



HAL
open science

Das diatonisch-chromatische System zur Zeit des Michael Praetorius. Eine digitale Neuerschließung des Syntagma Musicum (1619) in Verbindung mit dem Tanzzyklus Terpsichore (1612)

Anne-Emmanuelle Ceulemans, Christophe Guillotel-Nothmann

► To cite this version:

Anne-Emmanuelle Ceulemans, Christophe Guillotel-Nothmann. Das diatonisch-chromatische System zur Zeit des Michael Praetorius. Eine digitale Neuerschließung des Syntagma Musicum (1619) in Verbindung mit dem Tanzzyklus Terpsichore (1612). Sven Limbeck; Rainer Schmitt; Sigrid Wirth. Musik im Umbruch. Michael Praetorius zum 400. Todestag, Harrassowitz, pp.109-150, 2022, Wolfenbütteler Forschungen 172. hal-03087363

HAL Id: hal-03087363

<https://hal.science/hal-03087363>

Submitted on 28 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Das diatonisch-chromatische System zur Zeit des Michael Praetorius.

Eine digitale Neuerschließung des *Syntagma Musicum* (1619) in Verbindung mit dem Tanzzyklus *Terpsichore* (1612).

Anne-Emmanuelle Ceulemans (Louvain-la-Neuve - Brüssel)

Christophe Guillotel-Nothmann (Paris)

Das diatonisch-chromatische System unterliegt in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts einem tiefgreifenden Wandel, der eng mit der Auflösung der Modalität zugunsten der harmonischen Tonalität zusammenhängt. Michael Praetorius' Schaffen als Theoretiker und als Komponist fällt in diese musikalische Umbruchszeit, die untrennbar mit tiefgreifenden sozio-kulturellen und intellektuellen Veränderungen einhergeht.

Folgender Beitrag setzt sich zum Ziel einen Teil des musikalischen Wandels, der sich sowohl in den theoretischen als auch musikalischen Werken niederschlägt, durch die Gegenüberstellung des *Syntagma musicum* mit der Tanzsammlung *Terpsichore* nachzuvollziehen. Den Ausgangspunkt bildet dabei eine digitale Erschließung beider Quellen, die das Ziel verfolgt die Wechselwirkungen zwischen 1. Instrumentenfaktur, 2. Moduslehre und 3. Entwicklung des diatonisch-chromatischen Systems zu ergründen.

Nachstehende Ausführungen gehen zunächst auf Praetorius' Moduslehre und ihre digitale Erfassung ein. Die so gewonnenen theoretischen Informationen werden in einem zweiten Teil mit der Kompositionspraxis in *Terpsichore* konfrontiert. Unter Berücksichtigung der Gliederung der Tanzsammlung soll abschließend Praetorius' eigenes Modusverständnis im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis hinterfragt werden.

1. Praetorius' Moduslehre und ihre digitale Erschließung

Unsere Untersuchungen zu Praetorius' Moduslehre stützen sich auf die elektronische Edition des *Syntagma Musicum*, die im Rahmen des Projektes *Thesaurus Musicarum Germanicarum* stattfindet.¹ Ein

¹ Das Projekt *Thesaurus Musicarum Germanicarum* ist am französischen *Institut de Recherche en Musicologie* (IReMus) angesiedelt. Es setzt sich zum Ziel 1. die musiktheoretischen Drucke zwischen ca. 1470 und 1750 in Form von elektronischen Editionen zur Verfügung zu stellen, 2. den inhaltlichen Zugang zu den Quellen durch einen umfangreichen kritischen Apparat zu erleichtern und 3. einen Beitrag zur inhaltlichen Erschließung der Quellen zu liefern. Online: <http://tmg.huma-num.fr/de> [04.06.2020].

wichtiges Anliegen der Edition² ist es, den inhaltlichen Zugang zum Text durch eine feingranulare Indizierung aller Personen-, Werks- und Ortsnamen, sowie aller Zitate und aller musikalischen Termini zu fördern. Diese Auszeichnung trägt nicht nur dazu bei das *Syntagma Musicum* in seinem intellektuellen, historischen und geographischen Kontext zu verorten. Sie liefert ebenfalls den Ausgangspunkt für eine gründlichere und maschinell lesbare Erschließung verschiedener Wissenskomplexe, z.B. zur Moduslehre oder zum diatonisch-chromatischen System.

Die Modi finden innerhalb des *Syntagma Musicum* an verschiedenen Stellen Erwähnung, wobei ihre gründlichste Darstellung in Band 3, Teil 2, Kapitel 6 erfolgt.³ Hier werden die zwölf Kirchentonarten in der gleichen Reihenfolge wie bei Heinrich Glarean⁴ vorgestellt, d.h. beginnend mit Dorisch bis hin zu Hypoionisch.

² Die Edition der Bände 1 und 2 ist gegenwärtig noch in Arbeit und wird, aller Voraussicht nach, 2021 zum Praetoriusjubiläum abgeschlossen sein. Band 3 wurde Dank eines 12-monatigen Stipendiums an der Herzog-August-Bibliothek im April 2015 fertiggestellt und ist online verfügbar: Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band 3 (1619). Eine wissenschaftlich-kritische Onlineedition, Christophe Guillotel-Nothmann (Hrsg.), Wolfenbüttel, 2015 (IMG). <http://tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml> [04.06.2020].

³ Ebd., Teil 2, Kap. 6. http://tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml;chunk.id=div_2_3_6;toc.depth=1;toc.id=div_2_3 [10.06.2020].

⁴ Heinrich Glarean: *Dodekachordon*, Basel, 1547, S. 140. Praetorius ergänzt jedoch diese für ihn gewöhnliche Reihenfolge durch eine Nummerierung der Modi beginnend mit C ionisch, gemäß Gioseffo Zarlino: *Dimostrazioni Harmoniche*, Venetia, 1751, S. 301-305.

	♮	♭	♭♭	♭♭♭	♯	♯♯
Dorian	R. D4-A4 					
Hypodorian	R. D5-F5 					
Phrygian	R. E4-C5 					
Hypophrygian	R. B4-E5 					
Lydian	R. F4-C5 					
Hypolydian	R. F4-A4 					
Mixolydian	R. G4-D5 					

Abb. 1: Die Modi und ihre Transpositionen
im *Syntagma Musicum* und in *Terpsichore*.

(R.: Repercussio, a.S.: andere Schlüssel, schwarze Schlüssel: von Praetorius angegeben, graue Schlüssel: von den Autoren ergänzt)

Hypomixolydius	R. G4-C5; a.S. G2					
Aeolius	R. A4-E5; a.S. G1					
Hypoaecolius	R. E4-A4; a.S. G1					
Ionicus	R. C4-G4					
Hypoionicus	R. C5-E5; a.S. G1					

Abb. 1: Die Modi und ihre Transpositionen
im *Syntagma Musicum* und in *Terpsichore*.

(R.: Repercussio, a.S.: andere Schlüssel, schwarze Schlüssel: von Praetorius angegeben, graue Schlüssel: von den Autoren ergänzt)

Im Gegensatz zu Glarean und später auch zu Sethus Calvisius,⁵ stellt Praetorius jedoch die Modi nicht zunächst in Form von Skalen vor, sondern gleich in einem vierstimmigen polyphonen Kontext. Dazu werden die Modi in Notenbeispielen erfasst (Abb. 1). Das obere und untere Notensystem eines jeden Beispiels bezieht sich jeweils auf den Cantus und auf den Bassus. Die Finalis beider Stimmen ist durch eine Brevis gekennzeichnet. Ganze Noten grenzen den authentischen bzw. plagalen Ambitus ab. Fettgedruckte Notennamen geben die Repercussio des Cantus an.

Die Beispiele müssen im Lichte des für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts üblichen *a voce piena*-Satzes⁶ betrachtet werden, in welchem die Stimmumfänge der Cantus- und Tenorstimmen bzw. der Bassus- und Altusstimmen oktavversetzt sind. Aufgrund der sich damit einstellenden Oktaventsprechungen reicht es für Praetorius die Außenstimmen anzugeben. Diese fügen sich in einen diatonischen Raum ein, der sich insgesamt von E2 bis B5 erstreckt.⁷

Wie seine Vorgänger⁸ gibt Praetorius für jeden Modus jeweils eine Fassung im *Cantus durus* (Abb. 1, Spalte 1) und eine Fassung im *Cantus mollis* (mit b-Vorzeichen) an (Abb. 1, Spalte 2).⁹ Die Transposition zwischen beiden *Cantus*-Formen erfolgt, wie gehabt, entweder in die Oberquarte oder in die Unterquinte, wobei für die Modusvarianten im *Cantus mollis* keine Repercussio angegeben ist. Die Begriffe *Systema regulare* und *Systema transpositum*, die in diesem Kontext auftauchen, bestätigen – wie schon die Ausführungen von Gallus Dressler und, unmittelbar vor Praetorius, von Daniel Friderici –¹⁰ die konzeptuelle Unterscheidung zwischen zwei quintversetzten Systemen, von welchen das System mit konstitutivem b eine Variante des vorzeichenlosen regulären Systems ist, das den Bezugspunkt darstellt.

Im Vergleich zu den früheren Moduslehren weisen Praetorius' Schemata ebenfalls einige Besonderheiten auf. Auffällig ist zunächst, dass die plagalen Modusvarianten nicht, wie bei Praetorius' Vorgängern,¹¹ grundsätzlich tiefer notiert sind als die authentischen: Wird der *Hypophrygius* in zwei Varianten ausgeführt, die jeweils höher und tiefer als des *Phrygius* notiert sind, stehen *Hypodorius* und *Hypoionicus* über *Dorius* und *Ionius*. Ebenfalls sei bemerkt, dass die Finalis nicht grundsätzlich der tiefsten Note des Repercussiointervalls entspricht. Im hypophrygischen und hypoeolischen Modus bildet die Finalis die Oberquart innerhalb der Repercussiointervalle B4-E5 und E4-A4.

Das 6. Kapitel ist, wie schon erwähnt, nicht der einzige Ort an welchem die Modi behandelt werden. An anderen Stellen innerhalb des *Syntagma Musicum* sowie in *Terpsichore* erfolgt eine weniger systematische

⁵ Sethus Calvisius: *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, 1600, S. 14-35.

⁶ Zum Begriff *a voce piena* und zu dessen modalen Struktur, siehe Bernhard Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, 1974, S. 36-74.

⁷ Hier und in den folgenden Ausführungen werden die nordamerikanischen Tonhöhenbezeichnungen verwendet: C = C2, c = C3, c' = C4, c'' = C5, usw.

⁸ Siehe Anm. 5.

⁹ Die in den Spalten 1 und 2 zusammengefassten Informationen begrenzen sich nicht nur auf das Kapitel 6, sondern berücksichtigen ebenfalls weitere Textstellen, die im Folgenden angegeben werden.

¹⁰ Gallus Dressler: *Musicae practicae elementa*, Magdeburg, 1571, Bl. C 1r.; Daniel Friderici: *Musica Figuralis*, Rostock, 1619, Bl. C 4r-C5v.

¹¹ Siehe z.B. Glarean: *Dodekachordon* (s. Anm. 4), S. 140.

aber dafür, in manchen Fällen, praxisnähere Aufarbeitung des Stoffes. Bei dieser Aufarbeitung fallen insbesondere die verschiedenen Modustranspositionen auf, die über die tradierten hinausgehen und bis zu drei b- und #-Vorzeichen umfassen (Abb. 1, Spalten 3-6). Diese Varianten geben Anlass zu folgenden Bemerkungen.

Die neuen Modustranspositionen führen zu einer Erweiterung des Tonvorrats in der Tiefe. Unterschreiten die Modi im Moduskapitel niemals E2, sinkt der transponierte *Hypoionicus* in den zusätzlichen Transpositionen bis zu C2, wobei die obere Tongrenze, B5, bestehen bleibt.¹²

Die Verbindung zwischen Modus und Schlüsselung wird bei den neuen Transpositionen aufgegeben. Das Moduskapitel gibt beispielsweise für den regulären *Dorius authentus* Sopranschlüssel und Bassschlüssel und für dessen b-Transposition Violinschlüssel und Baritonschlüssel. Hingegen zeugen die in anderen Kontexten erwähnten und über den alten *Systema*-Begriff hinausgehenden Transpositionen von einem sehr flexiblen Verhältnis zwischen Modus und Schlüsselungen.

Zuletzt ist die Benutzung von Vorzeichnungen mit einem und zwei # zukunftsweisend. Fanden Kreuzvorzeichnungen schon bei Zarlino Erwähnung,¹³ deuten Praetorius' Notationsgefligkeiten auf einen tiefgreifenden konzeptuellen Unterschied zwischen konstitutiven und nicht-konstitutiven Kreuzalterationen hin: nicht-konstitutive Kreuzalterationen werden durch lokale Akzidentien – moduskonstitutive Alterationen hingegen durch Vorzeichnungen auf Systemebene verzeichnet.¹⁴ Auffällig ist dabei, dass nur zwei plagale Modi, *Hypomixolydius* und *Hypoionicus*, mit zwei Kreuzvorzeichen versehen sind.

*
* * *

Ausgehend von den in der Edition ausgezeichneten musikalischen Termini,¹⁵ wurden die theoretischen Informationen zur Moduslehre in Form einer Ontologie modelliert. Ziel dieser Ontologie ist es, eine geordnete Darstellung des Wissens zur Moduslehre zu liefern und die einzelnen Begriffe – z.B. *Transpositio*, *Hypoionicus* oder *Systema* – durch ihre strukturellen Beziehungen zueinander zu definieren.

Anhand des *Ionicus authentus* auf C sei vereinfacht erklärt, wie die Begriffsdefinitionen auf der Basis der Prädikatenlogik erfolgen, die der Ontologie zugrunde liegt (Abb. 2). Als Subjekt, das es zu definieren gilt, wird der Modus *Ionicus authentus* durch Prädikate mit verschiedenen Begriffen, die als Objekte fungieren, in Verbindung gebracht. Daraus entstehen eine Reihe von semantischen Dreierketten,¹⁶

¹² Dieser Stimmumfang deckt sich jedoch nicht mit jenem in *Terpsichore*, der sich von D2 bis zu C6 erstreckt.

¹³ Gioseffo Zarlino: *Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558, p. 319-320.

¹⁴ Es sei bemerkt, dass der Terminus *Systema* sowohl das konkrete Notensystem als auch das abstrakte diatonisch-chromatische System bezeichnet. Siehe dazu Daniel L. Taddie: *Scale: An Historical Study of Musical Terminology and Concepts*, Dissertation, The University of Iowa, 1984, S. 44-115. Beide Begriffe stehen hier in enger Verbindung.

¹⁵ Siehe dazu in der Onlineedition den *Thesaurus* im unteren linken Fenster, online: tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml. [09.06.2020].

¹⁶ Siehe Resource Description Framework (RDF). <https://www.w3.org/RDF/>. [09.06.2020].

welche die aus dem *Syntagma musicum* und aus dem Vorwort zu *Terpsichore* entnommenen individuellen Informationen zum Begriff erfassen. Die erste dieser Dreierketten lautet z.B.: “*Ionicus authenticus*” (Subjekt) “*Is in Systema*” (Prädikat) “*Systema regularis*” (Objekt). Das letzte Tripel liefert die Aussage: “*Ionicus authenticus*” (Subjekt) “*Bassus has clef*” (Prädikat) “*F line 4*” (Objekt).

Die Summe aller Aussagen zu einem Begriff liefert Elemente einer formalen Begriffsdefinition. Dabei sei jedoch betont, dass Praetorius’ Angaben keinesfalls vollständige und in sich geschlossene Definitionen ermöglichen. Auch mag bezweifelt werden, dass die zusammengetragenen Informationen, wie hier z.B. zum *Ionicus authenticus*, das innere Wesen eines Begriffs tatsächlich erfassen. Die Modellierung beschränkt sich darauf, die Informationen, die zu einem bestimmten Begriff im *Syntagma Musicum* und in *Terpsichore* verfügbar sind, methodisch zu sammeln.

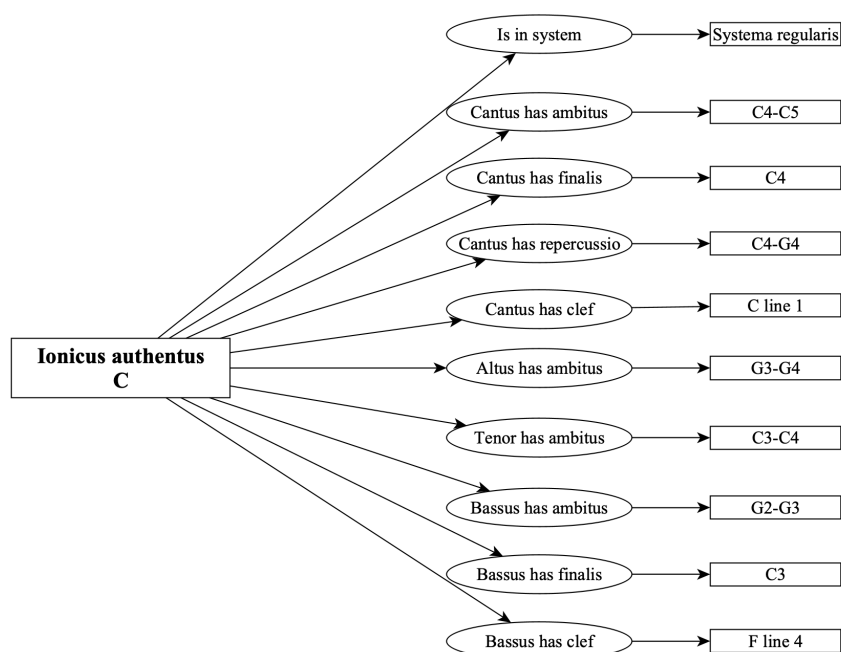


Abb. 2: Modellierung des *Ionicus* auf C ausgehend von Praetorius 1612 und Praetorius 1619.

Diese formale Erfassung wurde für alle Begriffe der Moduslehre vorgenommen, sodass ein komplexes Wissensnetz entsteht (Abb. 3).¹⁷ Der Vorteil einer solchen Formalisierung liegt darin, dass das auf diese Weise erfasste Wissen maschinell lesbar wird und systematisch verglichen, ausgetauscht und angereichert werden kann. Das bedeutet aber keinesfalls, dass die erfassten Inhalte Anspruch auf Objektivität haben. Sie sind das Resultat einer doppelten Interpretation.

¹⁷ Die Modusontologie und ihre Dokumentation sind unter folgender Adresse zugänglich: <http://modality-tonality.humanum.fr/fr/theoretical-models/praetorius-1612-1619/> [12.08.2020].

Auf der einen Seite spiegelt die Ontologie Praetorius' persönliches Verständnis musiktheoretischer Sachverhalte wider, oder genauer, die Art und Weise, wie diese Sachverhalte schriftlich festgehalten und weitergegeben wurden. Auf der anderen Seite ist die Formalisierung das Resultat eines modernen Leseprozesses, der unausweichlich von dem Vorwissen, dem Verständnis und den Fragestellungen des Interpreten geprägt ist.

Die Modellierung birgt ebenfalls die Gefahr Mehrdeutigkeiten zu heben, die gegebenenfalls begriffsinhärent sind: Sie verleitet den Interpreten dazu auch dort Entscheidungen zu treffen, wo die Ambiguität eines Begriffs – z.B. des Transpositionsbegriffs¹⁸ – als solche symptomatisch für den Stand der Musikentwicklung und des mit ihm in Verbindung stehenden Wissens ist. Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass die vorgenommene Ansammlung von Wissen weitgehend statisch ist. Sie ist nur begrenzt dazu imstande die dynamische und kontextuelle Wissensproduktion innerhalb einer Quelle oder mehrerer Quellen zu erfassen.

Bei all diesen teilweise gewichtigen Einschränkungen und Problemen¹⁹ überwiegen dennoch die Vorteile des ontologischen Ansatzes für diese Studie. Zum einen, weil die sehr intensive Quellenanalyse, die der Formalisierung zugrunde liegt, den Blick auf theoretische Problemfelder lenkt, die sich einem gewöhnlichen Quellenstudium entziehen. Zum anderen, weil das auf diesem Wege erfasste theoretische Wissen methodisch mit der Kompositionspraxis konfrontiert werden kann. In den sich anschließenden Ausführungen soll dieser Vergleich anhand der Tänze in *Terpsichore* stattfinden.

¹⁸ Zum Transpositionskonzept in seiner historischen Wandelbarkeit, siehe Teil 2.5 in diesem Beitrag sowie Matteo Nanni: *Transpositio / Transposition*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hans-Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), Ordner 6, S. 1-11, Stuttgart, [s. d.].

¹⁹ Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Verwendung von Ontologien in den Geisteswissenschaften, siehe François Rastier: *Faire sens: de la cognition à la culture*, Paris, 2018. Zu Lösungsansätzen dieser Probleme und zur Art und Weise, wie die Ontologie im Einzelnen angelegt wurde, siehe Christophe Guillotel-Nothmann: *Une histoire numérique des concepts relatifs à la modalité et à la tonalité: chances et défis*, in: *Séminaire Épistémologie de musicologie numérique*, IReMus, 16. Oktober 2019. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02339696> [09.06.2020].

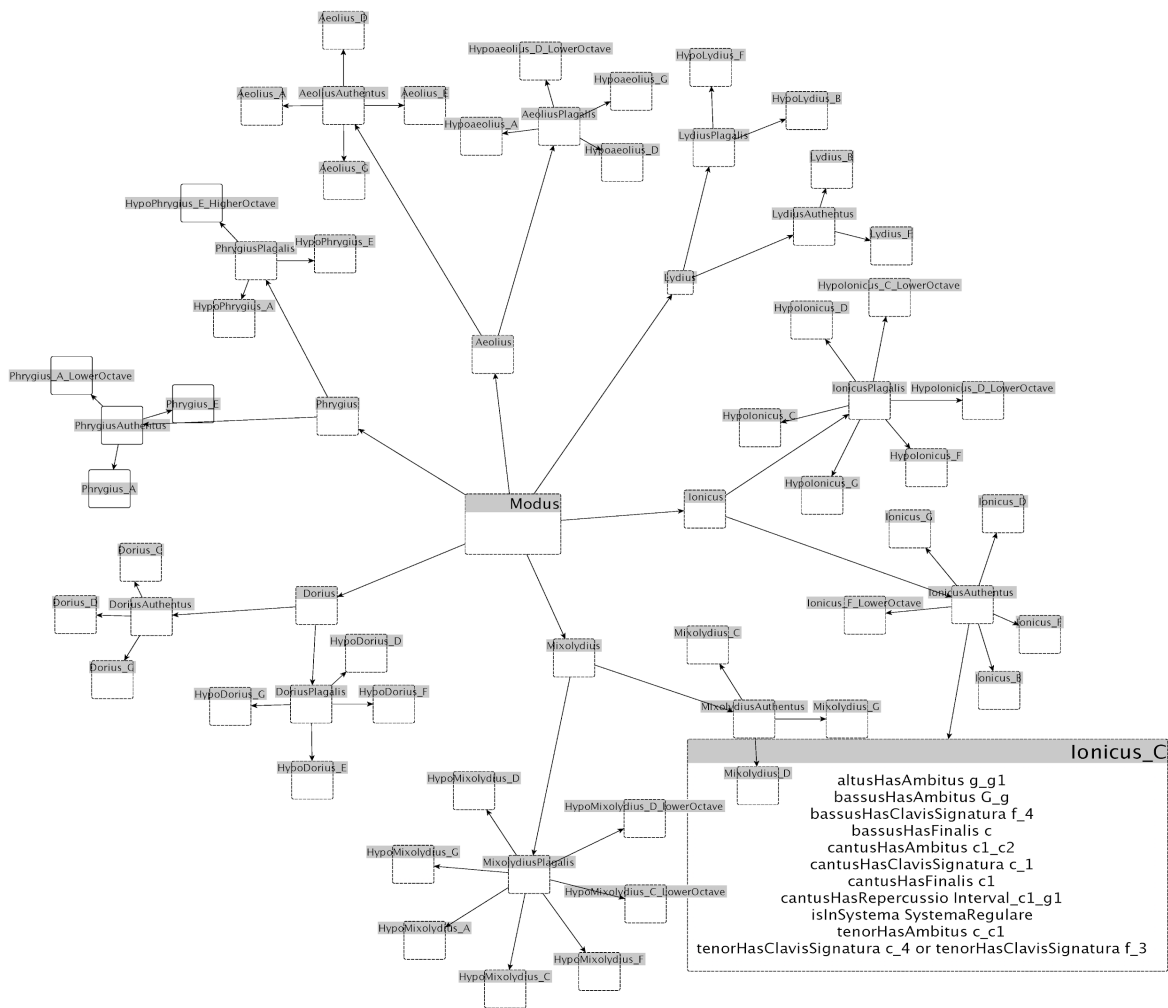


Abb. 3: Ontologie der Moduslehre von Michael Praetorius.

2. Modus und System im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis

2.1 *Terpsichore* historisch betrachtet

Terpsichore musarum aoniarum quinta ist die einzige uns überlieferte weltliche Instrumentalsammlung von Praetorius.²⁰ Sie umfasst 312 Tanznummern, die hauptsächlich aus vier- und fünfstimmigen Sätzen bestehen, zu welchen sich zwei Werke zu sechs Stimmen gesellen (*Passameze* CCLXXXVI und CCLXXXVIII). Die Sammlung ist in verschiedenen Abschnitten gegliedert, die Tänze des gleichen Typus umfassen (Abb. 4):

Nummer	Typus
I-XXXIV	Bransles
XXXV-CII	Courantes à 5
CIII-CLXXXVII	Courantes à 4
CLXXXVIII-CCXXVII	Voltes à 5
CCXXVIII-CCXLV	Voltes à 4
CCXLVI-CCLIV	Ballets à 5
CCLV-CCLXXXII	Ballets à 4
CCLXXXIII-CCCXII	Passamezes & Gaillarde

Abb. 4: *Terpsichore* – Gliederung nach Tanztypen.

Praetorius kommt bei der Genese der Sammlung teilweise die Rolle des Komponisten und teilweise jene des Kompilators zu.²¹ Laut Vorwort, wurden ihm die oft einstimmigen Tänze durch Anthoine Emeraud, dem Tanzmeister des Herzogs Friedrich-Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (*1591-†1634), übermittelt. Dass der Inhalt *Terpsichores* wahrscheinlich auf einen französischen Geiger zurückgeht, bedeutet aber nicht, dass es sich ausschließlich um französisches Material handelt. Die Sammlung weist

²⁰ Über die Sammlung *Terpsichore* hinaus führt Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band 3 (s. Anm. 2), S. 220-221 acht weitere weltliche Instrumental- und Vokalsammlungen an, die “zwar fast gantz fertig, aber noch zur zeit in Druck nicht herfür kommen”. Keine dieser Sammlungen ist erhalten. http://tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2_3;toc.depth=1;toc.id=div_2_4_8_2 [23.06.2020]

²¹ Siehe Peter Holman: *Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a collector of dance music*, in: *The Viola da Gamba Society journal*, 6 (2012), S. 34-51.

Konkordanzen mit englischen und niederländischen Werken auf²². Einige Titel lassen ebenfalls auf deutsche Herkunft schließen²³.

Als erwiesen gilt, dass die Tänze ursprünglich für eine Geigenfamilie bestimmt waren. Lediglich die beiden sechsstimmigen Sätze richten sich an ein Bläserensemble.²⁴ Praetorius erhielt nur einen geringen Teil dieser Tänze in Form von vier- oder fünfstimmigen Sätzen. Dabei handelt es sich um die unter dem Namen Francisque Caroubel (*1556-†1611 oder 1615) – Hofviolinist unter Heinrich IV – veröffentlichten 82 Tänze, zu welchen vier weitere anonyme Harmonisierungen hinzukommen.²⁵ Für die übrigen Tänze, die vermutlich nur in Form einer melodischen Linie, z.T. mit Bassbegleitung, vermittelt wurden, ergänzte Praetorius die fehlenden Stimmen.²⁶ In keinem Tanz geht die Oberstimme auf Praetorius zurück.

Der Einleitung *Terpsichores* nach zu urteilen,²⁷ hat Praetorius diejenigen Stücke unter seinem Namen veröffentlicht, für welche er den Bass und die Innenstimmen aussetzte. Die Werke, deren Bass bereits vorlag und für welche er nur die Innenstimmen ergänzte, wurden hingegen unter “Incerti” verzeichnet²⁸. Es scheint also, dass Praetorius die vollständige Harmonisierung einer Melodie als erwähnenswerte Eigenleistung verstand. Die Ergänzung der Innenstimmen, die von den Komponisten in Frankreich – z.B. von Lully – üblicherweise delegiert wurde, betrachtete er hingegen vermutlich nur als untergeordnete redaktionelle Arbeit.²⁹

2.2 Digitale Erschließung der Werke

Terpsichores 312 Nummern bestehen für den größten Teil aus kurzen unabhängigen Tänzen und für den geringeren aus Tanzfolgen. Um eine homogene und für den analytischen Vergleich relevante Gliederung zu erhalten, wurde die Sammlung in 531 Tanzsätzen unterteilt.³⁰ Alle Tanzsätze wurden elektronisch

²² Die Tänze 123, 151, 152, 154, 157, 158 sind englischen Ursprungs. Der Tanz 185, *Wilhem von Nass*, ist mit dem patriotischen Lied *Wilhelmus van Nassouwe*, der gegenwärtigen niederländischen Nationalhymne, verwandt. Ebd., S. 40, 49-50.

²³ Siehe beispielsweise die einem gewissen Wüstrow gewidmeten Tanznummern 131, 150 et 289.

²⁴ Holman: *Terpsichore* (s. Anm. 21), S. 40-42.

²⁵ Siehe Anhang.

²⁶ Holman: *Terpsichore* (s. Anm. 21), S. 40-45.

²⁷ Michael Praetorius: *Terpsichore, Musarum Aoniarum Quinta*, Wolfenbüttel, 1612, Cantus, Admonitiones Quaedam, Und Erinnerung: welche bey diesem Werck dem Musico Lectori zur nachrichtung zu wissen von nöthen, [s. p.].

²⁸ Wie Anm. 26.

²⁹ Siehe Graham Sadler: *The inner String parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687): Authorship, Function and Evolution*, in: *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, J. Duron, F. Gétreau (Hrsg.), Paris, 2015, S. 219-240 und Holman: *Terpsichore* (s. Anm. 17), S. 43-44.

³⁰ Im Folgenden wird Praetorius' Nummerierung in *Terpsichore* durch römische Zahlen wiedergegeben – z.B. Tanz XXIV – und unsere moderne Unterteilung durch arabische Zahlen – z.B. Tanzsatz 116.

ediert und stehen als elektronische Edition im MEI-Format³¹ in der Notendatenbank NEUMA zur Verfügung.³²

Bevor die Werke einer näheren Betrachtung unterzogen werden, sei hier zunächst auf den methodologischen Ansatz eingegangen, dem die nachfolgenden Untersuchungen zugrunde liegen. Die analytische Auseinandersetzung mit *Terpsichore* wirft nicht unerhebliche Probleme auf. Zum einen verhindert die Umbruchzeit, in welcher die Sammlung entsteht, eine Annäherung durch ein starres, einheitliches und vorgefertigtes Analyseraster. Zum anderen ist die Sammlung so umfangreich und komplex, dass ihre differenzierte Betrachtung mit herkömmlichen Mitteln ein kaum zu leistendes Arbeitspensum erfordert. Dies ist sicherlich auch der Grund, weshalb *Terpsichore*, trotz ihrer Bedeutung, bis heute nicht Gegenstand einer umfangreichen musikwissenschaftlichen Untersuchung wurde.

Die elektronische Edition der Tänze eröffnet hier neue Perspektiven. Sie ermöglicht es eine Reihe von Kriterien – z.B. Schlüsselungen, Vorzeichnungen, Stimmumfänge, Kadenzstufen, etc.³³ – systematisch zu ermitteln und iterativ zu vergleichen. Unser Ansatz zielt dabei jedoch nicht auf eine rein quantitative Erschließung ab. Er versucht im Gegenteil vorgefasste qualitative Hypothesen – z.B. zur Modalität oder zur Entwicklung des diatonisch-chromatischen System – auf der Grundlage von quantitativen Beobachtungen zu hinterfragen.³⁴ Auf diesem Wege lässt sich u.a. der Status der von Praetorius selbst aufgeführten theoretischen Kriterien überprüfen. Dabei sollen Hypothesen nicht nur bestätigt oder widerlegt werden. Die erhaltenen Zwischenergebnisse sollen vielmehr dazu verleiten, Ausgangshypothesen anzupassen und gegebenenfalls neue Problematiken zu identifizieren.

Eine solche Tiefenlektüre nimmt ihren Ausgangspunkt in eine immanente Betrachtung der Werke. Sie zielt jedoch letztendlich darauf ab, sich gegenseitig mit werktranszendenten Gesichtspunkten – z.B. zur Interpretation, zur Ästhetik und zu Soziokulturellen Kontexten – zu befruchten. Unser Ziel ist es Immanenz und Transzendenz auf einer höheren, auf die Immanenz gegründete Ebene, zu vereinen.³⁵

2.3 Diatonik und Modalität: ein Überblick

Die MEI-Kodierung der Tänze hat zu einer systematischen Erfassung von verschiedenen analytischen Kriterien geführt, die in der ersten Spalte der Abb. 5 zusammengefasst sind. Neben Schlüssel, Ambitus, Finalis und Vorzeichnungen wurden ebenfalls theoretisch und analytisch komplexere Kriterien ermitteln,

³¹ Zur *Music Encoding Initiative* (MEI), siehe <https://music-encoding.org/>. [11.06.2020]. Die MEI versteht sich als analoges Projekt und Format zur *Text Encoding Initiative* (TEI), die sich in den Geisteswissenschaften als Standard etabliert hat.

³² Michael Praetorius: *Terpsichore, Musarum Aoniarum*, 1612, Anne-Emmanuelle Ceulemans und Christophe Guillotel-Nothmann (hrsg.), Neuma, 2020. <http://neuma.huma-num.fr/home/corpus/composers:praetorius:terpsichore/>. [19.06.2020].

³³ Siehe dazu unten, Abb. 5.

³⁴ Siehe dazu François Rastier: *La mesure et le grain: Sémantique de corpus*, Paris, 2011, S. 51.

³⁵ Siehe dazu Louis Hjelmslev: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1968, S. 196-171.

wie Informationen zum diatonisch-chromatischen System³⁶, Repercussio³⁷ und Kadenzstufen.³⁸ Durch Überschneidung aller Kriterien konnten mithin für jedes Werk Moduszuordnungen vorgenommen werden.

Die den Werken entnommenen Informationen können folglich mit dem in der Ontologie modellierten Wissen verglichen werden. Dieser Vergleich zielt darauf ab zu überprüfen, ob die von Praetorius aufgeführten Kriterien in der Praxis tatsächlich eingehalten werden. Dies sei am Beispiel der *Courante* CLI erklärt, die dem *Ionicus* auf F zugeordnet wurde. Die Tabelle in Abb. 5 stellt in den Spalten 2 und 3 die dem Werk entnommenen analytischen Informationen den theoretischen Angaben zum *Ionicus* auf F gegenüber. Decken sich hier weitgehend Theorie und Praxis, treten dennoch Divergenzen beim Tenorschlüssel, Bassambitus und bei der Repercussio auf. Ebenfalls ist zu beachten, dass für einige analytischen Kriterien – Altus- und Bassusschlüssel sowie Kadenzstufen – keine theoretischen Informationen vorliegen mit welchen die Praxis verglichen werden könnte.

³⁶ Für jeden Tanzsatz wurde eine statische Analyse der Tonhöhen vorgenommen. Diese Analyse ermöglicht es, unter Berücksichtigung der relativen Dauern einer Tonklasse, für jeden Tanz eine Hauptskala und eine Hauptdiatonik quantitativ zu bestimmen. Z.B. deutet die Starke Repräsentanz der Tonklassen C, D, Eb, F, G, A, Bb (unter Ausschluss von B oder E) auf eine Skala mit 2 b und somit auf eine Bb-Diatonik hin, wohingegen die Starke Repräsentanz der Tonhöhenklassen C, D, E, F#, G, A, B auf eine Skala mit einem # und damit eine G-Diatonik implizieren. In den wenigen Fällen, wo zwei Skalen – und mithin zwei Diatoniken – statistisch gleich stark vertreten sind, wurden die Alternativen in den darauf aufbauenden Analysen gleichermaßen berücksichtigt.

³⁷ Auf der Basis einer statistischen Analyse der im Tanzsatz vorkommenden Tonhöhen, wurden, unter Berücksichtigung ihrer relativen Dauer, die statistisch am stärksten vertretenen Tonhöhenklassen der Cantus-Stimme, für welche Praetorius die Repercussio angibt, bestimmt.

³⁸ Für jeden Tanzsatz wurden die Hauptkadenzen von Hand identifiziert. Dabei wurden die Schlusskadenz, die Kadenzen am Ende von Hauptabschnitten (z.B. am Ende von wiederholten Sektionen) sowie die Kadenzen, die einen melodischen oder harmonischen Parallelismus innerhalb der Hauptabschnitte verdeutlichen berücksichtigt. Diese Kriterien führten zur Identifizierung von insgesamt 1784 Kadenzen innerhalb der Sammlung. Die Stufe des Zielakkordes jeder Kadenz wurde auf der Basis der zuvor manuell identifizierten Finalis, d.h. der Tonika der Tanzsektionen, automatisch ermittelt. Jene wurde unter Berücksichtigung der Repercussio der Kadenzzieltöne und der Kadenzfolgen identifiziert. Dabei ist zu beachten, dass in manchen Fällen die Finalis nicht mit dem Zielakkord der Schlusskadenz übereinstimmt.

	<i>Terpsichore</i> Courante CLI	Theoretische Angaben Ionicus auf F
Schlüssel Cantus	G2	G2
Schlüssel Altus	C2	
Schlüssel Tenor	C3	F3
Schlüssel Bassus	F4	
Ambitus Cantus	F4 - F5	F4 - F5
Ambitus Altus	C4 - A4	C4 - C5
Ambitus Tenor	G3 - F4	F3 - F4
Ambitus Bassus	F2 - A3	C3 - C4
Finalis Cantus	F4	F4
Finalis Bassus	F2	F3
Vorzeichnung	b	b
Repercussio	F4 - B4	F4 - C5
System	F	F
Kadenzstufen	F, C, F	

Abb. 5: Gegenüberstellung *Courante CLI* – theoretische Angaben zum *Ionicus* auf F.

Abb. 6 stellt die Theorie und die Praxis auf der Ebene der gesamten Sammlung gegenüber und ordnet zu diesem Zweck die Analyse Kriterien nach absteigender Kongruenz. Werden Finales und Vorzeichnungen weitgehend eingehalten und bleibt zum Teil die *Repercussio* relevant, werden Ambitus und Schlüsselungen hingegen kaum noch berücksichtigt.

Die Ergebnisse deuten mithin auf eine partielle Auflösung der modalen Kompositions konventionen hin und spiegeln die Spannung zwischen Praetorius' Moduslehre und der instrumentalen Kompositionspraxis *Terpsichores* wieder. Insbesondere wird deutlich, dass der tradierte *Systema*-Begriff, mit der Differenzierung zwischen *Systema regularis* und *Systema transpositum*, es nicht erlaubt, alle in *Terpsichore* auftretenden Phänomene zu identifizieren. Die theoretische Lücke, die sich hier auftut, ist eng mit der Entwicklung der Transpositionspraxis verbunden und spiegelt einen tiefgreifenden Wandel des diatonisch-chromatischen Systems wider. Ziel des Folgeabschnittes ist es diesen Wandel genauer zu untersuchen.

	Kongruenz Terpsichore / Theorie	Divergenz Terpsichore / Theorie	Keine theoretische Angabe
Finalis Bassus	83%	17%	
Vorzeichnung	80%	20%	
Finalis Cantus	73%	27%	
System	65%		35%
Repercussio	47%	53%	
Ambitus Tenor	27%	73%	
Ambitus Altus	23%	77%	
Schlüssel Bassus	23%	37%	40%
Ambitus Bassus	22%	78%	
Ambitus Cantus	21%	79%	
Schlüssel Cantus	21%	77%	2%

Abb. 6: Kongruenz und Divergenz zwischen Theorie und Praxis.

2.4 System und Vorzeichnungen

Eine erste Annäherung an die Problematik des diatonisch-chromatischen Systems und dessen Entwicklung erfolgt über die informatische Erschließung der Vorzeichnungen. Die Tabelle der Abb. 7a fasst die in *Terpsichore* verwendeten Vorzeichnungen in Abhängigkeit der Komponisten bzw. Komponistengruppe (Praetorius, Caroubel und *Incerti*) zusammen.³⁹ In Klammern ist der im Falle einer Unabhängigkeit zwischen Komponist und Vorzeichnung zu erwartende Wert aufgeführt.

Steht die Mehrheit der Tänze im vorzeichenlosen *Cantus durus*, ist der *Cantus mollis* nur halb so stark vertreten. Die Vorzeichnungen mit einem und zwei # kommen an dritte Stelle. Ihre Benutzung stellt, wie schon angedeutet, ein zukunftsweisendes Charakteristikum dar. Das macht ebenfalls das Vorwort *Terpsichores* deutlich, aus dem hervorgeht wird, wie ungewöhnlich diese Vorzeichnungen noch für die damalige Praxis gewesen sein dürfen:

³⁹ Einige Tanzsätze haben von Stimme zu Stimme variierende Vorzeichnungen, wie z.B. der Tanzsatz 80 (Erste Nummer des Tanz XVII, *Bransle de la Royné*), dessen Cantus, Altus und Bassus ein Kreuzvorzeichen haben, aber dessen Tenor in der Originalausgabe vorzeichenlos ist. In solchen Fällen wurde die am häufigsten vorkommende Vorzeichnung berücksichtigt (d.h. im Tanzsatz 80 ein Kreuzvorzeichen).

Warum in etlichen soviel *Dieses* # fornen an gezeichnet sind.

Es muß auch darbey gar vleissig *observirt* und in acht genommen werden / wo die *Dieses* # fornen an im f und bißweilen auch im c gezeichnet sind: Alßdann müssen alle die *Noten*, welche auff derselben Reigen / auff der *Lini* oder im *Spatio* stehen / also gehalten und geachtet werden / als wann vor einer jeden ein # geschrieben wehre [...].⁴⁰

Die Untersuchung der Vorzeichnungen im Hinblick auf die Präferenzen der Komponisten, deckt eine interessante Abhängigkeit auf: Während Praetorius Kreuzvorzeichnungen gegenüber b-Vorzeichnungen bevorzugt, zeugen die Caroubel zugeschriebenen Tänze hingegen von einer relativen Präferenz für b-Vorzeichnungen und meiden, wie auch die unidentifizierten Kompositionen, Vorzeichnungen mit zwei #.

	b	♭	#	##	
Praetorius	94 (104)	209 (207)	46 (46)	53 (44)	
Caroubel	30 (21)	40 (42)	9 (9)	3 (9)	
<i>Incerti</i>	14 (12)	25 (24)	6 (5)	2 (5)	
Gesamt		138	274	61	58
Gesamt					
402					
82					
47					
531					

	B-Diatonik	F-Diatonik	C-Diatonik	G-Diatonik	D-Diatonik	A-Diatonik	Gesamt	
Praetorius	26 (31)	79 (84)	168 (168)	71 (70)	54 (45)	4 (3)	402	
Caroubel	12 (6)	18 (17)	33 (34)	16 (14)	3 (9)	0 (1)	82	
<i>Incerti</i>	3 (4)	14 (10)	21 (20)	6 (8)	3 (5)	0 (1)	47	
Gesamt		41	111	222	93	60	4	531

Abb. 7: a) Vorzeichnungen und b) Skalen der 531 Tanzsektionen.

Bevor nach Gründen für diese Unterschiede gesucht werden kann, muss zunächst überprüft werden, inwiefern die in *Terpsichore* verwendeten Vorzeichnungen die den Werken zugrunde liegende Diatonik widerspiegeln. Um diese Frage zu beantworten wurde die Hauptskala jedes Tanzes auf der Basis der Summe aller seiner Tonhöhendauern ermittelt.⁴¹

Die in Abb. 7b angeführten Ergebnisse bestätigen die Erweiterung des diatonisch-chromatischen Raumes, die sich in den Vorzeichnungen niederschlägt. Gleichzeitig zeigen die Ergebnisse, dass die in *Terpsichore* verwendeten Vorzeichnungen nur ein unvollkommenes Bild der tatsächlich in den Tänzen vorliegenden Skalen liefern. Im hochchromatischen Raum steht eine begrenzte Anzahl an Stücken in einer Skala mit drei #, die Praetorius' theoretischen Rahmen sprengen.⁴² Im tiefchromatischen Raum stehen manche Tänze in einer Skala mit zwei b, die aber nie durch die entsprechende Vorzeichnung

⁴⁰ Praetorius: *Terpsichore* (s. Anm. 27), Vorwort, Abschnitt VIII.

⁴¹ Eine Beschreibung des methodologischen Ansatzes zur Bestimmung der Skala und der ihr zugrundeliegenden Diatonik erfolgt unter Anm. 36.

⁴² Es sei ebenfalls betont, dass die Vorzeichnungen mit 2# im *Syntagma Musicum* kaum Erwähnung finden. Siehe dazu Praetorius: *Syntagma*, Band 3 (s. Anm. 2), S. 80-85. http://tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml;chunk.id=div_2_3_9;toc.depth=1;toc.id=div_2_3 [25.06.2020].

angegeben werden. Das verwundert umso mehr, als dass die 2b-Vorzeichnung in Praetorius' theoretischen Ausführungen durchaus Erwähnung findet.⁴³ Ebenfalls ist zu beachten, dass gerade diese Diatonik – und nicht jene mit einem b – besonders von Caroubel bevorzugt wird.

Der tradierte *Systema*-Begriff wird mithin sowohl in b- als auch in Kreuzrichtung gesprengt. Während bei Caroubel die Erweiterung relativ verhalten in b-Richtung stattfindet, erfolgt die Ausdehnung bei Praetorius umso markanter in Kreuzrichtung.⁴⁴ Dabei stehen Praetorius' Vorliebe für Kreuzvorzeichen bzw. Kreuzskalen und Abneigung gegenüber b-Vorzeichnungen im Gegensatz zu den Notationsgeflügen des 16. Jahrhunderts.⁴⁵

2.5 Modus und Transposition

Wie verhält sich die Erweiterung des diatonisch-chromatischen Raumes zur Modusproblematik? Eine Einordnung der Werke nach ihrem Modus⁴⁶ zeigt, dass mehr als die Hälfte der 531 Tanzsektionen im *Ionicus* stehen (Abb. 8). Dieser Modus führt mit dem mixolydischen zu einer starken Repräsentanz der Großterzmodi (in hellen Graustufen dargestellt). Die Kleinterzmodi (in dunklen Graustufen dargestellt) sind hauptsächlich durch den *Dorius* und *Aeolius* vertreten. *Lydius* und *Phrygius*, deren Finale jeweils an beiden Enden des diatonischen Quintenzylus liegen, kommen hingegen so gut wie niemals vor.

Chronologisch betrachtet fällt die dichotome Aufspaltung in zwei mal zwei Modi, die sich in *Terpsichore* abzeichnet, genau mit Johannes Lippius' Differenzierung zwischen Durterz- und Mollterzmodi zusammen. Die Systematisierung des Kadenzsubsemitoniums führt dazu, dass der *Mixolydius*, aus der Perspektive der Skalen, nicht mehr vom *Ionicus* unterschieden werden kann und weitgehend mit ihm verschmilzt.⁴⁷ Die gleich starke Repräsentanz von *Aeolius* und *Dorius* spiegelt hingegen eine Situation wider, die bis ins 18. Jahrhundert andauert. So unterscheidet François Campion beispielsweise noch zwischen den Mollmodi auf A und D – dem *mineur* „*layen*“ und „*reyen*“⁴⁸ –, eine Unterscheidung, die sich schon in *Terpsichore* abzeichnet.

⁴³ Siehe dazu in diesem Beitrag Abschnitt 1, Abb. 1.

⁴⁴ Eine Erklärung dieses Sachverhalts erfolgt in diesem Beitrag unter Sektion 2.8.

⁴⁵ Siehe Heinz von Loesch: *Musica – Musica practica – Musica poetica*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Band 8/I, Darmstadt, 2003, S. 166.

⁴⁶ Der Modus wurde auf der Basis folgender im Vorfeld systematisch gesammelten analytischen Kriterien identifiziert: Finalis, Hauptdiatonik, Repercussio und Kadenzstufen.

⁴⁷ Siehe dazu Johannes Lippius: *Disputatio musica tertia*, Wittebergae, 1610, Bl. D 3v: „Hinc 6, Modos illos stringimus ad duos: unum, qui tenet Triadem Naturalem: alterum, qui Mollem“.

⁴⁸ François Campion: *Addition au Traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave*, Paris, 1730, S. 49-50.

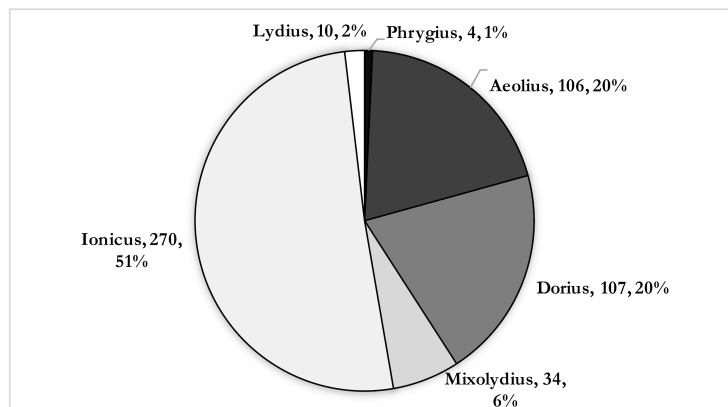


Abb. 8: Die Modi der 531 Tanzsektionen.

Die im Vorwort zum Tanzzyklus abgebildete Tabelle führt Modustransposition für den ionischen, mixolydischen (jeweils in plagaler Form) und aeolischen Modus an (Abb. 9). Die aufgeführten Modi belegen somit zum Teil die oben beobachteten Modushierarchien und bestätigen zugleich ein für das 17. Jahrhundert symptomatisches Phänomen: Während die Anzahl der unterschiedlichen Modi sinkt steigen dafür die ihre Transpositionen.

Eine nähere Betrachtung der Tabelle ermöglicht weitere Schlüsse: Die aus der Anordnung der Spalten hervorgehende Unterscheidung zwischen *Hypoionicus*-Transpositionen, die jeweils vom *Cantus durus* (Spalte 1) und vom *Cantus mollis* (Spalte 2) ausgehen, legt nahe, dass der alte *Systema*-Begriff nach wie vor den konzeptuellen Überbau der Modustheorie darstellt. Ferner bezieht sich die Tabelle ausdrücklich auf die plagalen Varianten des *Ionicus* und *Mixolydius*, was darauf hindeutet, dass die authentisch-plagale Differenzierung ebenfalls theoretisch relevant bleibt. Zuletzt verwundert es, dass der Tanz XLII dem *Hypomixolydius* zugewiesen wird, deuten doch die Vorzeichnungen auf (Hypo-)Ionisch D hin.

HypoIonicus, all. as 11. Modus.	**	HypoMixolydi- us, alius 8. Modus.	Aeolius, vulgò 9, vel 10. Modus.
Num. 34 101.			
Regulariter.	235. Si hoc modo Regulariter ponatur.	107. Regulariter. 108.	35. 169. Regu- lariter.
Num. 33- 199.			
in Secunda su- periore.	233. in Secunda superiore.	41. in Secunda superiore.	137. in Secunda inferiore.
53.			
in Quarta in- feriore.	in Quarta in- feriore.	42. in Quinta superiore.	35. 103. in Quinta inferiore.
in Quinta in- feriore.		in Quarta inferiore.	
		in Quinta in- feriore.	

Abb. 9: Praetorius: *Terpsichore*, 1612, Vorwort.

Ein Vergleich von Praetorius' vorgenommenen Moduszuweisungen mit den in dieser Studie erfolgten Analysen, zeigt, dass insbesondere die Identifizierung des *Ionicus* und des *Mixolydius* zu Widersprüchen führt (Abb. 10.). Dieser Tatbestand ist symptomatisch für die erwähnte Verschmelzung von *Mixolydius* und *Ionicus*. Er deutet aber ebenfalls darauf hin, dass Praetorius, über die in den modernen Analysen berücksichtigte Finalis und Skala, hinausreichende Kriterien herangezogen haben könnte. Diese Kriterien bleiben jedoch implizit und gehen nicht aus der in *Terpsichore* abgedruckten Tabelle hervor.

Tanz	Werkzuweisung Praetorius	Werkzuweisung Analyse	Ambitus Cantus	Ambitus Altus	Ambitus Tenor	Ambitus Quintus	Ambitus Bassus
XXXIV	Hypoionicus C	Hypoionicus C	plagal	authentisch	plagal		authentisch
CI	Hypoionicus C	Hypoionicus C	plagal	authentisch	authentisch	undefiniert	authentisch
XXXIII	Hypoionicus D	Hypoionicus D	plagal	undefiniert	authentisch	undefiniert	plagal
CXCIX	Hypoionicus D	Hypoionicus D	plagal	authentisch	authentisch	authentisch	plagal
LXXXIII	Hypoionicus G	Hypomixolydius G	undefiniert	plagal	authentisch	plagal	authentisch
CCXXXV	Hypoionicus F	Ionicus F	undefiniert	undefiniert	authentisch		authentisch
CCXXXIII	Hypoionicus G	Hypoionicus G	undefiniert	authentisch	undefiniert		authentisch
CVII	Hypomixolydius G	Hypomixolydius G	authentisch	plagal	authentisch		authentisch
CVIII	Hypomixolydius G	Hypoionicus G	authentisch	plagal	authentisch		plagal
XLI	Hypomixolydius A	Hypomixolydius A	authentisch	plagal	authentisch	plagal	authentisch
XLII	Hypomixolydius D	Hypoionicus D	authentisch	undefiniert	authentisch	plagal	authentisch
XXXV	Aeolius A	Hypoaolius A	authentisch	plagal	authentisch	plagal	authentisch
CLXIX	Aeolius A	Hypoaolius A	undefiniert	plagal	authentisch		authentisch
CXXXVII	Aeolius G	Hypoaolius G	undefiniert	authentisch	undefiniert		authentisch
CIII	Aeolius D	Aeolius D	authentisch	plagal	authentisch		plagal

Abb. 10: Vergleich Moduszuweisungen Praetorius *versus* Moduszuweisungen Analyse.

Was die Tabelle ebenfalls nicht verrät – aber die modernen Analysen verdeutlichen – ist, dass die Transpositionen jeweils in b- und Kreuzrichtung eng mit dem Dur-Moll-Charakter der Modi verbunden ist (Abb. 11): Transpositionen in b-Richtung sind fast immer mit Mollterzmodi verbunden (hier in dunklen Graustufen dargestellt). Umgekehrt betreffen Transpositionen in Kreuzrichtung systematisch Durterzmodi (in hellen Graustufen dargestellt).

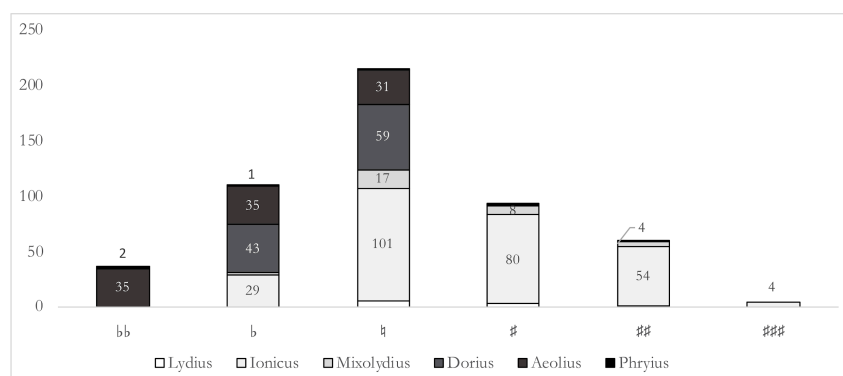


Abb. 11: Modus und diatonisch-chromatischer Raum.

Die moderne Unterscheidung zwischen Dur und Moll in der deutschen Terminologie ist eng mit dieser Abhängigkeit verbunden. In seiner Studie zu Dur und Moll stellt Carl Dahlhaus fest, dass beide Termini, nach ihrer Verbindung mit dem *Systema* – also *Cantus durus* mit ♭ und *Cantus mollis* mit b – dazu verwendet wurden Dur- und Molltonarten zu bezeichnen, was zu einer Umkehrung von Genera und Species führte:

Bis zum 17. Jahrhundert galten die Transpositionsskalen (der “cantus durus” und der “cantus mollis”) als Tongeschlechter (Genera), die Modi (z.B. c-jonisch und a-äolisch) als Tonarten (Spezies). Seither betrachtet

man die Modi als Genera (den jonischen Modus als Dur-Geschlecht, den äolischen als Moll-Geschlecht) und die Transpositionsskalen als Spezies (C-Dur und a-moll als Tonarten).⁴⁹

Dahlhaus siedelt diesen konzeptuellen Umbruch am Ende des 17. Jahrhunderts bei Andreas Werckmeister an⁵⁰. Die Tanzsätze in *Terpsichore* deuten darauf hin, dass dieser Umbruch schon zu Beginn des Jahrhunderts im Keime vorliegt und über einem wichtigen Zwischenstadium erfolgt: Nach ihrer Verbindung mit dem *Systema* werden Dur- und Moll in der Praxis mit Transpositionen von Groß- und Kleinterzmodi in jeweils Kreuz- und b-Richtung assoziiert. Erst in einem Folgeschritt – und vermutlich in Verbindung mit der aufgezeigten Beziehung zwischen Transposition und Modustyp – werden sodann zum Einen Dur und Moll zu Genera und zum Anderen Transpositionsskalen zu Spezies.

Aus dem vorher gesagten geht hervor, dass nicht alle Modi mit allen Skalen in Verbindung stehen. Aus der jetzigen Perspektive – gemäß welcher eine Dur- bzw. Molltonart ihre Eigenschaften und Hierarchien unabhängig ihrer zwölf möglichen Transpositionen behält – mag das verwirren. Es ist aber keineswegs gesichert, dass im Verständnis der damaligen Zeit eine Modustransposition – zum Beispiel von Ionisch C auf Ionisch D – eine systematische Verschiebung der gesamten Diatonik impliziert. Und genau hier kristallisiert sich das oben erwähnte theoretische Vakuum: Praetorius spricht nie von einem ‘auf D’ transponierten System oder von einem ‘2#-System’. Seine Äußerungen besagen lediglich, dass die mit der Transposition einhergehenden Alterationen als Vorzeichnung am Notensystem angegeben werden können.

Diese Äußerungen spiegeln nichtsdestoweniger eine tiefgreifende – wenn auch nicht abgeschlossene – Veränderung des Alterationsbegriffs und damit einhergehend des *Systema*-Begriffs wider. Praetorius’ intensive Nutzung von Kreuz-Alterationen deutet sogar darauf hin, dass er als Komponist aktiv an diesem Prozess teilnimmt. Dies verwundert zunächst, weil das Vorwort zu *Terpsichore* die Transpositionen in Kreuzrichtung explizit mit der französischen Praxis in Verbindung bringt:

Wie die *Transpositio* alhier in acht zunemen.

Und haben die Frantzosen mehrentheils im gebrauch / daß sie ihre Sachen also / und sonderlich *Hypo Myxolidium* und *Hypo Ionicum modum*, weil dieser *nimum Naturalis* ist / entweder ein Ton und *per secundam*, oder *per quintam* höher setzen.⁵¹

Für dieses Paradox gibt es zwei komplementäre Erklärungsansätze. Erstens kann vermutet werden, dass mindestens zwei musikalische Entwicklungsstufen bzw. Kompositionspraktiken in der Sammlung koexistieren – eine frühere von Caroubel und eine spätere von Praetorius – und, dass die erwähnten Transpositionen in Kreuzrichtung sich in jener späteren von Praetorius systematisieren. Darüber hinaus

⁴⁹ Carl Dahlhaus: Die Termini Dur und Moll, in: Archiv für Musikwissenschaft, 12/4, (1955), S. 296.

⁵⁰ Ebd., S. 194-296.

⁵¹ Praetorius: *Terpsichore* (s. Anm. 27), Vorwort, Abschnitt IX.

kann man sich fragen, ob Praetorius' Argumentationsstrategie nicht darauf abzielt durch ausländische Gewohnheiten Kompositions- und Notationspraktiken zu rechtfertigen, die vorerst für die Wolfenbütteler Hofmusiker exotisch blieben.

2.6 Kadenzen

Eine nähere Betrachtung der Kadenzen in den 531 Tanzsätzen gibt Teilantworten auf die soeben aufgeworfene Frage zum Verhältnis zwischen Transposition und Modushierarchien. Im Allgemeinen folgen die Kadenzstufen der zarlinisch-calvisischen Lehre⁵²: Die häufigsten Kadenzen stehen auf den Stufen I und V, gefolgt von Kadenzen auf Stufe III (Abb. 12).⁵³

	I	II	III	IV	V	VI	VII	Gesamt
Lydius	38%	22%	3%	0%	25%	13%	0%	100%
Ionicus	63%	4%	1%	2%	28%	2%	0%	100%
Mixolydius	70%	2%	0%	7%	19%	1%	0%	100%
Dorius	52%	1%	8%	3%	33%	1%	2%	100%
Aeolius	46%	1%	22%	7%	19%	1%	5%	100%
Phrygius	50%	0%	14%	14%	0%	14%	7%	100%
Gesamt	57%	3%	7%	3%	27%	2%	2%	100%

Abb. 12: Modi und Kadenzstufen.

Eine differenzierte Betrachtung zeigt jedoch, dass die Kadenzhierarchien in Abhängigkeit der Modi variieren. Die Kadenzstufe III wird vorwiegend in den Kleinterzmodi (*Dorius*, *Aeolius*, *Phrygius*) verwendet und antizipiert die Kadenz in die Dur-Paralleltonart der harmonischen Tonalität. Die Stufe VII findet ausschließlich in den Mollterzmodi Verwendung, u.a. aufgrund der über ihr im *Ionicus* natürlich auftretenden verminderten Quinte. Die Vermeidung der Verminderten Quinte erklärt ebenfalls weshalb im *Phrygius* die Kadenzstufe V durch die Stufen IV und VI ersetzt wird.

Die Durterzmodi (*Lydius*, *Ionicus*, *Mixolydius*) distanzieren sich vom zarlinischen I-III-V-Kadenzmuster durch die Verwendung von Kadenzstufe II und VI (letztere als zukünftige Moll-Paralleltonart der harmonischen Tonalität) unter weitgehendem Ausschluss von Stufe III. Ferner unterscheidet sich der *Mixolydius* durch die Verwendung der Kadenzstufe IV. Es kann vermutet werden, dass dieses Kriterium Praetorius auch dazu veranlasst den oben besprochenen Tanz XLII (Abb. 13) dem *Mixolydius* auf D zuzuordnen, während die Vorzeichnung im Zusammenhang mit der Finalis auf den *Ionicus* auf D schließen lässt.

⁵² Zarlino: Istitutioni harmoniche (s. Anm. 13), parte 4, chap. 18 ff.

⁵³ Die Modi sind in der Graphik gemäß dem diatonischen Quintenzirkel aufgeführt um Trends in der Ab- und Zunahme der Kadenzstufen zu verdeutlichen. Die Prozentsätze beziehen sich jeweils auf die Kadenzstufen eines Modus, sodass die gesamten Kadenzen eines Modus, z.B. des lydischen Modus, 100% ergeben.

The image displays two systems of musical notation for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is in 3/2 time and the key of D major (two sharps). The first system shows the initial sequence of notes for each voice part, ending with a repeat sign. The second system starts at measure 9 and includes first and second endings for each voice part, indicated by '1' and '2' above the final notes.

Abb 13: Tanz XLII à 5. *La Moresque*, M.P.C.

Die obigen Ausführungen bestätigen, dass die Modi sich durch ihre spezifischen Kadenzhierarchien unterscheiden und, dass diese durch die jeweilige Skalendiationik beeinflusst werden. Wie aber verhalten sich die Kadenzstufen in Abhängigkeit zu den Modustransposition?

Das Balkendiagramm der Abb. 14 gibt die Kadenzstufen des *Ionicus* auf F, C, G, D und A an. Es zeigt, dass die Kadenzrangordnung I-V-II weitgehend konstant bleibt. Die in *Terpsichore* wirkenden harmonisch-tonalen Kräfte sind demnach stark genug um wirkliche Transpositionen des diatonisch-chromatischen Systems samt seinen Hierarchien zu bewirken. Diese Verschiebungen bleiben jedoch unvollkommen, was u.a. aus dem komplementären Verhältnis von Kadenzstufen I und V hervorgeht: Während Stufe I mit jeder Transposition in Kreuzrichtung proportional zunimmt, nehmen die Kadenzen auf Stufe V ab. Eine ähnliche Abnahme verzeichnet ebenfalls die weitaus schwächer vertretene Kadenzstufe II. Was sich dahinter verbirgt ist Folgendes: Kadenzstufen V und II werden je nach Transposition zu den Tonhöhen G, D, A, E bzw. D, A, E, H. Aus der Perspektive der C-Diatonik handelt es sich um zunehmend schwächer werdende Stufen, aufgrund ihrer spezifischen Lage zu den

diatonischen Halbtonschritten. Die labilsten Tonhöhen sind dabei E und H mit ihren Supersemitonien. Die Vermeidung dieser Stufen führt mithin zu einem Ausweichen auf andere Stufen, insbesondere auf Stufe I. Das bestätigt, dass das alte *Systema regularis* auf C auch bei Transpositionen, nicht nur aus theoretischer sondern aus kompositionspraktischer Sicht Bezugspunkt bleibt, und dass seine Hierarchien z.T. bestehen bleiben und mit den Transpositionen interferieren.

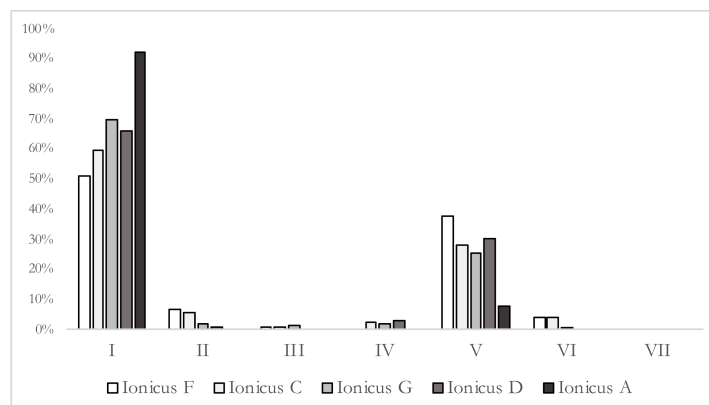


Abb. 14: Kadenzhierarchien des *Ionius* auf F, C, G et D.

2.7 Stimmumfänge

Die plagalen und authentischen Stimmumfänge werden sowohl im *Syntagma musicum* als auch in der Einführung zu *Terpsichore* thematisiert. In der Praxis werden jedoch die alten *a voce piena*-Konfigurationen kaum eingehalten. Lediglich 51 vierstimmige Tänze, d.h. ein Zehntel der Sammlung, verfügen über authentische und plagale Stimmumfänge gemäß dieser Stimmdisposition.⁵⁴ Die analytische Auseinandersetzung mit *Terpsichore* weist dennoch signifikante Trends auf. Der Bassus nimmt in zwei Dritteln der Tänze einen authentischen Ambitus ein, was z.B. auch in der Courante CI zutrifft (Abb. 14). Dieser authentische Ambitus ermöglicht am unteren Ende des Stimmumfangs eine Hauptkadenz auf Stufe I (Abb. 14, Takt 21-25) und im mittleren Register eine Binnenkadenz auf Stufe V (Abb. 14, Takt 15-17). Der authentische Ambitus trägt somit zur strukturellen Rolle der Unterstimme als Fundament der Harmonie bei indem er eine Kadenz auf Stufe I am unteren Ende des Bassregister ermöglicht.

Vor dem Hintergrund der *a voce piena*-Disposition, impliziert der authentische Stimmumfang des Bassus, dass Cantus und Tenor, und mit ihnen der ganze Satz, plagal sind. Das trifft auch für die Courante CI zu, die im Vorwort zu *Terpsichore* dem *Hypoionius* zugeordnet wird (Abb. 10, Spalten 1-2).

⁵⁴ 38 vierstimmige Tänze haben eine global plagale Stimmdisposition: Cantus: plagal, Altus: authentisch, Tenor: plagal, Bassus: authentisch. 13 vierstimmige Tänze fügen sich in eine global authentische Stimmdisposition ein: Cantus: authentisch, Altus: plagal, Tenor: authentisch, Bassus: plagal.

Dieser Gesichtspunkt legt nahe, warum Praetorius auf die plagalen Modusvarianten beharrt. Betrachtet man nämlich die im Vorwort vorgenommenen Moduszuordnungen erneut unter Berücksichtigung der Stimmumfänge, so steht man vor folgendem Paradox. Während der *Bassus* bei den plagalen Moduszuweisungen fast immer, gemäß der *a voce piena*-Disposition, authentisch ist, sind Cantus und Tenor nicht immer plagal. Sehr oft sind beide Stimmen ebenfalls authentisch oder undefiniert (Abb. 10, Spalten 3-7).

Musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The score covers measures 1 through 8. The time signature is 3/4. The Cantus part is in a treble clef, Altus in a treble clef, Tenor in a treble clef, Quintus in an alto clef, and Bassus in a bass clef. The music consists of a series of half and quarter notes, with some rests.

Musical score for five voices: Cantus (C.), Altus (A.), Tenor (T.), Quintus (Q.), and Bassus (B.). The score covers measures 9 through 16. The time signature is 3/4. Each voice part includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the notes. The Cantus part is in a treble clef, Altus in a treble clef, Tenor in a treble clef, Quintus in an alto clef, and Bassus in a bass clef.

Musical score for five voices: Cantus (C.), Altus (A.), Tenor (T.), Quintus (Q.), and Bassus (B.). The score covers measures 17 through 24. The time signature is 3/4. Each voice part includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the notes. The Cantus part is in a treble clef, Altus in a treble clef, Tenor in a treble clef, Quintus in an alto clef, and Bassus in a bass clef.

Abb. 15: Tanz CI, Courante à 5., M.P.C.

Die Differenzierung zwischen authentisch und plagal erfolgt mithin nach wie vor vor dem konzeptuellen Hintergrund der *a voce piena*-Disposition. Allerdings verlagert sich nunmehr der Blickwinkel auf den Bassus als zentrales Kriterium für die globale Ambitusbestimmung: Ein authentischer Bassus reicht in manchen Fällen aus um einen global plagalen Modus zu bestimmen. Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal entleert sich demzufolge eines Teils ihres ursprünglichen Sinnes, der in der führenden Rolle des Cantus-Tenor-Grundgerüstes lag. Stattdessen wird zunehmend der Bassus zum modal-tonalen Bedeutungsträger. Dieser Sachverhalt wird aber niemals von Praetorius erwähnt geschweige denn theorisiert.⁵⁵

*
* *
*

Die Problematik der Stimmumfänge muss ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Instrumentenfamilie betrachtet werden, für welche die Tanzsätze komponiert wurden. Laut Peter Holman sind *Terpsichores* Tänze, mit Ausnahme der beiden sechsstimmigen Stücke, für eine Geigenfamilie bestimmt.⁵⁶ Diese Hypothese wird dadurch gestützt, dass die Tänze von der französischen Praxis inspiriert sind, insbesondere von den Gewohnheiten am königlichen Hof, wo der Tanz durch die *Vingt-Quatre violons du roi* begleitet wurde. Es sei außerdem daran erinnert, dass mehrere Tänze dem Hofviolinist Caroubel zugeschrieben sind.

Alle Caroubel zugeschriebenen Tänze sind fünfstimmig und dürften für ein französisches Violin quintett geschrieben worden sein, wie es Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* (1636) beschreibt (Abb. 15a).

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Shows five staves for a five-part setting: Dessus (treble clef), Haute-contre (bass clef), Taille (bass clef), Quinte (bass clef), and Basse (bass clef).
 b) Shows three staves: Dessus (treble clef), Haute-contre, taille, quinte (bass clef), and Basse (bass clef).
 c) Shows five staves for a five-part setting: Cantus (treble clef), Altus (bass clef), Tenor (bass clef), Quintus (bass clef), and Bassus (bass clef).
 The notation consists of whole notes on a single line for each part, with a common time signature.

⁵⁵ Michael Praetorius: *Polyhymnia caduceatrix*, Wolfenbüttel, 1619, Bassus continuus, Ordinantz, Anmerkung 4, geht zwar auf die Schlüsselrolle des Basses ein. Die Ausführungen beziehen sich jedoch lediglich, wie in Praetorius: *Syntagma*, Band 3 (wie Anm. 2), S. 144[124]-152 auf den Generalbass ein. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6 [29.06.2020]

⁵⁶ Holman: *Terpsichore* (s. Anm. 21), S. 40-41.

Abb. 16: a) Violinenfamilie Mersennes: Harmonie Universelle, 1636, Livre quatriesme des instrumens à chordes, proposition I-IV, S. 177-190, b) Stimmumfänge der Violinenfamilie Mersennes (1636)
c) Stimmumfänge in Caroubels Tänzen.

Mersennes Ensemble besteht aus fünf Violinen, die sich zwar ihrer Größe nach unterscheiden, aber deren drei mittlere Vertreter (*Quinte, Taille Haute-contre*) gleich gestimmt sind. Hinweise über die Morphologie oder über die Größen sind nicht direkt verwertbar.⁵⁷ Es verdient jedoch kaum einer Erwähnung, dass die beschriebenen Instrumente nicht mit heutigen Geigen, Bratschen und Celli gleichgesetzt werden können. All diese Instrumente werden ohne Lagenwechsel und mit diatonischen Fingersätzen gespielt.⁵⁸ Das gilt im Prinzip ebenfalls für den Bass, für welchen sich folgendes Fingersatzschema ergibt (Abb. 17):

⁵⁷ Zur Frage der Größe der Instrumente in Ihrer Relation zueinander, siehe Anne-Emmanuelle Ceulemans: Mersenne et le violon, in: Musiques – Images – Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétéreau, Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux und Catherine Massip (hrsg.), Turnhout, 2019, S. 415-431.

⁵⁸ Als Beleg für die Praxis von diatonischen Fingersätzen im 17. und 18. Jahrhundert seien folgende Quellen angeführt: Gasparo Zannetti: Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparar a suonare di violino, et altri stromenti, Milano, 1645, und Michel Corrette: Méthode pour apprendre le violoncelle, Paris, 1741. Siehe ebenfalls Marc Vanscheeuwijck: The Baroque cello and its performance, in: Performance practice review, 9/1 (1996), S. 81, 87.

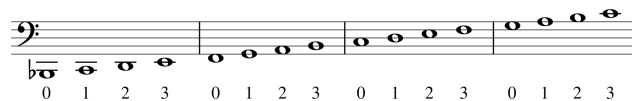


Abb. 17: Diatonisches Fingersatzschema für die Bass-Violinen.⁵⁹

Angesichts dieser Einschränkungen ist die Obergrenze des Stimmumfangs für den *Bassus* B5 mit Erweiterung bis C6, für die Mittelstimmen E5 mit Erweiterung bis F5 und für den Bass D4. Eine Gegenüberstellung mit Caroubels Tänzen zeigt, dass diese Grenzen immer eingehalten werden (vergleiche Abb. 16b und 16c).

Die Geigenfamilie, für welche Praetorius schreibt, ist weniger eindeutig. In der *Organographia* werden die in Abb. 18a erfassten Instrumente vorgestellt. Die beiden höchsten Violinen – die *gar klein Geig* und die *Geige mit drey Saiten* – können hier unberücksichtigt bleiben. Ihr schrilles Timbre macht sie zu Gebrauchsgegenständen, die sich zwar für Tanzmeister eignen, aber zu musikalischen Anlässen, u.a. am Hof, wohl keine Verwendung fanden. Ebenso war der *Gross-Quint-Bass* wahrscheinlich nicht sehr verbreitet. Seine tiefste Saite ist ohnehin in *Terpsichore* von keinem Nutzen.

Ein Vergleich mit den Stimmumfängen in Praetorius' Tänzen (Abb. 18b) führt zu folgenden Schlüssen. Der Cantus kann sowohl auf der *Kleinen Diskantgeig* als auch auf dem wohl gebräuchlicheren *Diskantviolino* in der ersten Lage gespielt werden. In Analogie zu Caroubels Ensemble liegt es nahe, dass die *Altus*-Stimme von der Tenor-Violine übernommen wurde. Das trifft wohl auch mehrheitlich zu, obwohl in manchen Fällen Zweifel bestehen, ob die Stimme nicht eher einem *Discant Violino* anvertraut wurde.⁶⁰ Der Tenor deckt sich vollständig mit dem Stimmumfang der Tenor-Violine. In den fünfstimmigen Tänzen wurde der *Quintus* wahrscheinlich ebenfalls der Tenor-Violine anvertraut oder vielleicht auf einem Bass in F gespielt. Mit Ausnahme eines Tanzes⁶¹, ist der *Bassus* auf einem C-Bass spielbar. Gesichert scheint ebenfalls, dass Praetorius nicht für einen Bb-Bass schreibt, da in 19 Tänzen die Tonhöhe E4 vorkommt, die auf einem französischen Bass in der ersten Lage nicht spielbar ist (und von Caroubel aus diesem Grund auch nicht verwendet wird).

⁵⁹ 0 = Leersaiten, 1 = Zeigefinger, 2 = Mittelfinger, 3 = Ringfinger.

⁶⁰ Eines der Stücke (Tanzsektion 146) erreicht zwar A5 in der Höhe, sinkt aber nicht unter D4. Dieser Stimmumfang ist in erster Lage auf einem *Discantus* spielbar, aber nicht auf der Tenorvioline. Eine ähnliche Situation ergibt sich bei drei weiteren Tanzsektionen (102, 135 und 150), deren Stimmumfang zwischen G5 und E4 bzw. F#4 liegen. Bei den anderen Tänzen ist die Altusstimme mit dem Stimmumfang der *Tenorvioline* vereinbar. Ihr Tonumfang ist jedoch manchmal so eingeschränkt, dass ein *Discant Violino* ebenfalls in Frage käme.

⁶¹ Der Bassus der Tanzsektion 132 muss an Betracht ihres Stimmumfangs (C3-F4) wahrscheinlich von einer *Tenorgeige* gespielt worden sein.



Abb. 18: a) Violinenfamilie in *De Organographia* (1620), S. 26, b) Stimmumfänge in Praetorius' Tänzen.

2.8 Instrumentale Zwänge und Präferenzen

Inwiefern wirken sich die Eigenschaften der Instrumente auf die Erschließung des diatonisch-chromatischen Raumes aus? Zu dieser zentralen Frage sollen hier lediglich einige Eingangshypothesen skizziert werden, die – so sie sich als wertvoll erweisen – in Folgepublikationen vertieft werden können.

Die Abb. 19 stellt in ihrem oberen Teil die Tonhöhen des Violinenensembles dar, für welches Caroubel schrieb. Die Leerseiten sind fettgedruckt und die Tonhöhen, die mit den damals üblichen diatonischen Fingersätzen – TTTT, TTHT, THTT, HTTT⁶² – erzielt werden konnten, stehen in normalen Drucktypen. Die in den Tänzen Caroubels beobachteten Stimmumfänge sind durch Rahmen gekennzeichnet.

⁶² Die Buchstaben T und H beziehen sich jeweils auf den diatonischen Ganzton und auf den diatonischen Halbton.

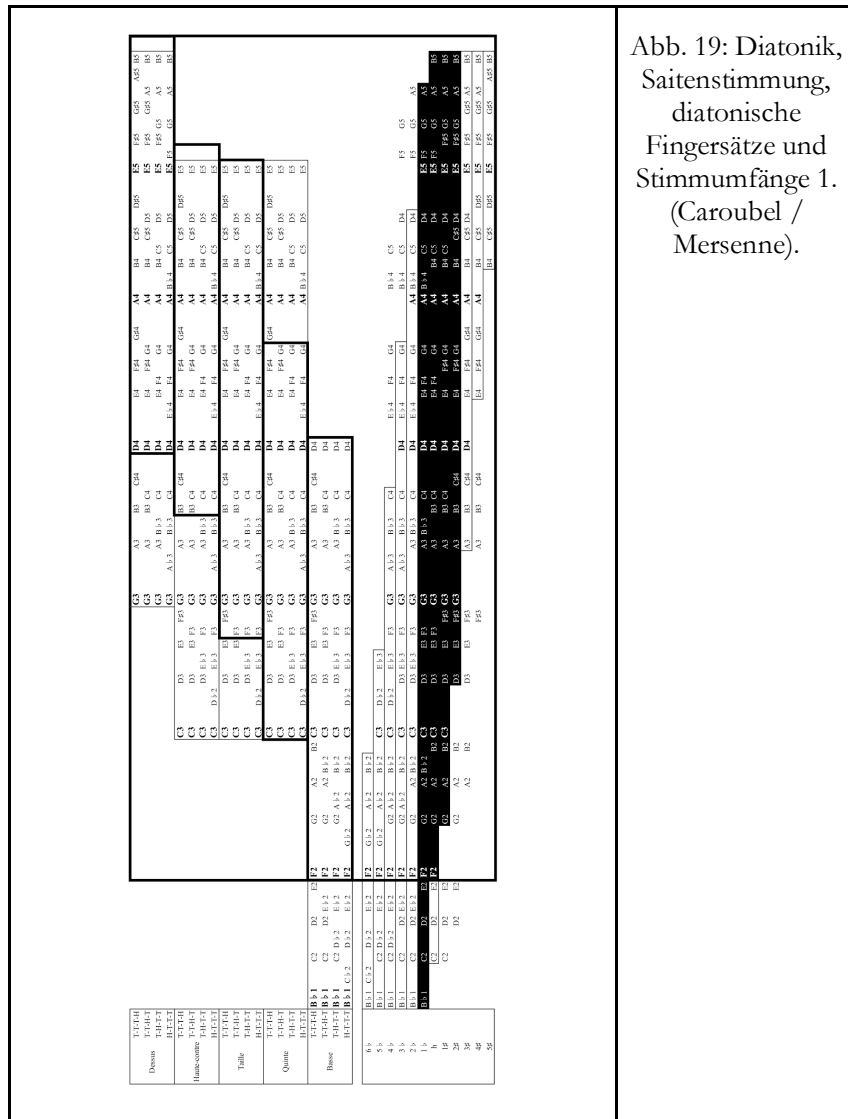


Abb. 19: Diatonik, Saitenstimmung, diatonische Fingersätze und Stimmumfänge 1. (Caroubel / Mersenne).

Im unteren Teil der Figur sind die diatonischen Skalen verzeichnet, die sich aus den zur Verfügung stehenden Tonhöhen ergeben. Berücksichtigt man Stimmumfänge, Fingersatzgewohnheiten und Saitenstimmungen, sind hauptsächlich vier diatonische Skalen spielbar: die Skalen mit einem b , ohne Vorzeichen (\natural) sowie einem und zwei \sharp . Diese Skalen sind schwarz unterlegt. Sie entsprechen den vorherrschenden Diatoniken in *Terpsichore*. Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Skalen mit einem und

zwei Kreuzen nicht unterhalb von G₂ bzw. D₃ fortgesetzt werden können. So ist insbesondere die D-Skala unter diesem Gesichtspunkt nur begrenzt praktikabel.

Wird hingegen die Violinenfamilie der *Organographia* berücksichtigt, die Praetorius bei der Aussetzung der ihm zugeschriebenen Tänze vor dem geistigen Auge gehabt haben dürfte, ergibt sich das in Abb. 20 dargestellte Modell. Unter gleichen Bedingungen führt dieses Violinenensemble zu einer deutlich weiteren Erschließung des diatonisch-chromatischen Raumes und zwar sowohl im Hinblick auf Stimmumfang als auch auf mögliche Skalen.

Durch die *Kleine Discant Geig* stehen die Tonhöhen D^b₄, A₄, E_b₅ und E_b₆ mit diatonischen Fingersätzen im Diskantbereich zur Verfügung, was zu einer flächendeckenden Verwendung der Diatoniken mit einem und zwei b führt. Umgekehrt liefert die *Baß Viol. de Braccio* auf C₂ die Tonhöhen F[#]₂, C[#]₃, G[#]₃ und D[#]₄. Somit werden die diatonischen Skalen mit einem und zwei Kreuzen ebenfalls durchgehend mit diatonischen Fingersätzen praktikabel. Die Skala mit 3[#] kann ihrerseits bis A₂ in die Tiefe ausgedehnt werden.⁶³

⁶³ Die hier festgestellten Abhängigkeiten zwischen Tonartenpräferenzen und Geigenstimmung decken sich zum Teil mit Peter Holman: *From Violin Band to Orchestra*, in: *From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Jonathan Wainwright und Peter Holman (Hrsg.), Aldershot, 2005, S. 246.

Instrument	Fingerring	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	Hand	Finger	Position	
Klein Duesem Geig	T-T-HH				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
	T-H-HT				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
Discant Viol. Violino	T-T-HH				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
	T-H-HT				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
Tenor viol.	T-T-HH				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
	T-H-HT				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
Baß Viol. de Braccio	T-T-HH				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
	T-H-HT				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
Baß Viol. de Braccio	T-T-HH				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
	T-H-HT				D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4	D4
5>9	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
3>9	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
2>9	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
1>9	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
h	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
1#	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
2#	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
3#	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
4#	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
5#	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
	C2 D1.2	E1.2	F2	G2	A2	B1.2	B2	C3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5

Abb. 20: Diatonik, Saitenstimmung, diatonische Fingersätze und Stimmumfänge 2. (Praetorius).

Die fünf im vollen Stimmumfang durchgehend verwendbaren diatonischen Skalen (bis zu zwei Vorzeichen in b- und Kreuzrichtung) sind, in Abhängigkeit der Fingersätze, mehr oder weniger leicht spielbar. Die beiden sicherlich bequemsten Fingersätze, TTHT und TTTH, führen zu einer eindeutigen Präferenz der Diatonik ohne Vorzeichen und mit einem und zwei #.⁶⁴ Alles deutet somit darauf hin, dass die in *Terpsichore* – und insbesondere in den von Praetorius ausgesetzten Tänzen – beobachtete Vorliebe für eben diese Skalen⁶⁵ zum Teil auf Charakteristiken des Violinenensembles und der damaligen Spieltechniken zurückgeht.

In diesem Kontext muss ebenfalls berücksichtigt werden, dass nicht alle zur Verfügung stehenden diatonischen Skalen über die gleichen Klangqualitäten verfügen. Eine wesentliche Rolle spielen hier die Leersaiten. Zur Verstärkung der auf den Darmsaiten erzielbaren Klangbrillianz, wurden diese in die damalige Spielpraxis, im Gegensatz zu den heutigen Spielgewohnheiten, mit einbezogen.⁶⁶ Im französischen Violinenensemble (Abb. 19) und noch mehr in jenem der *Organographia* (Abb. 20), kommt dabei den Tonklassen G, D und A eine zentrale Bedeutung. Diese sind in allen Registern der Instrumentenfamilie von Praetorius durch Leersaiten spielbar. Wird vorausgesetzt, dass diese drei Tonklassen gezielt zur Hervorhebung von strukturellen Modusstufen – insbesondere der Kadenzstufen I und V – Verwendung finden, ergibt sich folgende Abhängigkeit zwischen Modi und Diatonik (Abb. 21):

Kadenzstufe		Diatonische Skala				
I	V	b b	b	h	#	##
D	A	Phrygius	Aeolius	Dorius	Mixolydius	Ionicus
G	D	Aeolius	Dorius	Mixolydius	Ionicus	Lydius

Abb. 21: Modi, Kadenzstufen, diatonische Skalen und Modi.

Während die Skalen mit einem und zwei b-Vorzeichen in Abhängigkeit mit Mollterzmodi stehen (schwarz markiert), sind die Skalen mit einem und zwei Kreuzvorzeichen mit Durterzmodi verbunden (weiß markiert). Vor diesem Hintergrund lässt sich das im Tanzzyklus beobachtete Verhältnis zwischen Diatonik und Modus verstehen.⁶⁷ Dabei bleibt zu überprüfen, inwiefern bei dieser Abhängigkeit Resonanzphänomene und Tonspektrum mitwirken und, wie sich diese Phänomene insbesondere auf die

⁶⁴ Die Fingersätze TTHT und TTTH entsprechen den tief liegenden fünftönenfolgen im diatonischen Quintenzyklus – z.B. in der C-Diatonik F–G–A–H–C (TTTH), C–D–E–F–G (TTHT) und G–A–H–C–D (TTHT). Bei gleichbleibender Referenzsaite, z.B. A4, führen sie mithin zu Diatoniken, die höher in der Chromatik angesiedelt sind (A4–B4–C#4–D#4–E4 (TTTH), A–B–C#–D–E (TTHT)) als die Fingersätze THHT und HTHT (A4–B4–C5–D5–E (THHT) und A4–Bb4–C4–D5–E5 (HTHT)).

⁶⁵ Siehe dazu in diesem Aufsatz Sektion 2.4.

⁶⁶ Siehe dazu David D. Boyden: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, 1965, S. 153 und S. 172 sowie Pierre Pascal: *Les enjeux de la scordatura en Allemagne dans la seconde moitié du XVIIe siècle: De l'effet spécial à la quintessence de la virtuosité*, in: *Cahiers rémois de musicologie*, 4 (2006), S. 55–88, insbesondere S. 65–66.

⁶⁷ Siehe dazu Abschnitt 2.5 in diesem Beitrag.

Verbindung zwischen Durtzermodi und Kreuzvorzeichen auswirken. Festzuhalten bleibt jedoch, dass hier – und generell in der Leersaitenproblematik – eine mögliche Erklärung für Praetorius' sonst unbegreifliche Äußerung liegt, dass Transpositionen in die Kreuzdiatonik – *ex duro in durum* –, einen stärkeren Wohlklang implizieren als Transpositionen in die Molldiatonik:

[...] So befindet sich doch, daß in etlichen *Modis*, Als in *Mixolydio*, *Aelio* und *Hypoionico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior et pigrior harmonia propter graviore sonos generiret* werde. Darumb es dann ungleich besser, und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören, wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiert* werden.⁶⁸

Die vorangehenden Ausführungen legen nahe, dass die Komposition für Violinenensembles Einfluss auf die Transpositionspraxis und auf die Erschließung des diatonisch-chromatischen Raums nehmen konnte. Über die Modustransposition hinaus hat die konsequentere Verwendung von Diatoniken mit einem und zwei \sharp , die im Kontext der Violinenpraxis als gefälliger zu spielen betrachtet wurden, möglicherweise zur Generalisierung der Systemtransposition mit ihren weitreichenden konzeptuellen Folgen beigetragen. Die Zwänge und Präferenzen der Violinenensembles haben somit zu einem zentralen Aspekt der zur Zeit von *Terpsichore* sich kristallisierenden Dur-Moll-Tonalität beisteuern können. Dabei sei betont, dass dieser Tribut an die immanenten Musikstrukturen eng mit soziokulturellen Gesichtspunkten verstrickt ist, wenn man das Band berücksichtigt, welches den sich wandelnden Status der Violine⁶⁹ mit Leben, Gewohnheiten und Kultur am Hof verbindet.

3. Gruppierung der Werke innerhalb der Sammlung

Die ersten beiden Teile dieses Beitrages haben gezeigt, wie die klassische Moduslehre im *Syntagma musicum* rezipiert wurde und, wie sich in *Terpsichore* die partielle Auflösung bzw. Neuinterpretation dieser Moduslehre niederschlägt. Dieser letzte Teil soll auf Praetorius' Wahrnehmung der Modi eingehen – nicht aus theoretischer oder kompositorischer Perspektive, sondern als Ergebnis der Analyse, die

⁶⁸ Praetorius: Syntagma, Band 3 (s. Anm. 2), S. 81. http://tmg.humanum.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml;chunk.id=div_2_3_9;toc.depth=1;toc.id=div_2_3 [25.06.2020].

⁶⁹ Michael Praetorius: Syntagma Musicum, Band 1, Wittenberg, Wolfenbüttel, 1615, S. 391-408 geht gesondert auf die Kunst und Dignität der Saiteninstrumente und ihres Studiums ein. Die Ausführungen begrenzen sich dabei nicht allein auf antike Instrumente sondern sind auf die Saiteninstrumente der Praetorius-Zeit – und zwar sowohl der Gamben- als auch der Violinenfamilie –, die als kulturelle Errungenschaft verstanden werden, übertragbar. Siehe dazu Sieglind Möller-Weiser: Untersuchungen zum I. Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius, Kassel etc., Bärenreiter, 1993, S. 104-105. Dabei sei betont, dass der Status der Violine nördlich der Alpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts ambivalent bleibt. Marin Mersenne: Harmonie universelle, Paris, 1636, Livre quatriesme des instrumens à cordes, proposition I, S. 177, bezeichnet die Geige, als “König der Instrumente”, aufgrund seines bundlosen Griffbretts, das dem Ideal einer universellen Harmonie besser entspreche als die mit Bünden versehene Viola da Gamba. Demgegenüber stehen außerhalb von Italien zahlreiche Zeugnisse einer sozialen Abwertung der Geigenfamilie bis hin ins 18. Jahrhundert. Profilieren sich, insbesondere unter Lully, herausragende Geiger, so sind diese nur in Ausnahmefällen Amateure oder Adlige. Siehe z.B. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville: Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Seconde Partie, Bruxelles, 1705, S. 111-112.

Praetorius, als Kompilator und Herausgeber von *Terpsichore*, selbst vornimmt. Diese Analyse bezieht sich auf die Makrostruktur der Tanzsammlung und liefert Erklärungsansätze für die Gruppierung der Tänze.

Wie schon erwähnt, sind die Tänze in erster Linie nach ihrem Typus – *Branles*, *Courantes*, *Voltes*, *Ballets*, *Passamezes* und *Gaillardes* – geordnet. Innerhalb dieser Gruppen nimmt Praetorius im Inhaltsverzeichnis der Sammlung eine weitere Unterteilung vor, die auf der Finalis und der Vorzeichnung basiert. Diese Gruppierung wird nicht für alle Tänze vorgenommen. Sie betrifft lediglich 243 der 531 Tanzsektionen, ohne dass sich mit Sicherheit feststellen ließe, warum manche Tänze berücksichtigt wurden und andere nicht. Folgen die *Gaillardes*, sowie die *Courantes*, *Voltes* und *Ballets* diesem Gruppierungsschema, unterliegen beispielsweise die *Branles* keiner weiteren unmittelbar erkennbaren Klassifikation.

Abb. 22 fasst die Informationen für die *Courantes*, *Voltes*, *Ballets* und *Passamezes* zusammen. Das sich hier kristallisierende Gruppierungsmuster findet in den zahlreichen Sammlungen des 16. Jahrhunderts ihren Ursprung, die nach ihrem Modus geordnet waren.

Courantes à 5			Courantes à 4			Voltes à 5			Voltes à 4		
XLIII-L	D	#	CX-CXI	D	#	CXCVIII-CCL	D	#	CCXXVIII	D	-
LI-LIX	D	-	CXII-CXXVI	D	-	CCL-CCLIII	D	-	CCXXIX-CCXXXI	G	#
LX-LXII	D	b	CXXVII-CXXX	D	b	CCIV-CCVIII	G	#	CCXXXII	G	-
LXIII-LXV	G	b	CXXXI-CXLVIII	G	b	CCIX-CCXI	G	-	CCXXXIII-CCXXXIV	G	b
LXVI-LXXIII	F	b	CXLIX-GL	F	-	CCXII-CCXIII	C	b	CCXXXV-CCXLV	F	b
LXXIV-LXXXI	G	#	CLI-CLVII	F	b	CCXIV-CCXIX	F	b			
LXXXII-LXXXVI	G	-	CLVIII-CLX	G	#	CCXX-CCXXII	A	-			
LXXXVII-XCI	A	-	CLXI-CLXVI	G	-	CCXXIII-CCXXVI	C	-			
XCI-CII	C	-	CLXVII-CLXXIV	A	-	CCXXVII	C	b			
			CLXXV-CXCVII	C	-						
Ballets à 5			Ballets à 4			Passamezze - gaillardes					
CCXLI	D	-	CCLV-CCLVI	D	#	CCLXXXIII-CCLXXXVII	C	-			
CCXLVII	DA	-	CCLVII-CCLXI	D, A	-	CCLXXXVIII	F	b			
CCXLVIII-CCXLIX	D	-	CCLXII-CCLXIV	G	b	CCLXXXIX-CCXC	D	-			
CCL	G	b	CCLXV	F	b	CCXCI	D	#			
CCLI-CCLIII	G	-	CCLXVI-CCLXIX	G	-	CCXCII	G	b			
CCLIV	C	-	CCLXX-CCLXXII	G	b	CCXCIII	C	-			
			CCLXXIII	A	-	CCXCIV-CCXCVI	D	-			
			CCLXXIV-CCLXXXII	[q]	-	CCXCVII-CCXCIX	G	b			
						CCC	F	b			
						CCCI	E	-			
						CCGII-CCGIII	A	-			
						CCGIV-CCGVIII	C	-			
						CCCLX	D	#			
						CCCLXX-CCCLXII	C	-			

Abb. 22: Praetorius: *Terpsichore*, 1612: Gruppierungen der *Courantes*, *Voltes*, *Ballets*, *Passamezze* und *Gaillardes*.

Diese Ordnungen, die von Siegfried Hermelink⁷⁰, Harold Powers⁷¹ und Frans Wiering⁷² ausgiebig studiert worden sind, berücksichtigen gleichzeitig Finalis, Vorzeichnung und Schlüsselkombinationen, Informationen die unter dem Begriff des Tonartentypus subsumiert wurden.

⁷⁰ Siegfried Hermelink: *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, 1960.

⁷¹ Harold Powers: *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), S. 435-436.

⁷² Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York - London, 2001.

Die Vorangehenden Untersuchungen zeigen jedoch, dass die Schlüsselkombinationen in *Terpsichore* sehr variabel sind und kaum mehr den Konventionen des 16. Jahrhunderts entsprechen. Praetorius gibt folglich dieses Klassifikationskriterium auf und berücksichtigt anscheinend nur noch die Finalis und die Vorzeichnung. Die Logik, die der Gruppierung zugrunde liegt ist jedoch nicht vollständig rekonstruierbar. Bei den *Courantes* scheint es so, als hätte Praetorius zunächst die Tänze gemäß ihrer Finalis, von D bis C, und anschließend nach Vorzeichnung in der Reihenfolge Kreuzvorzeichen, kein Vorzeichen, b-Vorzeichen geordnet (siehe Abb. 22). Die Anordnung folgt jedoch nur teilweise diesem Muster. Die Gruppe G-b, die traditionsgemäß mit dem transponierten *Dorius* assoziiert wird, erscheint unmittelbar nach der Finalis D, was darauf hindeutet, dass die Klassifizierungskriterien in Wirklichkeit über die Berücksichtigung des Systems und der Finales hinausgehen. Unter diesen Kriterien scheint auch die Unterscheidung zwischen Dur- und Mollmodi eine Rolle zu spielen.⁷³

Im Laufe der Sektionen nimmt die Klassifikationskohärenz ab. In zehn Fällen treten beispielsweise Divergenzen zwischen der im Inhaltsverzeichnis angegebenen und der in den Tänzen tatsächlich vorliegenden Finalis auf.⁷⁴ Diese Fehler sind möglicherweise auf einen schweren Editionsprozess zurückzuführen, über welchen sich Praetorius wiederholt beklagt. So bekennt er beispielsweise in *Syntagma Musicum*, Band 3:

Dieweil mirs forthin wegen meiner vielfeltigen Reisen, und unzehlichen ver hinderungen unmöglich, unnd in meinem Abwesen das meiste so falsch, uncorrect und unrichtig Gedruckt wird, daß es zuerbarmen, und höchlich zubeklagen, daruber mir offtmals der Angstschweis außbrechen müchte⁷⁵.

Diese vermeintlichen Redaktionskomplikationen, die wahrscheinlich auch bei *Terpsichore* entstanden, sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die uneinheitliche Gruppierung tieferliegende Ursachen hat. Sie zeigen, wie unbemittelt Praetorius dasteht, wenn es darum geht seine Werke in einen theoretischen und analytischen Rahmen zu fügen. Selbstverständlich ist ihm bewusst, dass die alte Moduslehre im Begriff ist sich in der musikalischen Praxis seiner Zeit aufzulösen. Unklar bleibt jedoch, ob ihm die Komposition für die Violine – und allgemein für Instrumentalensembles – als theoretisch richtungsweisend oder als ausschließlich praktischer Zwang erschien.

Im Nachhinein und im Wissen um die Bedeutung, die die Geigenfamilie im 17. Jahrhundert bei der Gründung des modernen Orchesters einnimmt, scheint es offensichtlich, dass die in *Terpsichore* beobachteten Phänomene einen tiefgreifenden Umbruch widerspiegeln. In seinem Wunsch Musiktheorie und Spielpraxis zu klassifizieren, zu ordnen und in ein einheitliches und in sich schlüssiges

⁷³ In den *Courantes à 5* lassen sich beispielsweise folgende Cluster von Mollterz (M)- und Durterzmodi (D) feststellen, die sich teilweise über die Kriterien der Finalis und der Vorzeichnung hinwegsetzen: Tänze XXXV-XXXVIII (M), Tänze XXXIX-LI (D), Tänze LII-LXV (M), Tänze LXVI-LXXXVI (D), Tänze LXXXVII-XCI (M), Tänze XCII-CII (D).

⁷⁴ Unterschiede zwischen der im Inhaltsverzeichnis angegebenen und der in den Tänzen tatsächlich vorliegenden Finalis treten bei folgenden Tanznummern auf: 262, 272, 274, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303.

⁷⁵ Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band 3 (s. Anm. 2), S. 188. http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_1_5;toc.depth=1;toc.id=div_2_4_8_1_5 [26.06.2020].

Wissensgebäude zu fügen, erkannte Praetorius zweifelsohne ebenfalls die sich auf der Schwelle des 17. Jahrhunderts kristallisierenden Spannungen. Vollständig auflösen konnte er sie aus der damaligen Perspektive jedoch nicht. Die Aufgabe der drei oder vier Folgegenerationen wird es sein, die Theorie selbst zu überdenken, um sie besser mit dem Repertoire in Einklang zu bringen.

Anhang⁷⁶

Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist	Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist
I	01-19	Caroubel	LV	153	Incerti
II	20-31	Praetorius	LVI	154	Incerti
III	32-36	Caroubel	LVII	155	Praetorius
IV	37-44	Caroubel	LVIII	156	Praetorius
V	45-50	Caroubel	LIX	157	Praetorius
VII	51-55	Caroubel	LX	158	Incerti
VIII	56-59	Caroubel	LXI	159	Praetorius
IX	60	Caroubel	LXII	160	Praetorius
X	61	Caroubel	LXIII	161	Praetorius
XI	62	Caroubel	LXIV	162	Praetorius
XII	63-69	Praetorius	LXV	163	Praetorius
XIII	70-71	Praetorius	LXVI	164	Praetorius
XIV	72-77	Praetorius	LXVII	165	Praetorius
XV	78	Praetorius	LXVIII	166	Praetorius
XVI	79	Praetorius	LXIX	167	Praetorius
XVII	80-89	Praetorius	LXX	168	Praetorius
XVIII	90-93	Praetorius	LXXI	169	Praetorius
XIX	94-97	Praetorius	LXXII	170	Praetorius
XX	98-101	Praetorius	LXXIII	171	Praetorius
XXI	102-108	Praetorius	LXXIV	172	Caroubel
XXII	109-110	Praetorius Caroubel;	LXXV	173	Caroubel (A, T, Q, B, Lv); Praetorius (C)
XXIII	111-114	Praetorius; Incerti	LXXVI	174	Praetorius
XXIV	115-116	Caroubel	LXXVII	175	Praetorius
XXV	117-119	Praetorius	LXXVIII	176	Praetorius
XXVI	120	Caroubel	LXXIX	177	Praetorius
XXVII	121	Praetorius	LXXX	178	Incerti
XXVIII	122	Praetorius	LXXXI	179	Incerti
XXIX	123	Caroubel	LXXXII	180	Praetorius
XXX	124-126	Praetorius	LXXXIII	181	Praetorius
XXXI	127	Praetorius	LXXXIV	182	Praetorius
XXXII	128-130	Praetorius	LXXXV	183	Praetorius
XXXIII	131	Praetorius	LXXXVI	184	Caroubel
XXXIV	132	Praetorius	LXXXVII	185	Praetorius
XXXV	133	Praetorius	LXXXVIII	186	Praetorius
XXXVI	134	Praetorius	LXXXIX	187	Praetorius
XXXVII	135	Praetorius	XC	188	Praetorius
XXXVIII	136	Praetorius	XCI	189	Praetorius
XXXIX	137	Praetorius	XCII	190	Caroubel
XL	138	Praetorius	XCIII	191	Caroubel
XLI	139	Praetorius	XCIV	192	Caroubel
XLII	140	Praetorius	XCIV	193	Caroubel
XLIII	141	Caroubel	XCVI	194	Caroubel
XLIV	142	Caroubel	XCVII	195	Incerti
XLV	143	Incerti	XCVIII	196	Praetorius
XLVI	144	Praetorius	XCIX	197	Praetorius
XLVII	145	Praetorius	C	198	Praetorius
XLVIII	146	Praetorius	CI	199	Praetorius
XLIX	147	Praetorius	CII	200	Praetorius
L	148	Incerti	CIII	201	Praetorius
LI	149	Incerti	CIV	202	Praetorius
LII	150	Praetorius	CV	203	Praetorius
LIII	151	Praetorius	CVI	204	Praetorius
LIV	152	Praetorius	CVII	205	Praetorius

⁷⁶ I.v. = Inhaltsverzeichnis.

Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist	Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist
CVIII	206	Praetorius	CLXI	259	Incerti
CIX	207	Incerti	CLXII	260	Praetorius
CX	208	Praetorius	CLXIII	261	Praetorius
CXI	209	Praetorius	CLXIV	262	Praetorius
CXII	210	Praetorius	CLXV	263	Praetorius
CXIII	211	Praetorius	CLXVI	264	Praetorius
CXIV	212	Praetorius	CLXVII	265	Praetorius
CXV	213	Praetorius	CLXVIII	266	Praetorius
CXVI	214	Praetorius	CLXIX	267	Praetorius
CXVII	215	Praetorius	CLXX	268	Praetorius
CXVIII	216	Praetorius	CLXXI	269	Praetorius
CXIX	217	Praetorius	CLXXII	270	Praetorius
CXX	218	Praetorius	CLXXIII	271	Praetorius
CXXI	219	Praetorius	CLXXIV	272	Incerti
CXXII	220	Praetorius	CLXXV	273	Praetorius
CXXIII	221	Praetorius	CLXXVI	274	Praetorius
CXXIV	222	Praetorius	CLXXVII	275	Praetorius
CXXV	223	Praetorius	CLXXVIII	276	Praetorius
CXXVI	224	Praetorius	CLXXIX	277	Praetorius
CXXVII	225	Praetorius	CLXXX	278	Praetorius
CXXVIII	226	Praetorius	CLXXXI	279	Praetorius
CXXIX	227	Praetorius	CLXXXII	280	Praetorius
CXXX	228	Praetorius	CLXXXIII	281	Incerti
CXXXI	229	Praetorius	CLXXXIV	282	Incerti
CXXXII	230	Praetorius	CLXXXV	283	Incerti
CXXXIII	231	Praetorius	CLXXXVI	284	Praetorius
CXXXIV	232	Praetorius	CLXXXVII	285	Praetorius
CXXXV	233	Praetorius	CLXXXVIII	286	Praetorius
CXXXVI	234	Praetorius	CLXXXIX	287	Praetorius
CXXXVII	235	Praetorius	CXC	288	Praetorius
CXXXVIII	236	Praetorius	CXCI	289	Praetorius
CXXXIX	237	Praetorius	CXCII	290	Praetorius
CXL	238	Praetorius	CXCIII	291	Praetorius
CXLI	239	Praetorius	CXCIV	292	Praetorius
CXLII	240	Praetorius	CXCV	293	Praetorius
CXLIII	241	Praetorius	CXCVI	294	Praetorius
CXLIV	242	Praetorius	CXCVII	295	Praetorius
CXLV	243	Praetorius	CXCVIII	296	Praetorius
CXLVI	244	Praetorius	CXCIX	297-298	Praetorius
CXLVII	245	Incerti	CC	299-300	Praetorius
CXLVIII	246	Praetorius	CCI	301	Praetorius
CXLIX	247	Praetorius	CCII	302	Caroubel
CL	248	Praetorius	CCIII	303	Praetorius
CL	249	Incerti	CCIV	304	Caroubel (A, T, Q, B, I.v.); Praetorius (C)
CLI	250	Praetorius	CCV	305	Caroubel
CLII	251	Praetorius	CCVI	306	Caroubel
CLIII	252	Praetorius	CCVII	307	Praetorius
CLIV	253	Praetorius	CCVIII	308	Praetorius
CLV	254	Praetorius	CCIX	309	Caroubel
CLVI	255	Incerti	CCX	310	Praetorius
CLVII	256	Praetorius	CCXI	311	Praetorius
CLVIII	257	Praetorius	CCXII	312	Praetorius
CLIX	258	Praetorius	CCXIII	313	Praetorius

Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist	Nummerierung nach Terpsichore	Tanssätze	Komponist
CCXIV	314	Practorius	CCLXII	450	Practorius
CCXV	315	Practorius	CCLXIII	451-467	Practorius
CCXVI	316	Practorius	CCLXIV	468-470	Incerti
CCXVII	317	Practorius	CCLXV	471	Incerti
CCXVIII	318	Practorius	CCLXVI	472-473	Incerti
CCXIX	319	Practorius	CCLXVII	474	Incerti
CCXX	320	Caroubel	CCLXVIII	475	Incerti
CCXXI	321	Caroubel	CCLXIX	476-478	Practorius
CCXXII	322	Practorius	CCLXX	479	Incerti
CCXXIII	323	Caroubel	CCLXXI	480	Incerti
CCXXIV	324	Caroubel	CCLXXII	481	Incerti
CCXXV	325	Caroubel	CCLXXIII	482	Incerti
CCXXVI	326	Practorius	CCLXXIV	483	Incerti
		Caroubel (A, T, Q, B, I.v.);			
CCXXVII	327	Practorius (C)	CCLXXV	484	Incerti
CCXXVIII	328	Practorius	CCLXXVI	485	Incerti
CCXXVIII	329	Practorius	CCLXXVII	486	Incerti
					Incerti (C, A, T, B);
CCXXIX	330	Practorius	CCLXXVIII	487	Practorius (I.v.)
					Practorius (C, A, T, B);
CCXXX	331	Practorius	CCLXXIX	488	Incerti (I.v.)
CCXXXI	332	Practorius	CCLXXX	489	Practorius
CCXXXII	333	Practorius	CCLXXXI	490-492	Practorius
CCXXXIII	334	Practorius	CCLXXXII	493-501	Practorius
CCXXXIII	335	Practorius	CCLXXXIII	502	Caroubel
CCXXXIV	336	Practorius	CCLXXXIV	503	Caroubel
CCXXXV	337	Practorius	CCLXXXV	504	Caroubel
CCXXXV	338	Practorius	CCLXXXVI	505	Caroubel
CCXXXVI	339	Practorius	CCLXXXVII	506	Caroubel
CCXXXVII	340	Practorius	CCLXXXVIII	507	Caroubel
CCXXXVIII	341	Practorius	CCLXXXIX	508	Practorius
CCXXXIX	342	Practorius	CCXC	509	Practorius
CCXL	343	Practorius	CCXCI	510	Practorius
CCXLI	344	Practorius	CCXCII	511	Practorius
CCXLII	345	Practorius	CCXCIII	512	Practorius
CCXLIII	346	Practorius	CCXCIV	513	Practorius
CCXLIV	347	Practorius	CCXCV	514	Incerti
CCXLV	348	Practorius	CCXCVI	515	Incerti
CCXLVI	349-358	Practorius	CCXCVII	516	Incerti
					Practorius (C, A, T, B);
CCXLVII	359-368	Practorius	CCXCVIII	517	Incerti (I.v.)
					Practorius (C, A, T, B);
CCXLVIII	369-375	Practorius	CCXCIX	518	Incerti (I.v.)
CCXLIX	376-380	Practorius	CCC	519	Incerti
CCL	381-383	Practorius	CCCI	520	Incerti
CCLI	384-389	Practorius	CCCII	521	Incerti
					Practorius (C, A, T, B);
CCLII	390-397	Practorius	CCCIII	522	Incerti (I.v.)
CCLIII	398-400	Practorius	CCCIV	523	Practorius
CCLIV	401-403	Practorius	CCCV	524	Incerti
CCLV	404-411	Practorius	CCCVI	525	Incerti
CCLVI	412-416	Practorius	CCCVII	526	Incerti
CCLVII	417-423	Practorius	CCCVIII	527	Practorius
CCLVIII	424-431	Practorius	CCCIX	528	Practorius
CCLIX	432-433	Incerti	CCCX	529	Practorius
CCLX	434	Incerti	CCCXI	530	Practorius
CCLXI	435-449	Practorius	CCCXII	531	Practorius

- Abb. 1: Die Modi und ihre Transpositionen im *Syntagma Musicum* und in *Terpsichore*.
- Abb. 2: Modellierung des *Ionicus* auf C ausgehend von Praetorius 1612 und Praetorius 1619.
- Abb. 3: Ontologie der Moduslehre von Michael Praetorius.
- Abb. 4: *Terpsichore* – Gliederung nach Tanztypen.
- Abb. 5: Gegenüberstellung *Courante CLI* – theoretische Angaben zum *Ionicus* auf F.
- Abb. 6: Kongruenz und Divergenz zwischen Theorie und Praxis.
- Abb. 7: a) Vorzeichnungen und b) Skalen der 531 Tanzsektionen.
- Abb. 8: Die Modi der 531 Tanzsektionen.
- Abb. 9: Praetorius: *Terpsichore*, 1612, Vorwort.
- Abb. 10: Vergleich Moduszuweisungen Praetorius *versus* Moduszuweisungen Analyse.
- Abb. 11: Modus und diatonisch-chromatischer Raum.
- Abb. 12: Modi und Kadenzstufen.
- Abb. 13: Tanz XLII à 5. *La Moresque*, M.P.C.
- Abb. 14: Kadenzhierarchien des *Ionicus* auf F, C, G et D.
- Abb. 15: Tanz CI, *Courante à 5.*, M.P.C.
- Abb. 16: a) Violinenfamilie Mersennes: Harmonie Universelle, 1636, Livre quatriesme des instrumens à cordes, proposition I-IV, S. 177-190, b) Stimmumfänge der Violinenfamilie Mersennes (1636) c) Stimmumfänge in Caroubels Tänzen.
- Abb. 17: Diatonisches Fingersatzschema für die Bass-Violinen.
- Abb. 18: a) Violinenfamilie in *De Organographia* (1620), S. 26, b) Stimmumfänge in Praetorius' Tänzen.
- Abb. 19: Diatonik, Saitenstimmung, diatonische Fingersätze und Stimmumfänge 1. (Caroubel / Mersenne).
- Abb. 20: Diatonik, Saitenstimmung, diatonische Fingersätze und Stimmumfänge 2. (Praetorius).
- Abb. 21: Modi, Kadenzstufen, diatonische Skalen und Modi.
- Abb. 22: Praetorius: *Terpsichore*, 1612: Gruppierungen der *Courantes*, *Voltes*, *Ballets*, *Passameze* und *Gaillard*

