	E 1	F 0 Fis 0	4
Gesamt	8	7	56	15	9	24	15	134

Tabelle 6: Verteilung der in *Polyhymnia caduceatrix* (1619) bezifferten Quintakkorde auf die Basstöne

64 Beim aufsteigenden Halbton ist der Sextakkord auf dem ersten Akkord anzutreffen und der Quintakkord auf dem zweiten, beim absteigenden Halbton hingegen folgen Sext- und Quintakkord in umgekehrter Reihenfolge.

65 »Es ist gar unnötig, daß man die Sextam, so im Bmolli uff die Notam mi kommen, oben drüber zeichne, dieweil sich solches daher (daß, wenn man eine Quintam darzu greiffen wolte, eine falsche Quinta sich hören lassen würde) ohne das verstehet, und es die Natur gibt und erfordert. Wenn aber der Componist eine Quintam mit fleiß darzu gesetzt hette, so ist es nötig, daß dieselbe Quinta also mit dem Semitonio darüber gezeichnet werde, darmit nicht der Organist, in dem er die Sextam natürlicher und ordentlicher weise greiffen thete, eine unerträgliche dissonantiam erzeuge.« Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 134; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1 (12.12.2020)

66 Diese Zählung berücksichtigt nicht die offensichtlichen Bezifferungsfehler.

Aus den hier zusammengetragenen Ergebnissen geht hervor, dass die bezifferten Quintakkorde vermehrt auf der diatonischen Stufe III und ferner auf der Stufe VI auftreten. Hinzu kommen eine verhältnismäßig starke Benutzung des bezifferten Quintakkords auf Stufe VII im *Cantus durus* und auf Stufe IV im *Cantus mollis*. Die Ergebnisse legen mithin nahe, dass Praetorius' Bezifferung tatsächlich darauf abzielt, die Sextakkorde, die sich aus der Mi-Regel ergeben (d. h. auf Stufen VII und III), zu vermeiden. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Bezifferung quantitativ nicht hauptsächlich auf Stufe VII abzielt, die ebenfalls durch die Regel der falschen Quinte gedeckt ist, sondern ganz gezielt auf Stufe III. Nicht alle bezifferten Quintakkorde lassen sich dennoch als Aufhebung der Sexten-Regeln interpretieren: Die im *Cantus durus* auf Stufe VI sowie die im *Cantus mollis* auf Stufe IV anfallenden Quintakkorde, d. h. auf den Basstufen *A* und *B*, erfolgen offensichtlich in Unabhängigkeit von Sexten-Regeln.

Einige dieser Situationen gehen auf den Wunsch von Praetorius zurück, die Harmonisierung von scheinbaren Durchgangsnoten zu erzwingen bzw. harmonisch konstitutive Noten von Durchgangsnoten zu differenzieren. So fordert die Generalbassbezifferung in Beispiel 4 auf der vierten Zählzeit von T. 12 und auf der zweiten Zählzeit von T. 14 gezielt Quintakkorde auf den Basstönen *c* bzw. *B*, die ohne Bezifferung als betonte Durchgänge hätten interpretiert werden können.

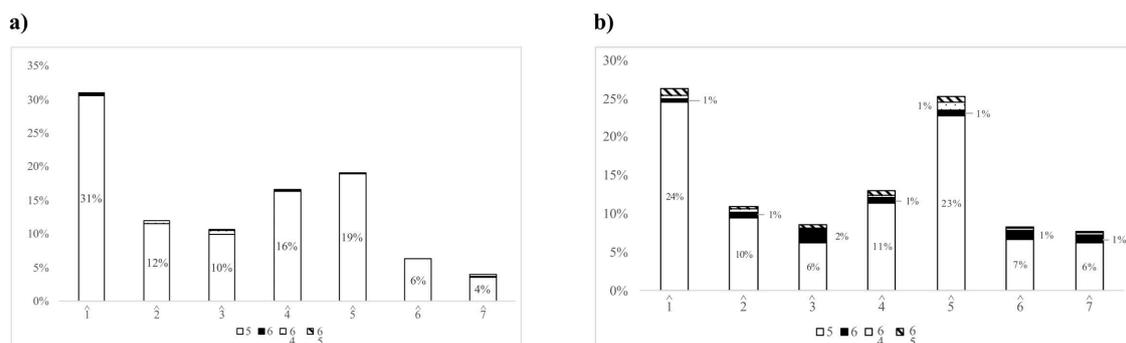
The image displays a musical score for Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXVII (Als der gütige Gott), Teil 2, T. 12-17. The score consists of five systems of staves. The first system includes CANTUS I (1.), CANTUS 3 (3.), and BASSUS Generalis (16.). The second system includes CANTUS 7 (7.), ALTUS (8.), TENOR (9.), and BASSUS (10.). The third system includes BASSUS Generalis (16.). The lyrics are: 'was sie drauf sa - - - - - gen wollt.' and 'sa - - - - - gen wollt.' The BASSUS Generalis staff includes fingerings: 5, 6, 5, 6, 6, 6, [4] [3].

Beispiel 4: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXVII (Als der gütige Gott), Teil 2, T. 12–17

Gleichzeitig schlagen sich in den Ergebnissen Hierarchien und Zwänge nieder, die über den konzeptuellen Rahmen der Diatonik hinausgehen und dennoch im Wechselverhältnis zu ihm stehen: Hierarchien und Zwänge einer im Keime entstehenden tonalen Skalenlogik. Diese Hierarchien gilt es im Folgeabschnitt zu erfassen.

5. GENERALBASS IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN DIATONISCHER LOGIK UND SKALENLOGIK

Die vorangehenden Untersuchungen erfolgten ausschließlich aus der Perspektive der Diatonik. Die Berücksichtigung der Finales und Modusskalen wirft jedoch ein komplementäres Licht auf die aufgedeckten Eigenschaften und hilft, diese besser zu verstehen. Beispiel 5 gibt die Skalenstufenhierarchien⁶⁷ der Basstöne in den fünf Bicinien von *Musae Sioniae IX* (1610) und in *Polyhymnia caduceatrix* (1619) an, wobei die erste Skalenstufe immer der *Finalis* der Konzerte entspricht.⁶⁸



Beispiel 5: Skalenhierarchien und Umkehrungen: a) in *Musae Sioniae IX* (1610), 5 Bicinien; b) in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die Skalenhierarchien in *Polyhymnia caduceatrix* ähneln in ihren Proportionen paradoxerweise den Hierarchien in den fünf Bicinien: Skalenstufen $\hat{1}$, $\hat{5}$ und ferner $\hat{4}$ dominieren, während die Stufen $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{6}$ und $\hat{7}$ schwächer vertreten sind.

Interessanterweise verstärken die Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* aber diese Hierarchie durch ihre proportional gewichtigere Vertretung auf den Stufen $\hat{3}$, $\hat{6}$, $\hat{7}$ (und ferner $\hat{2}$) als auf den Stufen $\hat{1}$, $\hat{4}$ und $\hat{5}$.⁶⁹ Daraus resultiert auf längere Sicht – und aus heutiger Perspektive – eine Konsequenz mit weitreichenden Folgen im Hinblick auf die Dur-Moll-Tonalität: Die verstärkte Skalenstufenhierarchie geht einher mit einer Reduktion der für die Skalenharmonisierung verwendeten Grundtöne zugunsten der Dreiklänge auf Stufen $\hat{1}$, $\hat{4}$ und $\hat{5}$ und ihren Umkehrungen. Die in *Polyhymnia caduceatrix* im Keime vorliegende Tendenz spiegelt eine Entwicklung wider, die im theoretischen Diskurs erst mit einer beträchtlichen zeitlichen Verzögerung im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert sichtbar wird. Diese Entwicklung wird von Thomas Christensen wie folgt zusammengefasst:

What appears to have happened, roughly, is that the tonic and dominant functions attained an ever-greater position of prominence in the tonal hierarchy of the stabilizing major and minor key systems, resulting in the subordination of scale degrees 2, and 6 by means of sixth chords (at least when the bass moved conjunctly).⁷⁰

67 Die Histogramme geben den prozentualen Anteil der addierten Tonklassendauern einer jeden Stufe an. Alle Stufen, die unterhalb von 1% vertreten sind, wurden nicht in den Histogrammen berücksichtigt. Aus diesem Grund taucht u. a. die Skalenstufe $\hat{7}$ (0,4%) in Histogramm 5b nicht auf, wohl aber in den für jeden Modus differenzierten Ergebnissen weiter unten (Tabelle 9).

68 Skalenstufen eines Modus werden grundsätzlich durch arabische Zahlen mit Zirkumflex angegeben: $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$ etc., im Gegensatz zu (modusunabhängigen) diatonischen Stufen, die stets mit römischen Zahlen wiedergegeben werden (siehe dazu Anm. 62).

69 Auf den Skalenstufen $\hat{3}$, $\hat{6}$ und $\hat{7}$ stellen die Sextakkorde 20%, 15% und 13% der anzutreffenden Akkorde dar, hingegen nur 7%, 6%, 3% und 1% auf den Skalenstufen $\hat{2}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$ und $\hat{1}$.

70 Christensen 1992, 99.

Diese Hierarchisierung und Funktionalisierung ist in *Polyhymnia caduceatrix* alles andere als abgeschlossen. Nichtsdestoweniger deutet die proportional stärkere Vertretung von Sextakkorden auf den Stufen $\hat{3}$, $\hat{6}$, $\hat{7}$ und ferner $\hat{2}$ auf Aspekte, die erst in Campions Beschreibung der Oktavregel zusammenhängend erfasst werden.⁷¹ Die Stufegebundenheit der Sextakkorde fügt sich mithin in eine allgemeinere Entwicklung, die zentral für die Entstehung der harmonischen Tonalität ist: Der Übergang von diatonischen zu tonalen Qualitäten und Funktionen.

Als diatonische Qualität verstehen wir eine dem diatonischen System inhärente Eigenschaft, z. B. die Labilität der Tonstufe e. Die diatonische Funktion betrifft hingegen die konkrete Umsetzung dieser Qualität in auskomponierten musikalischen Strukturen, wie z. B. die Benutzung der Labilität der Stufe e in der phrygischen Kadenz. Tonale Qualitäten bezeichnen hingegen Eigenschaften, die von modal-tonalen Stufen abhängig sind, wie z. B. der Leitton auf der 7. Skalenstufe. Als tonale Funktion wird, im weiten Sinne, wiederum die Umsetzung der tonalen Qualität im musikalischen Satz verstanden, wie z. B. die dominantisch-kadenzierende Funktion des Leittons.

Vincent Arlettaz, Jean-Marc Belvisi, Maria Inês Guimarães, Nae Sung Lee und Nicolas Meeùs haben gezeigt, dass sich die Harmonisierungsregeln im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich von einer diatonischen Logik zu einer Skalenlogik wandeln:⁷² Während am Jahrhundertbeginn die von den Theoretikern des *Basso continuo* formulierten Anweisungen – z. B. die Regel der verminderten Quinte, die *Diesis*-Regel oder die Mi-Regel – sich auf das diatonische System bezogen und mithin von diatonischen Qualitäten und Funktionen abhingen, zielen die Anweisungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend auf modal-tonale Skalenstufen ab: Die Regeln orientieren sich mehr und mehr an der *Finalis* und weisen den einzelnen modal-tonalen Skalenstufen in Abhängigkeit dieses Bezugspunkts Qualitäten und Funktionen zu. Diese Entwicklung kulminiert in der Oktavregel und steht in engem Zusammenhang mit ihrem Tonalitätsbegriff,⁷³ berücksichtigt man, dass sich anhand der Oktavregel das dynamische Moment der tonalen Kadenzharmonik und das eng mit ihm verbundene statische Moment der tonalen Funktionalität abzeichnen.

Vieles deutet darauf hin, dass in *Polyhymnia caduceatrix* sowohl die Hierarchien der Basstöne als auch ihre Harmonisierungen zum Teil skalengebunden sind und somit auf tonale Qualitäten und Funktionen zurückzuführen sind. Um dieses zu überprüfen und das Verhältnis von diatonischer Logik und Skalenlogik in der Sammlung genauer zu erfassen, müssen die den Konzerten zugrunde liegenden Modusskalen einer individuellen Betrachtung unterzogen werden.

5.1 Skalenhierarchien und Modi

Tabelle 7 verzeichnet für jeden *ConcertGesang* die in der Ausgabe von 1619 angegebenen Vorzeichnungen und Transpositionsalternativen und nimmt eine modale Zuordnung der Werke vor. Diese Zuordnung folgt nicht der traditionellen Oktoëchoslehre, sondern stützt sich auf die 12-Modi-Systeme Heinrich Glareans und Gioseffo Zarlino sowie auf

71 Champion 1716.

72 Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996, 78; siehe auch Christensen 1992; Holtmeier 2007a, 2007b, 2009; Lester 2007.

73 Holtmeier 2009, 11 f.

ihre Weiterentwicklung durch Praetorius, Sethus Calvisius, Johannes Lippius, Johann Crüger, Conrad Matthaei und Christoph Bernhard.⁷⁴

Die *Finalis* des Modus wurde, der Praxis bei Praetorius entsprechend,⁷⁵ durchgehend mit dem *Bassus* des modalen Hauptakkords gleichgesetzt. Grundsätzlich galt es, zwischen dem Modus des ursprünglichen *Cantus firmus* und jenem der polyphonen Aussetzung von Praetorius zu unterscheiden.⁷⁶ Angesichts der Tatsache, dass sich erstens unsere Studie auf Harmonisierungspatterns fokussiert und zweitens die eventuellen modalen Abweichungen der *Cantus firmi* unsere Ergebnisse nicht beeinträchtigen, bezieht sich die modale Zuordnung in Tabelle 7 bewusst nur auf Praetorius' polyphone Aussetzungen. Letztere unterscheiden sich, wie erwähnt, radikal von der Stimmdisposition der klassischen Modalpolyphonie. Aus diesem Grund – und weil die Unterscheidung zwischen authentischer und plagaler Modusvariante ebenfalls keinerlei Auswirkung auf die Ergebnisse dieser Studie hat⁷⁷ – wurde auch auf diese Differenzierung verzichtet. Eine systematische Analyse der Binnenkadenzen erfolgte nur immer dann, wenn sie sich für die Moduszuweisung als notwendig erwies.⁷⁸ Hingegen wurde der diatonisch-chromatische Raum der Konzerte mittels einer computergestützten Skalenanalyse⁷⁹ systematisch ermittelt. Ein solches Vorgehen führt zu einer nicht unwesentlichen Revision der Moduszuweisungen, sofern diese ausschließlich durch eine pauschale Berücksichtigung der Vorzeichnungen erfolgt wären.⁸⁰

74 Glarean 1547; Zarlino 1558; Calvisius 1600; Lippius 1612; Matthaei 1652; Crüger 1654; Bernhard 2003.

75 Praetorius 1619a gibt im *Continuo*-Stimmbuch vor jedem *ConcertGesang* die Schlüsselungen (*Claves signatae*) der einzelnen Stimmen an. Für die Stimme des *Bassus continuus*, als Fundament der Komposition, wird dabei zusätzlich die *Finalis* (und z. T. deren Oberoktav) notiert.

76 Decken sich die modalen Zuordnungen des *Cantus firmus* und der polyphonen Aussetzung in den meisten Fällen, so divergieren sie auch vereinzelt. In Nr. XXV (*In dich hab ich gehoffet*) ist die ursprüngliche Chormelodie dorisch, wird jedoch – und mit ihr der gesamte polyphone Satz – von Praetorius ins Ionische uminterpretiert. Die Chormelodie von Nr. XXXI ist hypophrygisch, wird aber in einen aeolischen Kontext eingebettet (siehe weiter unten). Ferner steht zwar das deutsche Magnificat lutherischer Tradition im *Tonus Peregrinus*, ist aber in Praetorius' Aussetzung dem *Aeolius* zuzuordnen. Siehe auch Drömann/Giering 1994, Nr. 785.6.

77 Ausschlaggebend für die sich anschließenden Untersuchungen ist lediglich die Identifizierung der *Finalis* im Verhältnis zur Werkdiatonik. Dass die authentisch-plagale Differenzierung für diese Studie irrelevant ist, bedeutet jedoch keineswegs, dass die Unterscheidung in Praetorius' Compositionen oder Modus-Verständnis pauschal aufgegeben wäre. Ein eingehender Vergleich zwischen Praetorius' Moduslehre und seiner Kompositionspraxis zeigt, dass die Differenzierung zum Teil zwar relevant bleibt, jedoch einer tiefen Uminterpretation aus der Perspektive des Basses, als modalem Bedeutungsträger, unterzogen wird. Siehe Ceulemans/Guillotel-Nothmann i. V.

78 Mithin erfolgte eine differenzierte Analyse der Binnenkadenzen lediglich in den Werken Nr. XXVIII, XXIX, XXX, XXXI und XL.

79 Durch eine systematische Auswertung aller Tonklassendauern wurde für jedes Werk eine diatonische Hauptskala ermittelt.

80 Abweichungen zwischen der Vorzeichnung und der ermittelten Hauptskala ergeben sich in den Nr. XXV (*In dich hab ich gehoffet Herr*) und XXXII (*Gelobet seist du Jesu Christ*), die zwar im *Cantus durus* notiert sind, statistisch aber einer \sharp -Diatonik entsprechen. Beide Werke werden mithin dem *Ionicus* (und nicht dem *Mixolydius*) zugeordnet. Nr. XXIX (*Erhalt uns Herr bei deinem Wort*) ist zwar im *Cantus mollis* notiert, steht aber in einer \flat -Diatonik, was zu dessen aeolischer (und nicht dorischer) Einordnung führt. Siehe Tabelle 7.

Werk	Vorzeichen [ermittelte Diatonik, falls abweichend]	Finalis (<i>Bassus</i>)	Vorzeichen- alternativen	Modus
XXIX. <i>Erhalt uns Herr bei deinem Wort</i>	b [b b]	G		Aeolisch
XXXI. <i>Ach Gott vom Himmel sieh darein</i>	b	d		
XL. <i>Meine Seele erhebt den Herren</i>	b	D		
XXII. <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i>	♯	A		
VII. <i>Das alte Jahr ist nun vergahn</i>	b	G		Dorisch
XI. <i>Gelobet und gepreiset sein Gott</i>	b	G		
XII. <i>Ein Kind geboren zu Bethlehem (Puer natus in Bethlehem)</i>	b	G		
XVII. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i>	b	G		
XXIV. <i>Siehe, wie fein und lieblich</i>	b	G		
XXVI. <i>Christe, der du bist Tag und Licht</i>	b	G		
XXXVII. <i>Ach mein Herr, straf mich doch nicht</i>	b	G		
XIV. <i>Wir glauben all an einen Gott</i>	♯	d		
XIX. <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i>	♯	d		
XXX. <i>Vater unser im Himmelreich</i>	♯	d		
XXXV. <i>Christ ist erstanden</i>	♯	d		
IV. <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	b	F		
X. <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>	b	F		
XIII. <i>Komm heiliger Geist (Veni sancte spiritus)</i>	b	F		
XVIII. <i>O Lamm Gottes unschuldig</i>	b	F		
XX. <i>Seid fröhlich und jubiliert (Omnis mundus jocundetur)</i>	b	F		
XXVII. <i>Als der gütige Gott</i>	b	F		
XXVIII. <i>Lob sei dem allmächtigen Gott</i>	b	F		
XXXIII. <i>Jesaia dem Propheten das geschah</i>	b	F		
XXXVI. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	b	F		
XXXIX. <i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i>	b	F		
I. <i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>	♯	c	b, ♯	Ionisch
II. <i>Nun lob mein Seel den Herren</i>	♯	c	b, ♯	
III. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr (Et in terra)</i>	♯	c	b, ♯	
VIII. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	♯	c	b, ♯	
IX. <i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i>	♯	c		
XV. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	♯	c	b, ♯	
XVI. <i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>	♯	c	b, ♯	
XXI. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	♯	c		
XXIII. <i>Jubiliert fröhlich und mit Schall</i>	♯	c	b, ♯	
XXV. <i>In dich hab ich gehoffet Herr</i>	♯ [♯]	G		
XXXII. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	♯ [♯]	G		
XXXIV. <i>In dulci jubilo</i>	♯	c		
VI. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr (Et in terra)</i>	♯	G	♯	
V. <i>O Vater allmächtiger Gott (Missa oder Kyrie)</i>	♯	G		
XXXVIII. <i>Missa gantz Teutsch</i>	♯	G		

Tabelle 7: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), modale Klassifikation

Auf der Basis dieser Informationen ergibt sich ein Bild modaler Zuordnungen, das für den Beginn des 17. Jahrhunderts allgemein und für Praetorius insbesondere⁸¹ durchaus repräsentativ ist: Die Mehrheit der *ConcertGesänge* gehört dem *Ionicus* als dem unangefochtenen Repräsentanten der Großterzmodi an, wohingegen der *Mixolydius* die Ausnahme bildet. Die Mollterzmodi werden ihrerseits in einem ausgewogeneren Verhältnis durch *Dorius* und *Aeolius* vertreten. Die an beiden Enden des diatonischen Quintenzirkels lokalisierten Modi *Lydius* und *Phrygius* kommen hingegen gemäß dem analytischen Leseraster in der Sammlung nicht vor.

Anhand eines individuellen Beispiels – Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh dar- ein*) – sei zugleich auf unseren Klassifikationsansatz und auf den besonderen Status des *Phrygius* innerhalb der *Polyhymnia caduceatrix* näher eingegangen. Praetorius übernimmt den hypophrygischen *Cantus firmus* weitgehend unverändert. Die Kadenz der polyphonen Aussetzung (im *Cantus mollis*) fallen jedoch hauptsächlich auf die Basstonstufen *d* – Zielton der Schlusskadenz – und *g* (Tabelle 8). Letztere werden, mit einer Ausnahme, durch Quintfall oder Quartstieg (5↓, 4↑) im Bass erreicht – erstere weitgehend durch Quintstieg oder Quartfall (5↑, 4↓).

	F	G	D	A	Gesamt
5↓, 4↑	1	18	4	0	23
5↑, 4↓	3	1	17	5	26
Gesamt	4	19	21	5	49

Tabelle 8: Kadenzstufen in Michael Praetorius (1619), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*)

Kadenz auf *a*, als *Finalis* des *Phrygius* im *Cantus mollis*, kommen hingegen kaum vor. Gleichwohl verleihen die zahlreichen Binnenkadenzen auf *d*, mit charakteristisch abfallendem Halbtonschritt *b-a* zur Quinte des Zielklangs (*d-f-a*) hin, der polyphonen Aussetzung einen phrygischen Charakter und legen auf den ersten Blick eine Zuordnung zu diesem Modus nahe (Beispiel 6).

Aus historischer Perspektive ist aber keineswegs gesichert, dass zu Praetorius' Zeiten in Beispiel 6, T. 13, die Tonhöhe *a*¹ im *Cantus* des 2. *Chorus vocalis* – Quinte des Zielakkords – noch als modales Zentrum betrachtet wurde.⁸² Dies ist umso unwahrscheinlicher, als die Schlusskadenz des Werkes eindeutig *d*, d. h. den Grundton der *Trias*, bestätigt (Beispiel 7).

81 Siehe Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V.

82 La Via (2013, 132) betont, dass diese Form der phrygischen Kadenz hauptsächlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Schlusskadenz benutzt wurde, ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch nur noch als Binnenkadenz vorkommt.

10

1. Chorus Vocalis CANTUS 1. sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, da-rein,

2. Chorus Vocalis CANTUS 3. sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, da-rein, und

10

1. Chorus Instrumentalis BASSUS 8. Him-mel, vom Him-mel sie-he da-rein,

2. Chorus Instrumentalis BASSUS 12.

10

BASSUS Generalis 21. Cantus 2 # 5 6 und

Beispiel 6: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*), Teil 1, T. 10–13

47

1. Chorus Vocalis CANTUS 1. ha-ben, er-haben, ben.

TENOR 2. ha-ben, er-haben, ben.

2. Chorus Vocalis CANTUS 3. ben, er-haben, ben, er-haben, ben.

TENOR 4. in dei-nem Volk er-haben, ben.

47

1. Chorus Instrumentalis ALTUS 5.

TENOR 6.

BASSUS 8. ben, er-haben, ben.

47

BASSUS Generalis 21. [6] # # ben, er-haben, ben.

Beispiel 7: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*), Teil 3, T. 47 f.

In anderen Werken, denen Praetorius explizit den *Phrygius* oder *Hypophrygius* zuweist – wie in den Amen-Kompositionen der *Missodia* (1611)⁸³ –, entspricht die *Finalis* ausnahmslos dem Fundament der *Trias* (und nicht der Quinte). In seiner zeitgenössischen Moduslehre stellt Bernhard ferner unmissverständlich klar, dass die *Finalis* in der phrygischen und hypophrygischen Hauptkadenz im Bass anzutreffen sei.⁸⁴ Die von Matthaei gelieferten polyphonen Beispiele belegen diesen Sachverhalt,⁸⁵ und auch die dem Bass im *Syntagma musicum* zugestandene Rolle als Fundament und Stütze der Harmonie spricht dafür.

83 Praetorius 1611, Nr. LXXXVI–XC.

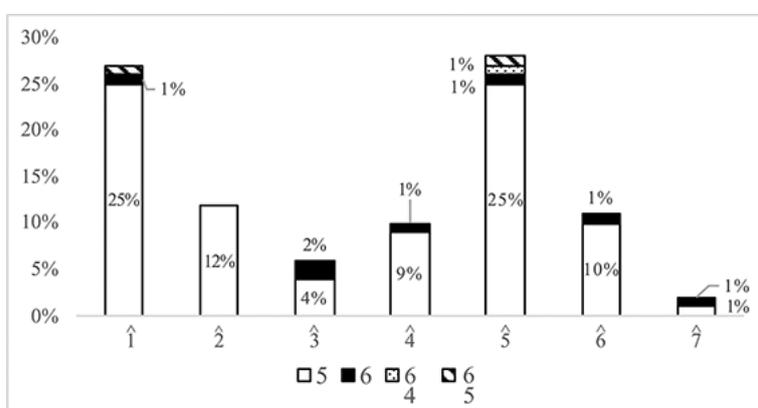
84 Bernhard 2003, 95.

85 Matthaei 1652, 92–100.

Die von Praetorius gewählten Kadenzstufen deuten mithin auf eine aeolische Uminterpretation der phrygischen Grundsubstanz des *Cantus firmus* hin. Bernhard geht genau auf diesen Sachverhalt ein, wenn er bemerkt, dass der *Phrygius* und der *Hypophrygius* mit dem *Aeolius* und dem *Hypoaerolius* verwandt seien und sich lediglich durch die Zielkadenz und die Richtung der kadenzierenden Bassintervalle voneinander unterscheiden würden.⁸⁶ Diese Ambiguität, die für den Status des *Phrygius* zu Beginn des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist, darf nicht als Anachronismus oder bloßes theoretisches Missverständnis abgetan werden. Sie muss vor dem Hintergrund der sich wandelnden modal-tonalen Syntax und der Rolle des Basses als harmonischer Bedeutungsträger aus heutiger Perspektive dialektisch gedeutet werden. Diese Perspektive ist auch maßgebend für die oben vorgenommene modale Zuordnung. Sie gesteht zwar Nr. XXXI wesentliche phrygische Eigenschaften zu; gleichzeitig führt sie zu einer Distanzierung von einer pauschal phrygischen Moduszuordnung zugunsten einer Einordnung unter die aeolischen Konzerte.

Die auf der Basis der oben zusammengefassten Gesichtspunkte vorgenommene modale Gruppierung⁸⁷ bildet den Ausgangspunkt für die sich anschließenden Ausführungen zu den Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den individuellen Modi.

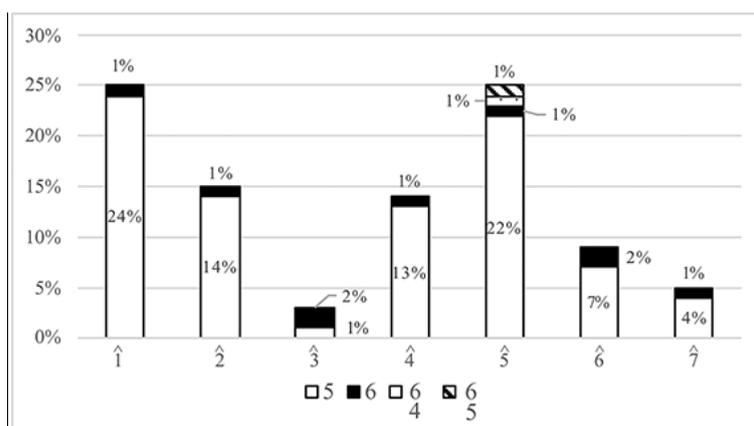
Wie nicht anders zu erwarten, bündeln sich in den ionischen *ConcertGesängen* die oben bemerkten Tendenzen (Beispiel 8): Die Skalenstufen $\hat{1}$ und $\hat{5}$ sind markant ausgeprägt und tragen einen proportional geringen Anteil an Sextakkorden. Die auf Stufe $\hat{5}$ vorzufindenden Quartsextakkorde sind auf Kadenzsituationen zurückzuführen. Im Vergleich dazu sind die Skalenstufen $\hat{7}$ und $\hat{3}$ sowie ferner $\hat{6}$ und $\hat{4}$ verhältnismäßig selten vertreten und tragen vergleichsweise einen hohen Anteil an Sextakkorden.



Beispiel 8: Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den ionischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

86 Bernhard 2003, 95.

87 Die Folge der Werke in *Polyhymnia* ist nicht durch modale Gesichtspunkte bestimmt, wie dies teilweise bei anderen Sammlungen des Komponisten der Fall ist. Beispielsweise sind die Amen-Kompositionen der *Missodia* nach Modi geordnet: 1. *Toni vel Modi*, 2. *Toni vel Modi*, 3. 4. *Toni vel Modi*, 7. *Toni vel modi*, 9. *Modi*, 10. *Modi*. Die Reihenfolge der Halleluja-Kompositionen im ersten Teil der *Polyhymnia Exercitatrix* (1620) richtet sich ihrerseits nach den *Finales*: C, D, E, Fb, G♯, G♭ und A. In *Terpsichore* (1619) sind hingegen verschiedene Klassifikationskriterien miteinander vermischt, ohne dass eine konsequente Logik erkennbar wird. Siehe dazu Ceulemans/Guillotel-Nothmann i. V.



Beispiel 9: Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den mixolydischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die beiden mixolydischen *ConcertGesänge* weisen in ihren Skalenhierarchien und -harmonisierungen starke Gemeinsamkeiten mit den ionischen Werken auf (vgl. die Beispiele 8 und 9). Wieder übertreffen hier die Stufen $\hat{1}$ und $\hat{5}$ die übrigen, und wieder sammeln sich auf Stufe $\hat{5}$ die im Konzert vorkommenden Quartsextakkorde. Die übrigen Stufen – insbesondere $\hat{3}$, $\hat{6}$ und $\hat{7}$ – sind deutlich schwächer ausgeprägt und tragen, wie schon in den ionischen Konzerten, relativ häufig Sextakkorde.

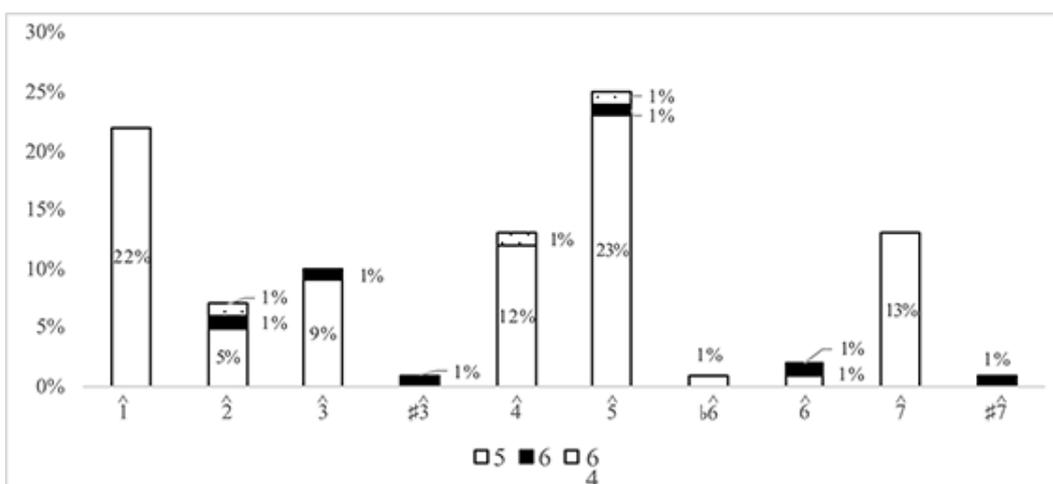
Die sich hier herauskristallisierenden Hierarchien nehmen den Stand der musiktheoretischen Reflexion während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorweg. Zu diesem Zeitpunkt werden, ausgehend von der englischen Musiktheorie, Sextakkorde nicht mehr mit diatonischen Tonhöhenqualitäten, sondern mit spezifischen Skalenstufen in Verbindung gebracht. So schreibt Christopher Simpson 1667 über die Komposition in einer #-Tonart:

WE will now proceed to a sharp Key; in which, 6ths. are very frequent; for there are certain sharp Notes of the Bass, which necessarily require a lesser 6th. to be joynd to them. As namely,
 1. The Half-Note or lesser 2d. under the Key of the Composition. 2. The greater 3d. above the Key. 3. Also the 3d. under it, requiring sometimes the greater and sometimes the lesser 6 th. to be joynd to it.⁸⁸

Die Perspektive ist hiermit endgültig von einer diatonischen Logik zugunsten einer Skalenlogik umgeschlagen. Die Erwähnung von »sharp Notes«, d. h. hochalterierten Basstönnen, deutet nichtsdestoweniger darauf hin, dass die diatonischen Qualitäten, die für den Rekurs auf Sextakkorde in der Vergangenheit ausschlaggebend waren, aus theoretischer Sicht weiterhin relevant bleiben und dass die Skalenlogik wenigstens zum Teil aus diesen Qualitäten entspringt.

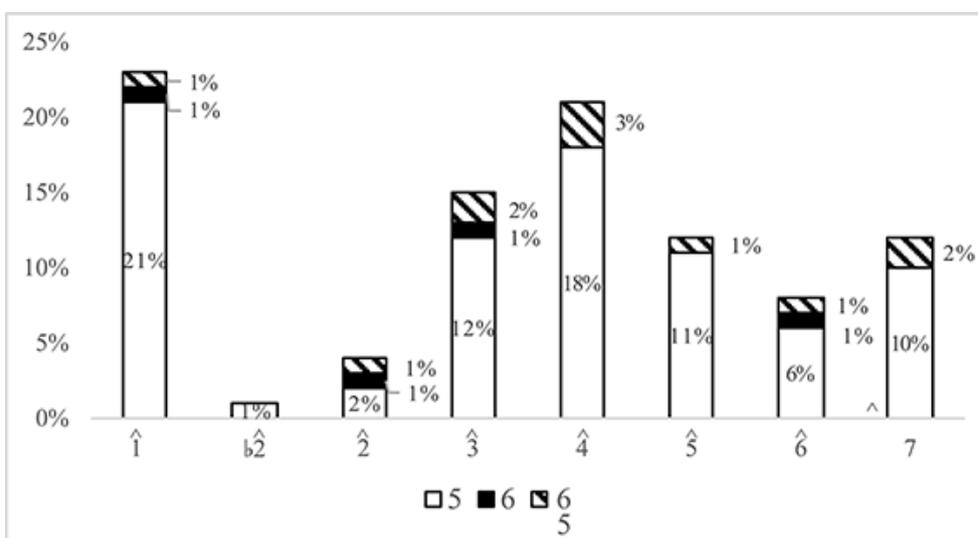
Weist der *Dorius* Gemeinsamkeiten mit den Durterzmodi auf – u. a. die bevorzugte Verwendung der Skalenstufen $\hat{1}$ und $\hat{5}$, das gehäufte Auftreten von Quartsextakkorden auf Stufe $\hat{5}$ sowie die proportional starke Ausprägung von Sextakkorden auf den Stufen $\hat{3}$ und $\hat{6}$ –, so zeugt dieser Modus ebenfalls von gewichtigen Unterschieden (Beispiel 10). Die verhältnismäßig starke Repräsentanz der Stufe $\hat{7}$ ist auf ihre diatonischen Qualitäten zurückzuführen, die durch ihre Lage über einem diatonischen Halbton (und nicht, wie im ionischen Modus, unter einem Halbton) bedingt sind. Ein weiteres Charakteristikum, das den *Dorius* von den Durterzmodi unterscheidet, liegt in der Verwendung chromatischer Stufen: Die Stufe $\sharp\hat{7}$, die als *Subsemitonium* durch einen Sextakkord harmonisiert wird, die tiefalterierte Stufe $\flat\hat{6}$, die den Modus dem *Aeolius* annähert, und endlich die Stufe $\sharp\hat{3}$, die als Leitton zur Stufe $\hat{4}$ verwendet wird.

88 Simpson 1667, 61.



Beispiel 10: Skalenstufen und -harmonisierungen in den dorischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Mit dem *Dorius* teilt der *Aeolius* (Beispiel 11) eine proportional hohe Repräsentanz von Sextakkorden auf den Skalenstufen 2̂ und 6̂ sowie eine proportional deutlich ausgeprägte Stufe 7̂. Gleichwohl unterscheiden wesentliche Gesichtspunkte diesen Modus von dem vorhergehenden. Er verfügt als einziger über eine schwach vertretene Stufe 5̂, die in der diatonischen Labilität dieser Stufe begründet ist.⁸⁹ Im Unterschied dazu ist für diesen Modus eine besonders ausgeprägte Stufe 3̂ mit nur wenigen Sextakkorden charakteristisch. Auffällig sind überdies die gelegentliche Verwendung der chromatischen Stufe b̂2 sowie das häufige Vorkommen von Quintsextakkorden.



Beispiel 11: Skalenstufen und -harmonisierungen in den aeolischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619a)

89 Als aufschlussreich für den Status der Stufe 5̂ im *Aeolius* erweist sich die Tatsache, dass in dem einzigen im *Aeolius* auf *a* komponierten Werk – XXII (*Christ unser Herr zum Jordan kam*) – diese Kadenzstufe (*e*) nicht vorkommt. Siehe ebenfalls Anm. 93 zu den möglichen Auswirkungen der mitteltönigen Stimmung auf diese Kadenzstufe.

Die vorangegangenen Beobachtungen zur Benutzung von Sextakkorden in Abhängigkeit von den Modi sind in Tabelle 9 zusammengefasst.⁹⁰ Sie zeugen von einer eindeutigen Stufengebundenheit: Ohne Ausnahme sind Sextakkorde in allen Modi auf Stufe $\hat{6}$ proportional stark vertreten. Vom *Aeolius* abgesehen, verzeichnen weiterhin alle Modi ebenfalls Sextakkorde auf den Stufen $\hat{3}$ (oder $\#\hat{3}$) und $\hat{7}$ (oder $\#\hat{7}$). Darüber hinaus charakterisiert beide Mollterzmodi eine starke Repräsentanz von Sextakkorden auf der Skalenstufe $\hat{2}$.

	$\hat{1}$	$\hat{2}$	$\hat{3}$	$\#\hat{3}$	$\hat{4}$	$\hat{5}$	$\hat{6}$	$\hat{7}$	$\#\hat{7}$
Ionisch			6		6		6	6	
Mixolydisch			6				6	6	
Dorisch		6	6		6		6		6
Aeolisch		6					6		

 Regel der verminderten Quinte

 Mi-Regel

 Diesis-Regel

Tabelle 9: Modusskalen und Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die Skalengebundenheit, die sich hier materialisiert, bestätigt die erwähnten Affinitäten mit der Oktavregel. Mithin belegt sie ebenfalls – zumindest auf den ersten Blick – den oben beschriebenen Übergang von einer auf diatonischen Qualitäten und Funktionen zugunsten einer auf tonalen Qualitäten und Funktionen basierenden Logik. Dennoch muss beachtet werden, dass sich die Verwendung von Sextakkorden ebenfalls fast immer durch skalenungebundene Sextregeln erklären lässt. Um dies zu verdeutlichen, wurden in der Tabelle die durch Sexten-Regeln erklärbaren Phänomene mit Graustufen unterlegt: schwarze Färbung bezieht sich auf die Regel der verminderten Quinte, graue auf die Mi-Regel und Schraffierung auf die *Diesis*-Regel.

Basnoten, die nicht durch diese Regeln begründet werden können, entsprechen immer den diatonischen Stufen IV und VI (d. h. *f* und *a* in der *c*-Diatonik). Somit kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch diese Stufen, aufgrund ihrer spezifischen diatonischen Eigenschaften, zu Trägern von Sextakkorden werden. Im diatonischen Quintenzirkel IV–I–V–II–VI–III–VII geht nämlich Stufe VI unmittelbar den labilen, am ›rechten‹ Ende des Zyklus auftretenden Stufen III und VII voraus. Stufe IV tritt ihrerseits am ›äußeren ›linken‹ Rand des Zyklus auf und weist, wie die Stufen III und VII, einen Halbtonanschluss auf.

Der sich in *Polyhymnia caduceatrix* konstituierende Zusammenhang zwischen diatonischen Qualitäten und Stufengebundenheit ist mithin durch den Konnex der Moduspräferenzen bedingt. Die Vorliebe für *Ionicus*, *Dorius* und *Aeolius* steht in engem Zusammenhang mit der Tatsache, dass Sextakkorde stets auf den gleichen Skalenstufen anzutreffen sind (auch wenn diese Sextakkorde immer durch verschiedene Phänomene bedingt sind). Somit liegt nahe, dass sich erst durch diesen Zusammenhang die diatonischen Hierar-

90 Hinsichtlich der Erfassung von Sextakkorden in der Tabelle wurde eine Grenze bei 9% gesetzt: Beläuft sich der proportionale Anteil an Sextakkorden pro Stufe auf $\geq 9\%$, sind diese in der Tabelle berücksichtigt. Diese Grenze ist zwar willkürlich, ihre konsequente Einhaltung liefert jedoch ein objektiviertes Kriterium für die Bewertung der Ergebnisse.

chien zu Skalenhierarchien, d. h. tonalen Hierarchien, verfestigen konnten. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Modusvorlieben zumindest teilweise aus der spezifischen Position der diatonischen Qualitäten und Funktionen innerhalb der Skala resultieren. So lässt sich vermuten, dass sich die profilierenden tonalen Qualitäten und Funktionen sowohl anhand der Moduswahl als auch der Stufengebundenheit abzeichnen, ohne dass von einem direkten Kausalitätszusammenhang ausgegangen werden kann.

Die Verfestigung von tonalen Qualitäten und Funktionen ist in *Polyhymnia caduceatrix* schon verhältnismäßig weit vorangeschritten. Deutlich wird das unter anderem daran, dass – unabhängig vom Modus – die Skalenstufen $\hat{1}$ und $\hat{5}$ als tonisch-dominante Eckpfeiler ausgeprägt sind, dass die Stufengebundenheit der Sextakkorde über die explizite Theorie des 17. Jahrhunderts deutlich hinausgeht und dass die Generalbassbezeichnungen – bewusst oder unbewusst – die Ausnahme gegenüber der regulären Verwendung von Sextakkorden nicht nur auf Skalenstufe $\hat{7}$, sondern auch $\hat{3}$, $\hat{6}$ und $\hat{4}$ bestätigen. Andere Beobachtungen, die hauptsächlich mit dem *Aeolius* zusammenhängen, belegen hingegen, dass die sich herausbildenden tonalen Hierarchien und Qualitäten noch alles andere als konstant sind. Ein weiteres Phänomen, an welchem sich das Verhältnis zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik ablesen lässt, ist jenes der Transposition.

5.2 Skalenhierarchien und Transposition

Praetorius gibt für eine begrenzte Anzahl von Konzerten Transpositionsalternativen an (siehe Tabelle 7). Diese Alternativen beziehen sich immer auf Werke, die in der Erstausgabe vorzeichenlos notiert sind. Für diese sind Transpositionen entweder in die Unterquarte und Unterquinte (Nr. I, II, XVIII, XV, XVI) oder ausschließlich in die Unterquarte (Nr. II) vorgesehen. Die einzige Ausnahme betrifft das Konzert Nr. VI (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*), das mit einem #-Vorzeichen notiert ist und alternativ in den vorzeichenlosen *Cantus durus* transponiert werden kann.

Die Tatsache, dass in *Polyhymnia caduceatrix* Transpositionsalternativen angeboten werden, die zudem über die Grenzen des diatonischen *durus/mollis*-Doppelsystems hinausgehen, ist vom theoretischen Standpunkt her zugleich bedeutungsvoll und wegweisend. Im Generalbassstimmbuch rechtfertigt Praetorius die Transpositionen im Kontext der Konzerte Nr. XV und XVI wie folgt:

Dieweil auch diese vnd alle andere Cantiones in Modo Hypoionico in Quartam oder Quintam inferiorem nothwendig transponiret werden müssen: vnd in Quarta der Gesang allezeit frischer vnd anmutiger / den Organisten vnd Instrumentisten aber etwas schwerer als in Quinta ankömpt: so bin ich willens gewesen / die Choros Instrumentales vnd Bassum Generalem, in Quintam inferiorem gesetzt drucken zu lassen. Dieweil ich aber befunden / daß nicht so gar sehr gevbt Instrumentisten sich fast weniger darein richten können / als wenn es in seinem rechten Clave bleibt: vnd auch manchen solcher Tonus viel bequemer auß der Quinta als auß der Quart zu tractiren vorkömpt. auch oft die höhe der Orgeln es nicht anders leiden wil: so habe ichs in seinem rechten Tono bleiben lassen / darmit ein jeder nach seinem eignen gefallen vnd guten gelegenheit darmit procediren vnd gebaren könne.⁹¹

Aus den Ausführungen geht hervor, dass die Transposition aus Gründen der Stimmregister, der Sangbarkeit und der instrumentalen Spielbarkeit erfolgt. Der Modus der Komposi-

91 Praetorius 1619a, B.C., Nr. XV, XVI.

tion bleibt hingegen, gemäß dieser Auffassung, von der Transposition vollkommen unangetastet: ein Werk im *Cantus durus* auf *c* ist vom Standpunkt der modal-tonalen Eigenschaften her das genaue Äquivalent einer Komposition auf *f* im *Cantus mollis* oder einer Komposition in *g ex Duro in Durum*. Praetorius' Erklärungen ist ferner zu entnehmen, dass die *c*-Diatonik – und nicht etwa das Doppelsystem *Cantus durus / Cantus mollis* – den eigentlichen *Locus* des »rechten Ton[s]« darstellt, an dem die möglichen Transpositionen erfolgen und gemessen werden. Der *Cantus durus* als *Systema naturale* wird somit endgültig zum hierarchischen Bezugspunkt gegenüber dem *Cantus mollis* als *Systema transpositum*. Hier kristallisiert sich aus theoretischer Sicht ein modernes Verständnis der Transposition heraus als ein Phänomen, das aus der Perspektive der *c*-Diatonik erfolgt und eine komplette Verschiebung tonaler Qualitäten und Funktionen in Abhängigkeit vom Transpositionsintervall impliziert.

Die Kompositionspraxis in *Polyhymnia caduceatrix* widerspricht jedoch teilweise diesem Verständnis. Dies geht zunächst aus den sich einstellenden Affinitäten zwischen Modusklasse und transponierter Diatonik hervor: Werden Großterzmodi vorzugsweise mit #-Vorzeichen oder vorzeichenlos notiert, sind Mollterzmodi oft mit b-Vorzeichen versehen (siehe Tabelle 10). Eine ähnliche Tendenz ist ebenfalls in der früher kompilierten Tanzsammlung *Terpsichore* (1612) zu beobachten. Steht sie dort im Zusammenhang mit spezifischen instrumentalen Präferenzen der Geigenfamilie,⁹² so ist anzunehmen, dass im Falle von *Polyhymnia caduceatrix* Aspekte der mitteltönigen Stimmung ebenfalls zu dieser Zuordnung beitragen.⁹³

	Mollterzmodi	Durterzmodi
b	10	15
♮	5	13
#	0	8

Tabelle 10: b-, ♮- und #-Diatonik versus Moll- und Durterzmodi in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

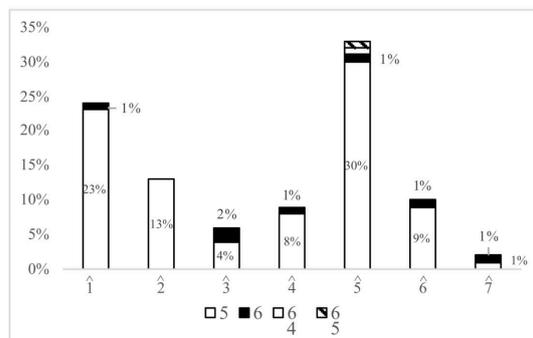
Ein weiteres Indiz dafür, dass die Transpositionen nicht ohne Auswirkung auf die modal-tonalen Eigenschaften bleiben und nicht – wie im modernen Verständnis – eine vollkom-

92 Siehe Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V. Die Analyse von *Terpsichore* zeigt, dass die Verbindung zwischen Durterzmodi und #-Vorzeichen bzw. Mollterzmodi und b-Vorzeichen auf spieltechnische und akustische Charakteristika der Violinenensembles zurückzuführen ist, für welche die Tänze komponiert wurden. Inwiefern ein ähnlicher Zusammenhang in *Polyhymnia caduceatrix* hergestellt werden kann, bleibt in einer späteren Studie im Detail zu überprüfen.

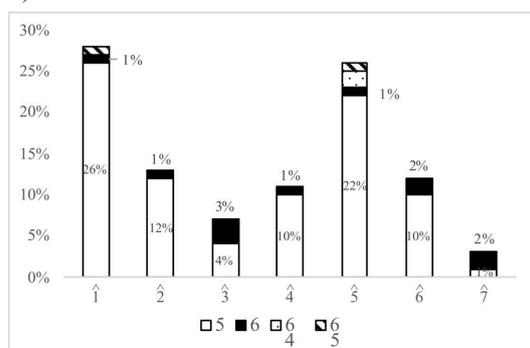
93 Die bei Praetorius (1619b, 158) beschriebene mitteltönige Stimmung führt, ohne gebrochene Obertasten, zu einer Wolfsquinte zwischen *gis* und *es* und macht die Leittöne *dis* und *ais* unbrauchbar. Setzt man, gemäß der zarlinischen Moduslehre, Kadenzpunkte auf den Modusstufen $\hat{1}$, $\hat{3}$ und $\hat{5}$ voraus und berücksichtigt, dass der Zielklang, mit Ausnahme der phrygischen Modusstufen, durch ein *Subsemitonium* erreicht wird, ergeben sich im Rahmen der von Praetorius gewählten Transpositionen (bis zu einem b- und einem #-Vorzeichen) folgende Probleme für die Mollterzmodi: Im *Dorius* auf *a* und *Aeolius* auf *a* sind Kadenzen auf Stufe $\hat{5}$ mit *Subsemitonium* (*dis*) unmöglich. Im *Aeolius* auf *E* sind nicht nur Kadenzen auf Stufe $\hat{1}$, sondern auch auf Stufe $\hat{5}$ aufgrund der fehlenden Leittöne (*dis* und *ais*) erschwert. Vor diesem Hintergrund entsteht eine Abhängigkeit zwischen Mollterzmodi und b-Diatonik (wo diese Probleme nicht auftreten) bzw. Durterzmodi und #-Vorzeichen. Diese Abhängigkeit wird jedoch nur indirekt in der Sammlung deutlich, da Praetorius den *Aeolius* auf *e* gänzlich vermeidet und den *Aeolius* auf *a* nur einmal, in Nr. XXII verwendet. Die Kadenzanalyse dieses letzteren Konzerts zeigt, dass die problematische Kadenz auf der Modusstufe $\hat{5}$ (*e*) grundsätzlich keine Verwendung findet und durch Kadenzen auf der Modusstufe $\hat{4}$ (*d*) ersetzt wird.

mene Verschiebung der diatonischen und tonalen Qualitäten implizieren, ist einem Vergleich der Stufenhierarchien und -harmonisierungen in Abhängigkeit von den Transpositionen abzugewinnen. Dies sei anhand der in der Erstaussgabe im *Cantus mollis*, im *Cantus durus* und *ex Duro in Durum* notierten Konzerte des *Ionicus* veranschaulicht (Beispiel 12).

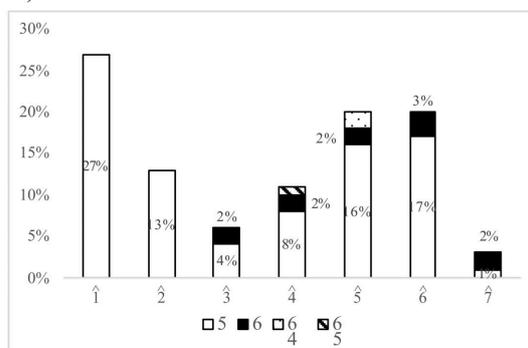
a)



b)



c)



Beispiel 12: Skalenhierarchien der ionischen Werke der *Polyhymnia caduceatrix* (1619): a) im *Cantus mollis*; b) im *Cantus durus* und c) *ex Duro in Durum*

Die Gegenüberstellung der Skalenhierarchien und -harmonisierungen (Beispiel 12) zeigt, dass sich die Rangordnung der diatonischen Stufen $\hat{1}$ und $\hat{5}$ wider Erwarten in Abhängigkeit von der Diatonik verändert: Dominiert in der \flat -Diatonik die Stufe $\hat{5}$ über $\hat{1}$, so schlägt das Verhältnis in der \flat - und \sharp -Diatonik zunehmend zugunsten einer Hegemonie von Stufe $\hat{1}$ um. Die Gewichtung der Stufe $\hat{6}$ nimmt hingegen von der \flat - über die \flat - und \sharp -Diatonik zu, wobei zugleich deren Harmonisierung durch den Sextakkord proportional häufiger wird.

Diese Beobachtungen genügen, um zu belegen, dass die Transpositionen des *Ionicus* auf f , c und g in *Polyhymnia caduceatrix* vom Standpunkt ihrer modal-tonalen Eigenschaften her nicht als äquivalent betrachtet werden können.⁹⁴ Sie legen ebenfalls nahe, dass der Ausgangspunkt der Kompositionen nicht immer das *Systema naturale* ist, von welchem aus die Modi »in Quartam oder quintam inferiorem nothwendig transponiert werden müssen«. ⁹⁵ Aus Gründen, die unten weiter ausgeführt werden, hat Praetorius im Gegenteil anscheinend manche *ConcertGesänge* – wie das mit einem \sharp -Vorzeichen notierte Konzert Nr. VI und die mit Alternativen versehenen Nr. I, II, VIII, XV, XVI und XXIII – direkt in der g -Diatonik konzipiert und ins *Systema naturale* zurücktransponiert. Es stellen

94 Dies gilt insbesondere für die stark divergierenden Modushierarchien zwischen dem *Ionicus* auf f auf der einen und dem *Ionicus* auf c und g auf der anderen Seite.

95 Siehe Anm. 91.

sich somit folgende Fragen: Warum werden nur für eine begrenzte Anzahl von Konzerten Transpositionsalternativen angegeben? In welchen Fällen entscheidet sich Praetorius für einen diatonischen Raum und für eine Transposition?

Tabelle 7 zeigt, dass Transpositionsalternativen ausschließlich für die erste Hälfte der Sammlung anfallen (bis Nr. XXIII), und dass sie nur ionische Werke betreffen. Bedenkt man zudem, dass die Konzeption der Sammlung auf wachsenden Vokal- und Instrumentalbesetzungen beruht, liegt die Vermutung nahe, dass – wie von Praetorius auch angedeutet – Stimmumfänge für die Transpositionen ausschlaggebend sind.

The image displays four systems of musical notation for the vocal parts of Praetorius's *Polyhymnia caduceatrix*. Each system consists of four staves: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The notes are organized into vertical groups corresponding to Roman numerals I through XL. The first system (I-XII) shows the initial range of the parts. The second system (XIII-XXVIII) shows a significant expansion of the vocal ranges, particularly for the Cantus and Bassus parts. The third system (XXIX-XL) shows further transpositions, with the Cantus part reaching a high range and the Bassus part reaching a low range. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the diatonic and transposed nature of the music.

Beispiel 13: Maximale Stimmumfänge der Cantus-, Altus-, Tenor- und Bassus-Stimmgruppen in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Um diese Hypothese im Detail zu überprüfen, gibt Beispiel 13 in großgedruckten ganzen Noten die maximalen Stimmumfänge der vier Stimmgruppen Cantus, Altus, Tenor und Bassus⁹⁶ für jedes Konzert an, wobei die Umfänge der eingerahmten Nummern II, III, VIII, XV, XVI und XXIII der von Praetorius angegebenen #-Vorzeichenalternative entsprechen.

Ein Vergleich zeigt, dass der Ambitus der Tenor-Stimmen, der sich – mit Ausnahme der untypischen Nr. XIII – hauptsächlich von c bis f^1 erstreckt und wiederholt A als Untergrenze erreicht, weitgehend konstant bleibt. Gleiches gilt für die Untergrenze⁹⁷ des Bassus, die wegen offensichtlicher instrumentaler Begrenzungen C nicht unterschreitet.⁹⁸ Die Umfänge der Cantus-Stimmen, deren Eckpfeiler (hauptsächlich c^1 und f^2) mit dem Tenor oktavversetzt sind, werden im Gegensatz dazu zwischen Konzert Nr. I (d^1 - e^2) und Nr. XL (a - a^2) sowohl an der Ober- wie an der Untergrenze sukzessive erweitert. Ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Maße, für die Altus-Stimmen, vor allem ab Nr. XXXII.

Dass sich die Schlüsselungen innerhalb der individuellen Stimmgruppen unterscheiden – z. B. werden in der Bassus-Gruppe unter anderem $f3$ -, $f4$ -, $f5$ - und $c4$ -Schlüssel verwendet – stellt keineswegs die hier aufgezeigte Tendenz infrage.⁹⁹ Die Unterscheidung zwischen instrumentalen und vokalen Stimmumfängen führt hingegen zu einem differenzierteren Gesamtbild. In Beispiel 13 werden zu diesem Zweck die Grenzen der Vokalstimmen bei Abweichungen gegenüber den Instrumentalstimmen mit kleinen Notenköpfen dargestellt. Diese Differenzierung zeigt, dass zwar die Vokalstimmumfänge an der aufgezeigten Entwicklung teilhaben, dass sich die letztere aber hauptsächlich in den explizit als instrumental ausgewiesenen Partien vollzieht.

Die dargestellte Ambituserweiterung deutet somit auf ein planvolles Experimentieren mit vokalen und insbesondere instrumentalen Ressourcen hin, die in ihrem systematischen Ansatz an die Beschreibung von Arten und Manieren der Instrumentalbesetzungen im *Syntagma Musicum* erinnert.¹⁰⁰ Sie legt nahe, dass sich die instrumentale Gestaltung in der zweiten Hälfte der Sammlung zunehmend von den Vokalstimmen löst.¹⁰¹ Nicht zuletzt führt die Ambituserweiterung zu der Annahme, dass die Werkreihenfolge, wenigstens zum Teil, eine Chronologie der Entstehung widerspiegeln könnte. Diese Hypothese verfestigt sich durch die in den Tabellen 1 und 2 vorgenommene Werkdatierung, bliebe jedoch im Rahmen einer historisch-analytischen Folgestudie näher zu überprüfen. Die hier erzielten Ergebnisse zeigen gleichwohl schon jetzt, dass sich eine immanent-

96 Praetorius' mehrchörige Konzeption orientiert sich formal am traditionellen vierstimmigen Satz mit Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Für die hier vorgenommene Analyse wurden die individuellen Stimmen zu homogenen Stimmgruppen zusammengefasst und innerhalb dieser Gruppen jeweils der maximale Stimmumfang ermittelt. Die wenigen Stimmen, die sich nicht in dieses Schema einfügen, u. a. Quintus-Stimmen, sind im Beispiel 13 nicht berücksichtigt, um eine bessere Übersichtlichkeit zu gewinnen.

97 Die Heterogenität der Bassusobergrenze ist darauf zurückzuführen, dass die Generalbassstimme in manchen Fällen die Einsätze der Oberstimmen verdoppelt.

98 Die einzige Ausnahme ist die Nr. XXXVI, in welcher der Bassus bis B_1 hinabsteigt.

99 Aufgrund der Transpositionsmöglichkeiten, die Praetorius zwar vorsieht, für welche er aber nicht immer Alternativschlüssel angibt, erweist sich eine konsequente Einbeziehung der Originalschlüssel als unerheblich.

100 Praetorius 1619b, III, Kap. 8; Praetorius 2015. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8 (12.12.2020)

101 Zur Lösung des vokal-instrumentalen Satzes von der Chörigkeit und zur Entstehung eines gemischt konzierenden Satzes mit idiomatischer Schreibweise siehe Forchert 1959, 184–189 sowie Wiermann 2005, 186–201.

quantitative Erschließung als nützlich und wirksam erweist im Interesse einer differenzierteren Einordnung der Konzerte in ihren historisch-chronologischen Zusammenhang.

Aus der Perspektive der Transpositionsproblematik ergibt sich mithin folgendes Bild: Praetorius arbeitet mit festen Ambitusvorstellungen, baut aber diese Stimmumfänge in den Oberstimmen progressiv aus. Nicht nur das Konzert Nr. VI, das mit einem #-Vorzeichen notiert ist, sondern auch jene Werke, für die lediglich Transpositionsalternativen mit einem #-Vorzeichen angegeben sind, fügen sich in diese allgemeinen Stimmumfänge ein. Das bedeutet, dass die #-Transpositionen notwendig sind, um die Stimmumfänge zu wahren, und dass ein Teil dieser *ConcertGesänge* wahrscheinlich von Anfang an mit einem # notiert war. Vor diesem Hintergrund sind die Rücktranspositionen in den *Cantus durus* und die Transpositionsalternative des *Cantus mollis* lediglich Kompromisse, die versuchen, dem verhältnismäßig ungewöhnlichen #-Vorzeichen und den eventuell damit verbundenen spieltechnischen bzw. aufführungspraktischen Problemen Rechnung zu tragen.

Die Ausweitung der Oberstimmengrenzen – insbesondere ab Nr. XXVI – führt mithin zu einer zunehmenden Restriktion der Transpositionsmöglichkeiten. Diese Restriktion erklärt, warum Transpositionsalternativen ausschließlich in der ersten Hälfte des Zyklus angeboten werden.

Berücksichtigt man zudem, dass die von Praetorius angegebenen Transpositionen in Wirklichkeit Alternativen zur *g*-Diatonik darstellen, wird ebenfalls klar, warum die Transpositionen nur ionische Werke betreffen: Die oben erwähnte Abhängigkeit zwischen den Durterzmodi und den #-Tonarten, die über *Polyhymnia caduceatrix* hinausgeht, führt nämlich indirekt dazu, dass primär die ionischen und sekundär die mixolydischen Konzerte – d. h. ausschließlich Durterzmodi – von den angegebenen Transpositionsalternativen betroffen sind.

6. GENERALBASS UND HARMONISCHE PATTERNS

Polyhymnia caduceatrix befindet sich an einem Scheideweg zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik: Bestimmen diatonische Qualitäten und Funktionen einen Großteil der horizontalen und vertikalen Phänomene, gehen aus ihnen dennoch stufengebundene Eigenschaften hervor, die im Begriff sind, sich zu verfestigen und Teilaspekte der Oktavregel vorwegzunehmen. Wesentliche Gesichtspunkte der Tonalität – und der tonalen Charakteristiken, die sich in der Oktavregel niederschlagen – sind syntaktisch-prozessualer Natur und beruhen auf der Art und Weise, wie harmonische Einheiten erreicht und wieder verlassen werden. So stellt sich die Frage nach dem modal-tonalen Status der in der Sammlung vorgefundenen harmonischen Patterns.

Eine erste Annäherung an diese Frage erfolgt über die Untersuchung der Bassbewegungen in Schritten oder Sprüngen und ihrer Harmonisierungen durch Quint- oder Sextakkorde (Tabelle 11). Ein Vergleich zwischen den fünf Bicinien aus *Musae Sioniae* und *Polyhymnia caduceatrix* verzeichnet eine markante Entwicklung:

a)				
	5→5	6→6	6←→5	Gesamt
Schritt	134 (142)	0 (0)	18 (9)	152
Sprung	214 (205)	0 (0)	6 (14)	220
Gesamt	348	0	24	372

b)				
	5→5	6→6	6←→5	Gesamt
Schritt	4415 (6070)	618 (362)	4510 (3111)	9543
Sprung	8473 (6818)	151 (407)	2094 (3494)	10718
Gesamt	12888	769	6604	20261

Tabelle 11: Bassbewegungen in Abhängigkeit zu den Harmonisierungen: a) in den fünf Bicinien aus *Musae Sioniae* IX (1610), b) in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Standen Sprünge (152) und Schritte (220) in *Musae Sioniae* im Verhältnis 2:3, sind beide Bewegungstypen in der späteren Sammlung beinahe ausgewogen. Ebenfalls beachtenswert sind zwei Abhängigkeiten,¹⁰² die sich in *Polyhymnia caduceatrix* einstellen: zum einen der Zusammenhang zwischen Quintakkordfolgen und Sprüngen, zum anderen die Abhängigkeit zwischen Sextakkordfolgen und Schritten. Diese Sachverhalte lassen sich anhand individueller Beispiele zum Teil näher beschreiben und ergänzen.

Im Bicinium Nr. CCVIII (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*) bestehen die Verse hauptsächlich aus Terz- und Quintakkordharmonisierungen einer Basslinie, die häufig in Terz- und Oktavparallelen zu den Oberstimmen verläuft (z. B. T. 2 oder T. 6). Dieses Prinzip der Parallelbewegung wird in Kadenzsituationen (T. 5 und Ende von T. 6) und im Kontext des melodischen Aufstiegs $c^2-d^2-e^2-f^2-e^2$ (T. 3), der in charakteristischer Weise durch Quintakkorde harmonisiert wird, aufgegeben (siehe Beispiel 14).

Die Bearbeitung desselben *Cantus firmus* in *Polyhymnia caduceatrix* beginnt mit einem ähnlichen imitatorischen Einsatz der Oberstimmen. Sie unterscheidet sich jedoch grundlegend durch einen zunehmend von Kadenzen geprägten Bassverlauf und eine größere Fokussierung der Harmonik auf die *Finalis F*. Beide Charakteristika, die sowohl dynamische als auch statische Aspekte der harmonischen Syntax vereinen, sind insbesondere auf den Wechsel von Quint- und Sextakkorden bei schrittweiser Gegenbewegung der Außenstimmen in Takt 2, 3 und 5 zurückzuführen. Dabei fällt die gezielte Nutzung der Sextakkorde auf den Stufen $\hat{6}$ (T. 2 und 5) und $\hat{7}$ (T. 3) auf. Zum einen führen diese Sextakkorde, setzt man das Denken in Umkehrungen voraus,¹⁰³ zur harmonischen Assimilierung der Stufen $\hat{6}$ und $\hat{7}$ an die Quintakkorde auf $\hat{4}$ und $\hat{5}$ und tragen mithin zur Bedeutungsabgrenzung dieser Stufen gegenüber der *Finalis* als Bezugspunkt bei. Zum anderen

102 Diese Abhängigkeiten lassen sich anhand der in Klammern notierten Schätzwerte belegen. Diese geben an, mit welchem Wert zu rechnen wäre, wenn keine Abhängigkeit zwischen Bassbewegung und Akkordtyp bestünde. Je größer die Differenz zwischen der tatsächlichen und der theoretisch ermittelten Okkurrenz, desto mehr sprechen die Ergebnisse für eine Abhängigkeit.

103 Der Begriff der Umkehrung ist hier keineswegs anachronistisch, wenn man berücksichtigt, dass Lippius sieben Jahre zuvor seine Theorie der *Trias harmonica* publizierte und Praetorius in engem Kontakt mit Heinrich Baryphonus stand, dessen *Pleiades musicae* (die in Praetorius 1619c, 227 angekündigt werden) sich ebenfalls einen Umkehrungsbegriff aneignen. Siehe Lippius 1612; Baryphonus 1615.

verstärkt der Sextakkord in Takt 5 den teleologischen Zug zur *Finalis* durch Vorbereitung des darauffolgenden Akkords mit der verminderten Quinte, der sich seinerseits in die unvollständige *Trias* der ersten Modusstufe auflöst.

CANTUS 1
Wie schön, wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von
Von Gott, von Gott kömmt mir ein Freu-den-schein, wenn du mit dei-nen Äu-

CANTUS 2
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, der Morg-en- stern, voll Gnad und Wahr-heit
Von Gott kömmt mir ein Freu-den-schein, ein Freu-den-schein, wenn du mit dei-nen

BASSUS CONTINUIS
Bassus generalis pro organo si placet

5
C. 1
- dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se, du Sohn Da-
- ge-lein mich freund-lich tust an-blik-ken, o Herr Je-

C. 2
von dem Herrn, die sü-ße Wur-zel Jes- - - se, du
Äu-ge-lein mich freund-lich tust an-blik-ken, o

B.C.

Beispiel 14: Michael Praetorius, *Musae Sioniae IX* (1610), Nr. CCVIII (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*), Teil 1, T. 1–7

Chorus
Voce & Instr.

CANTUS 1. 1.
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se,

CANTUS 2. 2.
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se,

ALTUS 3.
Du sü-ße Wur-zel Jes-se,

TENOR 4.
Du sü-ße Wur-zel Jes-se,

BASSUS 5.
Du sü-ße Wur-zel Jes-se,

BASSUS Generalis 10.
Wie leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gna-de und Wahr-heit von dem Herrn, die sü-ße Wur-zel Jes-se,

Beispiel 15: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. X (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*), T. 1–6

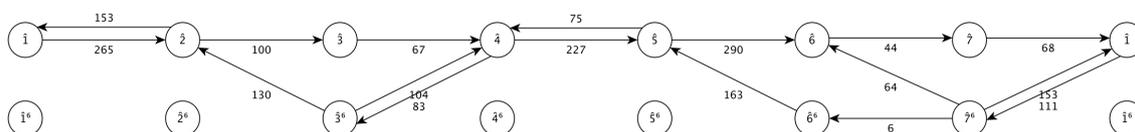
Die aus den allgemeinen Ergebnissen und den beiden individuellen Beispielen hervorgehenden Sachverhalte sind wegweisend für die musikalische Entwicklung des 17. Jahrhunderts und werden teilweise in der Musiktheorie und pädagogischen Literatur des 18. Jahrhunderts auch als solche wahrgenommen. So bemerkt Johann David Heinichen zur Ablösung paralleler Quintakkorde durch Sextakkorde im spezifischen Kontext von Halbtonschritten auf den Skalenstufen $\hat{3}$ und $\hat{4}$ in Dur:

In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblicke [Beispiel]. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischt sie auff unterschiedene Arth mit der 6te [...].¹⁰⁴

104 Heinichen 1728, 742, Anm. k.

Vor diesem Hintergrund einer graduellen Anreicherung der Basslinien mit Sextakkorden kommt Thomas Christensen zu dem Schluss, dass die Verwendung paralleler Sextakkorde bei schrittweiser diatonischer Fortschreitung als eines der bemerkenswertesten Kennzeichen des neuen tonalen Stils eingestuft werden müsse.¹⁰⁵ Es stellt sich somit die Frage nach den spezifischen Eigenschaften der Skalenharmonisierungen in *Polyhymnia caduceatrix*. Dabei sollen hier lediglich die harmonischen Patterns stufenweise fortschreitender Bässe berücksichtigt werden.

Beispiel 16 modelliert zu diesem Zweck Skalenstufenharmonisierungen in den Durterzmodi. Die Knoten stellen die Bassstufen und ihre Harmonisierung durch einen (unbezifferten) Quint- oder Terzakkord bzw. durch einen Sextakkord dar. Die mit Zahlen versehenen Pfeile geben die Richtung der Bassbewegung sowie die Okkurrenz des Patterns an. Der Übersicht halber wird im Modell nur das am häufigsten verwendete Harmoniepattern beim Übergang von einer Stufe zur anderen aufgeführt – ein Grund, weshalb einige Sextakkorde, obwohl sie in der Sammlung vorkommen, nicht miteinander verbunden sind. Ausnahmen von dieser Regel ergeben sich immer dann, wenn sich eine Stufenharmonisierung gleichsam in einer ›Sackgasse‹ befindet und nicht mehr weiterführt wird.¹⁰⁶



Beispiel 16: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), harmonische Patterns, Durterzmodi

Angesichts der im Abschnitt 5 dargelegten Sachverhalte überrascht es wenig, dass in den harmonischen Patterns die Sextakkorde hauptsächlich auf den Skalenstufen $\hat{3}$, $\hat{6}$ und $\hat{7}$ anfallen. In höchstem Grade bezeichnend ist hingegen, dass die Harmonisierungen dieser Stufen in manchen Fällen in Abhängigkeit von der Richtung der Bassfortschreitung variieren.

Dieser Zusammenhang zeichnet sich zwischen den Stufen $\hat{2}$ und $\hat{3}$ ab: Ist das Basspattern aufwärts mit Quintakkorden nicht ungewöhnlich, so erfolgt die Bassharmonisierung abwärts meistens mit dem Sextakkord ($\hat{3}^6$ – $\hat{2}$). Noch charakteristischer sind die Patterns, die sich zwischen den Stufen $\hat{5}$, $\hat{6}$ und $\hat{7}$ ergeben: Erfolgt die Harmonisierung aufwärts mit Quintakkorden, vollzieht sich der Gang in die entgegengesetzte Richtung mit Sextakkorden ($\hat{7}^6$ – $\hat{6}^6$ – $\hat{5}$). An diesem letzten Pattern zeigt sich das von Christensen identifizierte Moment der harmonisch-tonalen Logik. Dabei ist zu beachten, dass dieses Pattern, wenn auch qualitativ bedeutend, in *Polyhymnia caduceatrix* alles andere als stark ausgeprägt ist: Die Sextakkordfolge ergibt sich, wie gesagt, nur in absteigender Richtung und betrifft niemals, wie in Heinrichs Ausführungen, auf die sich Christensen bezieht, die Stufen $\hat{2}$, $\hat{3}$ und $\hat{4}$.

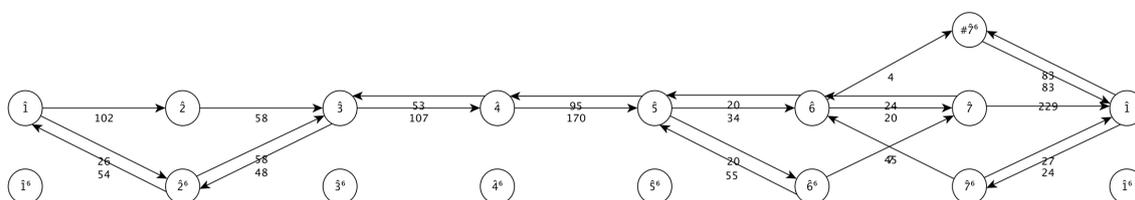
Diese Feststellungen belegen nichtsdestoweniger ein entscheidendes Charakteristikum der tonalen Syntax in den Durterzmodi von *Polyhymnia caduceatrix*: die Tatsache, dass

105 Christensen 1992, 99.

106 Beim Schritt von Stufe $\hat{3}$ zu Stufe $\hat{4}$ in den Durterzmodi ist $\hat{3}^6$ – $\hat{4}$ mit 104 Okkurrenzen das meistverwendete Harmonisierungspattern. Der Weg $\hat{3}$ – $\hat{4}$ (d. h. ohne Sextakkord auf beiden Stufen) wurde zusätzlich angegeben, um die Weiterführung des Quintakkords auf Stufe $\hat{3}$ innerhalb des Modells zu ermöglichen.

die Harmonieschemata nur bedingt reversibel sind und in einer bestimmten Richtung bevorzugt auftreten. Diese Bevorzugung einer Richtung zeigt sich ebenfalls daran, dass unabhängig davon, ob Sextakkorde auftreten, die Okkurrenzen analoger Basspatterns signifikant in Abhängigkeit von ihrer Richtung variieren. So überwiegt bei weitem das Basspattern $\hat{1}-\hat{2}$ gegenüber dem umgekehrten Pattern $\hat{2}-\hat{1}$. Gleiches gilt in erhöhtem Maße für das gegenüber $\hat{5}-\hat{4}$ dominierende Pattern $\hat{4}-\hat{5}$, an dem sich der Übergang von der ›Prädominante‹ zur ›Dominante‹ abzeichnet. Ist dieses asymmetrische Verhältnis von analogen Harmonieschemata in *Polyhymnia caduceatrix* noch verhältnismäßig ungleichmäßig ausgeprägt, spiegelt es dennoch mit aller Deutlichkeit die den Durterzmodi eigentümliche kadenzierend-tonale Dynamik wider.¹⁰⁷

Die Bevorzugung bestimmter Richtungen von Harmoniepatterns schlägt sich ebenfalls in den Mollterzmodi nieder (Beispiel 17), obwohl sie in diesem Kontext weniger ausgeprägt ist.¹⁰⁸ Wie zuvor in den Durterzmodi lässt sich auch hier eine deutliche Präferenz für Sextakkorde in absteigenden Bassverläufen erkennen, was sich insbesondere anhand der Patterns $\hat{2}^{\flat}-\hat{6}$ und $\hat{3}^{\flat}-\hat{5}$ bestätigt. Über diese wichtigen Gemeinsamkeiten hinaus ergibt sich gleichwohl für die Mollterzmodi ein insgesamt anderes Skalenbild.



Beispiel 17: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), harmonische Patterns, Mollterzmodi

Zunächst fällt auf, dass die Harmoniepatterns nicht vorzugsweise über den Sextakkord der Stufe $\hat{3}$ verlaufen, sondern über den Quintakkord. Dieser Sachverhalt mag eng mit einer Umdeutung der diatonischen Qualitäten in tonale Qualitäten verbunden sein und hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Stufe $\hat{3}$ aus harmonisch-tonaler Perspektive der Stufe der parallelen Durtonart entspricht.

Ein weiterer signifikanter Unterschied zu den Durterzmodi liegt im Status der Stufe $\hat{2}$. Erscheint diese in den Durterzmodi mehrheitlich in Form eines Quintakkords, profiliert sich in den Mollterzmodi insbesondere das Schema $\hat{1}-\hat{2}^{\flat}-\hat{3}$ (und umgekehrt). Ist der Grund dafür wiederum in den diatonischen Qualitäten der Stufe $\hat{2}$ in den Mollterzmodi zu suchen, so liegt es dennoch nahe, dass in *Polyhymnia caduceatrix* diese Eigenschaften im Begriff sind, sich zu tonalen (stufengebundenen) Qualitäten zu verfestigen. Vor diesem Hintergrund kann vermutet werden, dass auf längere Sicht eine Angleichung der Skalenschemata für die Moll- und Durterzmodi erfolgte, die zu einer einheitlichen Verwendung des Sextakkords auf Stufe $\hat{2}$ führte. Dieser Sextakkord, der eine Verbindung zwischen den Skalenstufen $\hat{2}$ und $(\#)\hat{7}$ als Vertreter der Dominantfunktion ermöglicht, entwickelt sich in den Folgejahrzehnten zu einem entscheidenden Phänomen der tonalen Kadenzharmonik.¹⁰⁹

107 Siehe dazu Guillotel-Nothmann 2017, 210–247.

108 Dies zeigt sich u. a. am schwächeren Okkurrenzunterschied zwischen den Patterns $\hat{4}-\hat{5}$ und $\hat{5}-\hat{4}$ (wenn auch das erstere weiterhin beinahe doppelt so häufig ausgeprägt ist) und kann als wichtiges Charakteristikum der Mollterzmodi im Allgemeinen gelten.

109 Siehe dazu auch Holtmeier 2009, 13.

Zuletzt entsteht durch die Hochalterierung der Stufe $\#7$ als *Subsemitonium modi* ein verändertes Bild der Harmoniepatterns im oberen Bereich der Skala. Paradoxerweise überwiegen sowohl in auf- als auch in absteigender Richtung die diatonischen Verbindungen 6^e-7-1 und $1-7-6$. Wird der Sextakkord auf Stufe 7 verwendet, so geschieht dies mehrheitlich in Form der chromatischen Stufe ($\#7^e-1$ und $1-\#7^e$). Setzt sich der Abstieg hingegen bis zur Stufe 6 fort, überwiegt die diatonische Variante des Sextakkords im Sinne des zukünftigen melodischen Molls.¹¹⁰

Diese Ausführungen liefern ein nur unvollständiges und allgemeines Bild der harmonischen Patterns in *Polyhymnia caduceatrix*. Sie reichen dennoch aus, um dynamische und statische Charakteristika der sich herausbildenden harmonischen Tonalität aufzuzeigen, die sich später in der Oktavregel niederschlagen. Gleichzeitig zeigen die Ergebnisse, wie weit die in *Polyhymnia caduceatrix* verwendeten Patterns noch von der Oktavregel entfernt sind. Sie zeugen von einer ihnen eigenen Kohärenz, die aus dem für die Sammlung eigentümlichen Spannungsverhältnis zwischen diatonischen und tonalen Eigenschaften resultiert. Es bliebe einer Folgestudie übrig, die Patternanalyse auf Basssprünge zu übertragen und diese der theoretischen und pädagogischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts systematisch gegenüberzustellen.

ZUSAMMENFASSUNG UND PERSPEKTIVEN

In *Polyhymnia caduceatrix* interagiert eine auf diatonischen Qualitäten und Funktionen fußende Logik mit einer Logik, die tonalen Qualitäten und Funktionen gehorcht, wobei die letztere im Begriff ist, über die erstere Oberhand zu gewinnen. Diese Entwicklung ist jedoch am Ende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts noch lange nicht abgeschlossen und wäre im Rahmen einer größer angelegten Studie weiterzuerfolgen.

Das von uns herangezogene Leseraster basiert zum Teil auf historischen Begriffen. Gleichzeitig setzt es sich über die historische Theorie hinweg und betrachtet das Repertoire bewusst aus unserer heutigen Perspektive und mit den analytischen und technischen Mitteln, die uns gegenwärtig zur Verfügung stehen. In seinem Artikel über den Tonalitätsbegriff der Oktavregel verteidigt Ludwig Holtmeier die historische Satzlehre: »Es scheint, als würde in den letzten Jahren mit dem Erstarken derjenigen Bewegung innerhalb der Musiktheorie, die man gemeinhin mit ›historische Satzlehre‹ oder ›Historical informed Music Theory‹ bezeichnet, eine vergessene ›Kultur‹ der Musiktheorie wieder ins Bewusstsein zurückgelangen.«¹¹¹

Der Anspruch, einer vergessenen Kultur wieder habhaft zu werden, ist wichtig und legitim. Er sollte uns allerdings nicht vergessen lassen, dass Theoretiker keine unfehlbaren Zeugen der Musikpraxis ihrer Zeit sind. Selbst im Fall von Praetorius, der die Fähigkeiten eines Theoretikers und eines Komponisten wie kaum ein anderer miteinander vereinte, zeigen unsere Analysen, dass die theoretische Darlegung des *Syntagma musicum* nicht ausreicht, um alle Besonderheiten der zeitgleich entstandenen musikalischen Werke angemessen zu erklären.

110 Ungeachtet der starken Repräsentanz des dorischen Modus erscheint die chromatisch erniedrigte Stufe $b6$ kaum in den Harmonisierungen von schrittweisen Bassverläufen: ein Grund, weshalb diese chromatische Stufe nicht vom Harmonisierungsmodell in Beispiel 17 erfasst wird.

111 Holtmeier 2009, 7.

Selbstverständlich sind die hier gewonnenen analytischen Einsichten durch die spätere Entwicklung der Harmonik und das Aufkommen der Dur-Moll-Tonalität geprägt. So könnte man ihnen einen teleologischen Blick vorwerfen, der darauf abzielt, *Polyhymnia caduceatrix* nicht etwa für sich selbst, sondern lediglich im Lichte einer noch gar nicht vollzogenen Entwicklung zu betrachten. Und dennoch stehen unsere Analysen nicht im Widerspruch zu einem historischen Ansatz, wenn man berücksichtigt, dass sie im Repertoire verankerte Eigenschaften enthüllen und lediglich darauf abzielen, diese Eigenschaften aus einer breiteren historischen Perspektive zu verstehen und zu würdigen.

Die hier aufgedeckten Tendenzen konnten mittels der computergestützten Analyse eines verhältnismäßig großen Korpus ans Licht gebracht werden. Diese Analysen zeigen, dass *Polyhymnia caduceatrix* im Keim verschiedene tonale Charakteristiken aufweist, die erst ein knappes Jahrhundert später durch die Oktavregel vom theoretischen Diskurs vollständig erfasst wurden.

Der Generalbass spielt in dieser Entwicklung eine wichtige Rolle. Er geht – aus Gründen, die noch eingehender zu klären sein werden – mit einer zunehmenden Verwendung von Sextakkorden einher, die ihrerseits zu einer Dynamisierung der Harmonik und zu einer Polbildung um die Funktionen Tonika und Dominante führen. Bleibt eine genauere Chronologie dieser Entwicklung ein noch ausstehendes Ziel und wichtiges Desiderat,¹¹² so erhoffen wir uns, einen – wenn auch bescheidenen, so doch konkreten – Beitrag zu dessen Verwirklichung geleistet zu haben.

Literatur

- Abraham, Lars Ulrich (1961), *Der Generalbass im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin: Merseburger.
- Agazzari, Agostino (1607), *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena: Falconi.
- Ammerbach, Elias Nicolaus (1571), *Tabulaturbuch*, Leipzig: Jakob Bärwald.
- Arlettaz, V. [Vincent] / J.-M. [Jean-Marc] Belvisi / M. I. [Maria Inês] Guimarães / N. S. [Nae Sung] Lee / N. [Nicolas] Meeùs (1996), »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVII^e siècle«, *Musurgia* 3/2, 67–79.
- Banchieri, Adriano (1610), *Vezzo di perle musicali*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Baryphonus, Heinrich (1615), *Pleiades musicae*, Halberstadt: Jacob-Arnold Kothe.
- Benzing, Josef (1982), *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2. verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bernhard, Christoph (2003), »Tractatus compositionis augmentatus« [ca. 1657], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter, 40–131.
- Bianciardi, Francesco (1607), *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena: o. A.

112 Christensen 1992, 99.

- Brauer, James Leonard (1983), *Instruments in Sacred Vocal Music at Braunschweig-Wolfenbüttel: A Study of Changing Tastes in the Seventeenth Century*, Ph.D., City University of New York. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2200 (12.12.2020)
- Calvisius, Sethus (1600), *Exercitationes musicae duae*, Leipzig: Schnellbaltz.
- Campion, François (1716), *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris: La Veuve G. Adam – l'Auteur.
- Ceulemans, Anne-Emmanuelle / Christophe Guillotel-Nothmann (i. V.), »Das diatonisch-chromatische System zur Zeit des Michael Praetorius. Eine digitale Neuerschließung des *Syntagma Musicum* (1619) in Verbindung mit dem Tanzzyklus *Terpsichore* (1612)«, in: *Musik im Umbruch. Michael Praetorius zum 400. Todestag*, hg. von Sven Limbeck, Rainer Schmitt und Sigrid Wirth, Wiesbaden: Harrassowitz [erscheint voraussichtlich 2021].
- Christensen, Thomas (1992), »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64/2, 91–117.
- Crüger, Johann (1654), *Synopsis musica*, Berlin: Runge.
- De Saint Lambert, Michel (1707), *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris: Christophe Ballard.
- Drömann, Hans-Christian / Achim Giering (Hg.) (1994), *Evangelisches Gesangbuch: Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Niedersachsen und für die Bremische Evangelische Kirche*, Hannover: Verlagsgemeinschaft für das Evangelische Gesangsbuch Niedersachsen/Bremen.
- Forchert, Arno (1959), *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin: Merseburger.
- Glareanus, Henricus Loriti (1547), *Glareani Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri.
- Guillotel-Nothmann, Christophe (2017), *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques: Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530–1745*, Norderstedt: PubliQation.
- Gurlitt, Wilibald (2008), *Michael Praetorius (Creuzbergensis): Sein Leben und seine Werke* [1914], Wolfenbüttel: Floßdorf.
- Haas, Robert (1929), »Das Generalbassflugblatt Bianciardis«, in: *Festschrift Johannes Wolf zu seinem sechzigstem Geburtstage*, hg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin: Breslauer, 48–56.
- Holtmeier, Ludwig (2007a), »Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, 5–49.
- Holtmeier, Ludwig (2007b), »Implizite Theorie: zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31, 149–170.
- Holtmeier, Ludwig (2009), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.
- Krummacher, Friedhelm (1978), *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel: Bärenreiter.
- La Via, Stefano (2013), »Black Sheep: The Phrygian Mode and a Misplaced Madrigal in Marenzio's Seventh Book (1595)«, *The Journal of Musicology* 30/2, 129–179.

- Lester, Joel (2007), »Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century«, *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 145–168.
- Lippius, Johannes (1612), *Synopsis musicae novae*, Straßburg: Ledertz.
- Matthaei, Conrad (1652), *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis*, [Königsberg]: Reusner.
- Penna, Lorenzo (1672), *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti.
- Praetorius, Michael (1610), *Musae Sioniae [...] Deutscher Geistlicher in Kirchen und Häusern gebrauchlicher Psalmen und Lieder mit 2. und 3. Stimmen, auff Muteten, Madrigalische und sonst noch eine andere vom Autore erst erfundene Art*, Teil IX, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei].
- Praetorius, Michael (1611), *Missodia Sionia Continens Cantiones sacras, ad Officium quod vocant Summum, ante Meridiem in Ecclesia usitatas*, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei].
- Praetorius, Michael (1617), *ConcertGesang, a 2. 4. 5. 7. 8. 9. 11. 12. & 16. Vocibus*, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619a), *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619b), *Syntagma musicum*, Bd. II, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619c), *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1928), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil VI (1609)*, hg. von Fritz Reusch, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1929), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil IX (1610)*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1931), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musarum Sioniarum Motecta et Psalmi latini (1607)*, hg. von Rudolf Gerber, Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1932), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil VIII (1610)*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1937), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil V (1607)*, hg. von Friedrich Blume und Hans Költzsch, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1960), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Gesammelte kleinere Werke*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Möseler.
- Praetorius, Michael (2004), *Syntagma Musicum [1619]*, Bd. III, übers. von Jeffery Kite-Powell, Oxford: Oxford University Press.
- Praetorius, Michael (2015), *Syntagma Musicum [1619]*, Bd. III, hg. von Christophe Guilotel-Nothmann. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=0 (12.12.2020)
- Praetorius, Michael (2019), *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica [1619]*, hg. von Winfried Elsner. http://www.michael-praetorius.de/?page_id=1158 (12.12.2020)

- Rastier, François (2011), *La mesure et le grain – Sémantique de corpus*, Paris: Honoré Champion.
- Simpson, Christopher (1667), *The Principles of Practical Musick*, London: William Godbid for Henry Brome.
- Spitzer, John / Neal Zaslaw / Leon Botstein / Charles Barber / José A. Bowen / Jack Westrup (2001), »Conducting«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06266> (12.12.2020)
- Synofzik, Thomas (2011), »Praetorius und der italienische Generalbass«, in: *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 85–113.
- Vogelsänger, Siegfried (1987), *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen: Herodot.
- Vogelsänger, Siegfried (2008), *Michael Praetorius 1572–1621 Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner, Wolfenbüttel: Mösel.
- Vogelsänger, Siegfried (2020), *Heaven is my Fatherland. The Live and Work of Michael Praetorius*, übers. von Nathaniel J. Biebert, Eugene (OR): Resource publications.
- Vogt, Abdias (1719), *Conclave thesauri magnae artis musciae*, Prag: Labaun.
- Werckmeister, Andreas (1698), *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der General-Baß wol könne tractirt werden*, Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz.
- Werckmeister, Andreas (1715), *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus Continuus oder General-Baß wohl könne tractirt werden* [1698], spätere Auflage, Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz.
- Wiermann, Barbara (2005), *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wiermann, Barbara (2011), »Die Sammlung *Polyhymnia caduceatrix* des Michel Praetorius' im Spiegel ihrer handschriftlichen Überlieferung«, in: *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 183–211.
- Williams, Peter / David Ledbetter (2001), »Continuo«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353> (12.12.2020)
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venedig: o. A.

© 2020 Christophe Guillotel-Nothmann (Christophe.Guillotel-Nothmann@cns.fr), Anne-Emmanuelle Ceulemans (anne-emmanuelle.ceulemans@uclouvain.be)

Guillotel-Nothmann, Christophe / Anne-Emmanuelle Ceulemans (2020), »Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619). Diatonische Logik und Skalenlogik in mehrhörigen und konzertierenden Werken des Frühbarocks« [Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619)], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 51–93. <https://doi.org/10.31751/1073>

Centre National de la Recherche Scientifique – Institut de Recherche en musicologie, Université catholique de Louvain [Université catholique de Louvain]

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.



eingereicht / submitted: 03/10/2020

angenommen / accepted: 03/11/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021