

Der Kantionalsatz als Ort bewusster kompositorischer Entscheidungen (am Beispiel der *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* von Sethus Calvisius)

Die Gattung des Kantionalsatzes, also des lutherisch-reformatorischen Choralsatzes, wird in der Musikforschung bisher eher stiefmütterlich behandelt und selten in einem solchen Maße ernst genommen, dass sie in einem kunstwerklichen Sinn auf ihr kontrapunktisch-künstlerisches, aber auch semantisches, metaphorisches Potential hin untersucht werden würde. Freilich: Der Kantionalsatz ist zunächst einmal Gebrauchsmusik. Seine Komponisten betonen in den Vorreden ihrer Sammlungen immer wieder, dass mit diesen Sätzen im einfachen Kontrapunkt wenig Ruhm zu gewinnen sei. Daher wurde bisher, etwa bei Franzpeter Messmer¹, das kunsthandwerkliche Moment betont, wurden Spuren von Satzmechanismen gesucht und gezeigt, wie sie in den Modellen des Guilelmus Monachus zur Improvisation mehrstimmiger Sätze zu einer gegebenen Melodie überliefert sind². Die Regeln dazu sind naturgemäß so einfach wie möglich: Über dem *Cantus firmus* im Tenor singt der Sopran Sextparallelen. Der Bass alterniert unter dem Tenor zwischen Quinten und Terzen, der Alt über dem Tenor zwischen Terzen und Quartan (Nbsp. 1).

Cantus firmus (Tenor) Diskant: Sextparallelen über dem Tenor
8 6 6 6 6 6 6 6 6 6 8



Bassus: alternierende Quinten und Terzen unter dem Tenor Altus: alternierende Quartan und Terzen über dem Tenor

8 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 8 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5

F C F F g d B F g d F C F

Nbsp. 1: Beispiel eines vierstimmigen Satzes zu einem *Cantus firmus* im Tenor nach Regeln des Guilelmus Monachus.

¹ Franzpeter Messmer: *Altdeutsche Liedkomposition – Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten*. In der Reihe *Münchner Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* Bd. 40, Tutzing 1984.

² Guilelmus Monachus: *De præceptis artis musicæ et practicæ compendiosus libellus* (1481).

Es ist nicht zu leugnen, dass sich Rudimente dieser so genannten *Sortisatio*-Technik in vielen komponierten und schriftlich fixierten Sätzen der Renaissancezeit aufspüren lassen, auch in den Kantionalsätzen Sethus Calvisius' und anderer. Das Auffinden von Satzmechanismen ist zuletzt in der musikalischen Analyse ein beliebter Sport geworden. Aber wird das dem Kompositionsprozess gerecht? Natürlich gab es – gerade in der Gattung des Kantionalsatzes – kompositorische Quereinsteiger: Pfarrer, Schulmeister, Amtsdieners, Stadtschreiber usw. Sie erhielten oft eine lediglich rudimentäre musikalische Ausbildung und waren so eventuell für einen derartigen kompositorischen „Autopiloten“ dankbar. Aber Sethus Calvisius, Michael Prätorius, Hans Leo Hassler, Johann Hermann Schein – das waren Meister ihres Fachs. Ihre Arbeit auf das Erfüllen von Satzautomatismen reduzieren zu wollen, wäre gleichbedeutend damit, einem Sternekoch zu bescheinigen, dass er ein Spiegelei braten kann.

Auch in den engen stilistischen Grenzen dieser Gattung findet Komposition als kreativer Akt statt, bei dem ein Komponist in jedem Moment Entscheidungen treffen muss, welchen Weg der Satz unter verschiedenen sich bietenden Möglichkeiten nehmen wird. Fernab von bisher üblichen Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen über den Kantionalsatz soll hier beispielhaft gezeigt werden, dass solche individuell getroffenen kompositorischen Entscheidungen auch dem zunächst schlichten Kantionalsatz Tiefe, Beziehungsreichtum und Semantik verleihen konnten, wie man es in der Musikforschung sonst eher künstlerisch hochstehenden Gattungen wie der Messe oder der Motette zugesteht. Auch wenn es im Kantionalsatz nur sehr peripher um Individualität und Persönlichkeit gehen mag, so lassen diese sich doch feststellen. Sethus Calvisius spielt dabei keine unerhebliche Rolle: In seiner Kompositionslehre *Melopoiia*³ geht er erklärtermaßen über das bloße Aufzählen und Beschreiben satztechnischer Regeln hinaus und spricht sich – zum ersten Mal in der Geschichte von Kompositionslehren? – dafür aus, dass Regeln zwar ganz nützlich seien, es aber auch sinnvoll sein könne, sich über sie hinwegzusetzen, wenn der Inhalt, die künstlerische Aussage dies zuließen oder gar erforderten. So beschreibt er in der *Melopoiia* einige kontrapunktische Lizenzen, ist großzügig etwa beim Umgang mit dem Verbot von Quint- und Oktavparallelen. Mehr noch als dies: Er bringt im 10. Kapitel *De progressu Consonantiarum imperfectarum* fast beiläufig einen Begriff auf, der den philosophischen Nährboden bereitet für eine solche künstlerische Haltung. Es ist das griechische Wort *προαίρεσις* (*Prohairesis*), welches aus

³ Sethus Calvisius: *Melopoiia Sive Melodiæ condendæ ratio* [...], Erfurt 1592.

Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* stammt (die ein wichtiger Ausgangspunkt für die protestantische Moralphilosophie ist). Dort wird *Probairesis* als eine der Voraussetzungen von tugendhaftem Handeln beschrieben und meint dabei die bewusste Willensentscheidung zu einer bestimmten Handlung, die Wahlfreiheit, diesen oder jenen Weg zu gehen, das Bewusstsein für die eigenen Handlungsspielräume und deren Konsequenzen. Aristotelisches Denken war zu Calvisius' Zeiten sehr verbreitet, wie auch Heinz von Loesch zeigt⁴. Wahrscheinlich wird jeder, der damals die *Melopoia* gelesen und mit ihr gearbeitet hat, bei der Nennung dieses einzigen Begriffes den aristotelischen Zusammenhang assoziiert haben. Calvisius ist vermutlich der erste, der ihn im Rahmen einer Kompositionslehre mit Bedingungen musikalischer Erfindung in Verbindung bringt. Und indem er den Begriff gerade im Kontext von Regelbrüchen, von satztechnischen Lizenzen gebraucht, wo andere lediglich Verbote aussprechen, öffnet er einem Verständnis des Kompositionshandwerks Tür und Tor, welches die Freiheit gibt, Entscheidungen treffen zu können, die einer höheren Ordnung dienen als dem Befolgen äußerlich gesetzter Regeln – im Sinne künstlerischer Autonomie ein durchaus moderner Gedanke!

Das Entscheidende ist nun für das Thema dieses Aufsatzes: Fern von Pauschalisierungen zeigt sich für die Gattung des Kantionalsatzes, dass die Sätze ausgewiesener Komponisten wie Calvisius weitaus mehr Momente aufweisen, in denen sich frei und bewusst getroffene künstlerische Entscheidungen manifestieren, als Momente, in denen einfach nur ein satztechnischer Automatismus abläuft. Einige wenige Beispiele aus Sethus Calvisius' *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum*⁵ mögen dies illustrieren.

Calvisius hat im Rahmen der vier Auflagen, in denen die *Harmonia* während seiner Lebenszeit erschienen ist, stetig am Großteil der Sätze gefeilt, hat sich nicht mit jeweils einer Fassung zufrieden gegeben, sondern an ihrer Struktur weitergearbeitet, als hätte er immerfort Möglichkeiten für eine noch bessere, treffendere, mitunter auch zeitgemäßere Lösung gesehen. Von der Gesamtheit der 126 in der *Harmonia* erschienenen Sätze bleiben lediglich 15 durch alle

⁴ Heinz von Loesch: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Missverständnis*. In: *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* Bd. 1, Hildesheim 2001.

⁵ Sethus Calvisius: *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum, Kirchengesenge / und Geistliche Lieder / D. Lutheri und anderer frommen Christen* [...], Leipzig 1597, 1598, 1605, 1612 und 1622 (postum). Eine wissenschaftliche Edition der Sammlung, herausgegeben vom Autor dieses Aufsatzes, ist momentan in Vorbereitung.

Auflagen hinweg unverändert. 82,5% aller Sätze erfahren mindestens einmal und an mindestens einer Stelle signifikante Umarbeitungen. In 35% aller Sätze überarbeitet Calvisius die Satzstruktur in mehreren Auflagen und mehrere Choralzeilen betreffend.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

SOPRAN
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

ALT
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

TENOR
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

BASS
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

F F C d C
3 F g C B C d a d Es F C⁴⁻³ F

Sextakkord Archaismus

Nbsp. 2: *Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst*. Erste Fassung 1597, 1598, 1605.

Beim Choral *Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst* ist die Überarbeitung der ersten und letzten Choralzeile in der 4. Auflage von 1612 klanglich moderner als die vorherige Fassung der ersten drei Auflagen (Nbsp. 2). In den beiden Zeilen gibt es 17 Zusammenklänge. 1597, 1598 und 1605 sind 16 dieser Zusammenklänge fundamentale Dreiklänge mit Grundton im Bass inklusive eines Es-Dur-Klangs bei der viertletzten Note, der einer altertümlicheren modalen Denkweise entspringt, indem der Melodieton *b* im Bass mit dem künstlich erniedrigten Ton *es* aus der Doppelstufe des modalen Tonsystems fundamentierte wird, um so das ansonsten verminderte Quintintervall *b-e* zwischen Sopran und Bass rein zu machen. Insgesamt sind die beiden Zeilen durch die vorherrschende Grundtönigkeit von einer eher statischen, schwerfälligen Wirkung. 1612 haben nun vier Klänge die Terz im Bass. Eine davon, der künstlich erhöhte Ton *fis*, ist sogar zum folgenden g-Moll-Dreiklang, der den vorherigen Es-Dur-Klang ersetzt, zwischendominantisch leittönig. Die Wirkung der Klangverbindungen ist dadurch flüssiger, vorantreibender (Nbsp. 3).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

SOPRAN
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... ..So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

ALT
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... ..So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

TENOR
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... ..So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

BASS
Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst/... ..So ist umb - sonst der Wäch - ter macht.

F F $\boxed{\begin{smallmatrix} C \\ 3 \end{smallmatrix}}$ d $\boxed{\begin{smallmatrix} C \\ 3 \end{smallmatrix}}$ d $\boxed{\begin{smallmatrix} B \\ 3 \end{smallmatrix}}$ C B C d a $\boxed{\begin{smallmatrix} D \\ 3 \end{smallmatrix}}$ g F C⁴⁻³ F

Sextakkord Sextakkord Sextakkord Sextakkord

Nbsp. 3: *Wo Gott zum haus nicht gibt sein gunst.* Zweite, klanglich modernisierte Fassung 1612.

Es gibt aber auch Überarbeitungen, die man zunächst als „Verschlimmbesserungen“ bezeichnen könnte, da durch sie offensichtliche grobe satztechnische Fehler entstehen. Die zwei Fassungen der ersten Choralzeile zu *Verley uns frieden gnädiglich* zeugen davon: Calvisius hat hier die ursprünglich eigentlich recht schöne, aber glattere Altstimme (Nbsp. 4) expressiv aufgewertet (Nbsp. 5).

SOPRAN
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

ALT
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

TENOR
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

BASS
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

g g c D g g D g

Nbsp. 4: *Verley uns frieden gnädiglich.* Erste Fassung 1597, 1598, 1605.

Der Alt füllt nun (in der vierten Auflage von 1612) mit dem Fall zum tiefen *g* den gesamten Oktavrahmen von *g* bis *g'* aus, streckt sich beim Wort „gnädiglich“ flehend vom tiefen zum hohen *g'* empor. Das wird möglich, indem der Bass beim c-Moll-Klang statt des Grundtons *c* die Terz *es* vom Alt übernimmt und dadurch statt der sprunghaft fallenden Zickzackfigur der früheren Fassung erst einen kontinuierlichen Abstieg vom kleinen zum großen *G* vollführt, um sich dann ebenfalls im Oktavsprung nach oben zu recken. Dies geschieht gleichzeitig mit dem Alt. Es entsteht eine – auf diese Weise inszeniert – auch sehr ohrenfällige Oktavparallele zwischen den beiden Stimmen. Hierin darf wohl eine bewusste Entscheidung im Sinne der *Prohairesis* vermutet werden, die sich um des gesteigerten flehentlichen Ausdrucks willen nicht um den satztechnischen Fehler bekümmert.

SOPRAN
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

ALT
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...
Oktavparallele mit Bass

TENOR
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...

BASS
Ver - ley uns frie - den gnä - dig - lich...
g g c
3 D g g D g
Sextakkord

Nbsp. 5: *Verley uns frieden gnädiglich*. Zweite Fassung 1612 mit expressiver Oktavparallele zwischen Alt und Bass.

Noch eklatanter ist die fehlerhafte Neufassung am Beginn der letzten Zeile des Chorals *Ein Kindelein so löblich*. An der frühen Fassung ist betreffs der Verbindung der beiden ersten Akkorde F-Dur und B-Dur satztechnisch nichts zu beanstanden (Nbsp. 6). In der späteren Fassung (Nbsp. 7) wird hier aber eine Totalparallele aller Stimmen gesetzt, indem ein c-Moll-Klang komplett zum benachbarten B-Dur-Klang herabsinkt. Solch ein offenkundiger Bruch mit sämtlichen kontrapunktischen Konventionen *muss* willentlich gesetzt und semantisch intendiert sein! Ziemlich sicher korrespondiert er mit der Textaussage der Zeile *behüt uns vor der Helle*

[=Hölle]. Der Teufel als *Diabolos*, als Durcheinanderwerfer jeder Ordnung, wird mit der völlig ungeschönten Fehlerhaftigkeit der Totalparallele buchstäblich an die Wand gemalt.

SOPRAN ...be - hüt uns vor der Hel - le.

ALT ...be - hüt uns vor der Hel - le.

TENOR ...be - hüt uns vor der Hel - le.

BASS ...be - hüt uns vor der Hel - le.
F B

Nbsp. 6: *Ein Kindelein so löblich*. Erste Fassung 1597, 1598, 1605.

SOPRAN ...be - hüt uns vor der Hel - le.

ALT ...be - hüt uns vor der Hel - le.

TENOR ...be - hüt uns vor der Hel - le.

BASS ...be - hüt uns vor der Hel - le.
c B

Nbsp. 7: *Ein Kindelein so löblich*. Zweite Fassung 1612 mit Totalparallele aller Stimmen.

Die Zeile *wie Gott mir verheißen hat* aus dem Lutherischen Choral über das *Canticum Simeonis* (*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*) erfährt bei Calvisius drei Fassungen. Der Satz, der zunächst durch das Nebeneinander der Töne *b* und *b* klanglich etwas holprig ist, wird dabei stetig abgerundet. Calvisius probiert sogar drei verschiedene Varianten der Chormelodie selbst aus, bis er zufrieden ist (Nbsp. 8).

1597/1598 1605

SOPRAN
ALT

...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/... ...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/...

TENOR
BASS

1612

...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/...

...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/...

...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/...

...wie Gott mir ver - hei - ßen hat/...

Nbsp. 8: *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*. Drei verschiedene Fassungen der fünften Choralzeile 1597/98, 1605 und 1612.

Calvisius' freiheitlicher Kompositionsansatz zeigt sich gerade in der melodischen Gestaltung der Einzelstimmen, namentlich der Mittelstimmen Alt und Tenor. Wo etwa Lukas Osiander, mit seinen *Fünffzig Geistliche[n] Lieder[n] und Psalmen* von 1586 gleichsam der „Erfinder“ der Gattung des Kantionalsatzes, in seinen Sätzen fast durchweg perfekt ausgehörte, volltönige, sonore Zusammenklänge anstrebt, dabei aber oft sehr unsangliche Einzelstimmverläufe komponiert und tatsächlich einer sehr mechanischen Satzweise folgt, ist Calvisius in vielen Fällen erkennbar daran interessiert, den Mittelstimmen ein melodisch durchgestaltetes Eigenleben zu geben, sie nicht nur als harmonische Füllstimme anzusehen. Im Zweifelsfall ist ihm ein weniger sonorer Zusammenklang egal. Selbst im unverzierten, homorhythmischen Note-gegen-Note-Satz hat eine Mittelstimme die Möglichkeit, sich melodisch hervorzuheben, indem sie motivisch konsequent mit charakteristischen Intervallsprüngen umgeht, etwa durch die wiederholt nach oben ausgreifenden Quartan, die der Tenor in der späteren Fassung des Chorals *Christus der uns selig macht* ausführt (Nbsp. 9). In der oberen Zeile des Notenbeispiels ist die ursprüngliche glattere Melodieführung zu sehen, die sekundschriftiger ausfällt und nur an zwei Stellen zur raumgreifenden Quarte ausholt. Bereits ab der 2. Auflage stärkt Calvisius das melodische Profil des Tenors aber durch nunmehr sechs Quartstiege.

1597 4↑

Chri-stus der uns se-lig macht/ kein böß hat be-gan-gen/ der ward für uns in der Nacht/

ab 1598 4↑ 4↑ 4↑ 4↑

als ein Dieb ge-fan-gen/ Ge-fürt für Gott-lo-se Leut/ und felsch-lich ver-klaget/

ver-lacht/ver-hönt/und ver-speyt/wie denn die Schrift sa-get.

2x Quartsprung aufwärts

6x Quartsprung aufwärts !!

Nbsp. 9: *Christus der uns selig macht*. Melodische Profilierung der Tenorstimme durch charakteristisches Intervall der steigenden Quarte ab der zweiten Auflage von 1598.

Auch die Oktave wird als expressives melodisches Moment bei Calvisius häufig bewusst eingesetzt. Die Choräle *Nun bitten wir den heiligen Geist* und *Verley uns frieden gnädiglich* bieten hierfür schöne Beispiele, die durch die ausdrucksvoll raumgreifenden Oktavsprünge sogar einen polyphonen Bezug zwischen jeweils zwei beteiligten Stimmen herstellen. Im ersten Fall korrespondieren Alt und Bass mit den fallenden Oktaven miteinander (Nbsp. 10).

SOPRAN

ALT 8↓ 8↓

TENOR

BASS 8↓

...Daß er uns be-hüt-te/ an un-serm En-de/ wenn wir heim-fahrn/ aus die-sem E-len-de/...

Nbsp. 10: *Nun bitten wir den heiligen Geist*. Korrespondenz der fallenden Oktavsprünge zwischen Alt und Bass.

Im zweiten Fall (Nbsp. 11) sind es Bass und Tenor, die jeweils eine Oktave höher steigen. Ja, mehr noch: Der Tenor setzt den Bassaufschwung unmittelbar fort und stellt mit der anschließenden absteigenden Tonleiterbewegung einen rhythmisch etwas freier gehandhabten, tonlich aber genauen Kanon der vorausgehenden Bassstimme dar.

SOPRAN ...Denn du un - ser Gott al - lei - ne.

ALT ...Denn du un - ser Gott al - lei - ne.

TENOR ...Denn du un - ser Gott al - lei - ne. *quasi Kanon zum Bass*

BASS ...Denn du un - ser Gott al - lei - ne.

Nbsp. 11: *Verley uns Frieden gnädiglich*. Korrespondenz der steigenden Oktavsprünge zwischen Tenor und Bass.

Die Einzelstimmen des Satzes beginnen sich aus dem homophonen Zusammenhang zu emanzipieren, je mehr sie sich rhythmisch von den übrigen Stimmen lösen. Dies kann anhand von Verzierungen mit Durchgangsnoten, Wechselnoten und Vorwegnahmen geschehen wie im Satz zu *Allein zu dir HErr Jesu Christ*. Hierdurch entstehen kleine, nicht selten konsequent behandelte Motive, z.B. die Walzer-artige Drehfigur im Alt (Nbsp. 12).

SOPRAN ...mein Hoff-nung steht auff Er - den/.....Zu dem ich mein ver- tra - wen hab.

ALT ...mein Hoff-nung steht auff Er - den/.....Zu dem ich mein ver- tra - wen hab.

TENOR ...mein Hoff-nung steht auff Er - den/.....Zu dem ich mein ver- tra - wen hab.

BASS ...mein Hoff-nung steht auff Er - den/.....Zu dem ich mein ver- tra - wen hab.

Verschiedene Formen der "Celeritas": 1) Durchgangsnote 2) Wechselnote 3) Vorwegnahme 4) betonte Durchgangsnote 5) Vorhalt

Nbsp. 12: *Allein zu dir HErr Jesu Christ*. Motivik durch rhythmisches Ausscheren von Einzelstimmen.

Auch Synkopen, die sich widerborstig gegen das metrische Gleichmaß der übrigen Stimmen stemmen, können zur rhythmischen Emanzipation einer Einzelstimme beitragen, wie dies wiederum der Alt des Satzes zum Choral *Gleich wie ein Weizenkörnelein* demonstriert (Nbsp. 13).

The image shows a musical score for four voices: SOPRAN, ALT, TENOR, and BASS. The lyrics are: "...Und grünt doch widr das sel - be Jahr." The Alto part is highlighted with a box around the notes "das sel - be", indicating a syncopated rhythm. The score is written in a single system with four staves.

Nbsp. 13: *Gleich wie ein Weizenkörnelein*. Rhythmische Profilierung der Altstimme durch Synkopen.

Auch das Kreuzen der Stimmen, also Momente, wo die vier Stimmen des Satzes nicht in ihrem säuberlich von den anderen Stimmen abgetrennten Tonraum bleiben, sondern sich ihre Wege überschneiden, kann sehr bewusst zur melodischen Profilierung von Einzelstimmen eingesetzt werden. Calvisius macht im Vergleich der Kantionalsatzsammlungen der drei Komponisten Osiander, Calvisius und Johann Hermann Schein⁶ (Calvisius' Nachfolger als Thomaskantor in Leipzig) am meisten davon Gebrauch, nämlich reichlich doppelt so oft wie Osiander und Schein zusammen. Manchmal wird dieses Mittel zwar lediglich zur Vermeidung von Quint- oder Oktavparallelen eingesetzt (bei Osiander fast ausschließlich!). Aber zwei Drittel aller Stimmkreuzungssituationen bei Calvisius dienen nicht diesem lediglich praktischen Zweck, sondern dem künstlerischen der melodischen Profilierung beteiligter Stimmen. Im besonderen Maße gilt das für Stimmkreuzungen zwischen Bass und Tenor, was bei den anderen beiden Komponisten überhaupt nicht vorkommt. Der Tenor unterschreitet eine Strecke lang den Bass und übernimmt das klangliche Fundament des Satzes. Ein schönes Beispiel hierfür findet sich u.a. im Choral *Wir gleuben all an einen Gott* (Nbsp. 14).

⁶ Johann Hermann Schein: *Cantional, Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession* [...], Leipzig 1627 und 1645. Scheins *Cantional* hat Calvisius' *Harmonia* in Leipzig abgelöst.

SOPRAN
 ALT
 TENOR
 BASS

...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...

The score shows four staves. The Soprano and Alto parts are in treble clef with a common time signature. The Tenor and Bass parts are in bass clef with a common time signature. The lyrics are: "...hüt und wacht/...". The Tenor and Bass parts show a melodic crossing, with the Tenor part having a note that is lower than the Bass part's note in the same measure, indicated by a downward arrow and the number 4.

Nbsp. 14: *Wir glauben all an einen Gott*. Stimmkreuzung zwischen Tenor und Bass.

Ohne die Stimmkreuzung würden beide Stimmen melodisch auf der Stelle treten (Nbsp. 15).

SOPRAN
 ALT
 TENOR
 BASS

...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...
 ...hüt und wacht/...

The score shows four staves. The Soprano and Alto parts are in treble clef with a common time signature. The Tenor and Bass parts are in bass clef with a common time signature. The lyrics are: "...hüt und wacht/...". The Tenor and Bass parts show melodic stagnation, with the Tenor part having a note that is higher than the Bass part's note in the same measure, indicated by an upward arrow and the number 4.

Nbsp. 15: *Wir glauben all an einen Gott*. Melodische Stagnation ohne die Stimmkreuzung.

Auch jene an sich unscheinbare Stelle in der 3. Choralzeile von *Vita sanctorum, decus Angelorum* ist dafür symptomatisch, wo sich beim Wort *moriens*, also sterbend, alle vier Stimmen pendelnd oder – wenn man so will – vielleicht auch kurz erbebend bewegen und sich Alt und Tenor dadurch kreuzen (Nbsp. 16), statt einfach ihren jeweiligen Ton zu wiederholen (Nbsp. 17).

SOPRAN ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 ALT ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 TENOR ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 BASS ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...

A box highlights the vocal entries for 'mo - ri - ens' in the Alto and Tenor parts. The Alto part has notes with dynamics *f*, *d*, *f*. The Tenor part has notes with dynamics *d*, *f*, *d*. The notes cross, with the Alto's second note being higher than the Tenor's second note.

Nbsp. 16: *Vita sanctorum, decus Angelorum*. Stimmkreuzung zwischen Alt und Tenor.

SOPRAN ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 ALT ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 TENOR ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...
 BASS ...Chri - stus, qui mor - tis mo - ri - ens mi - ni - strum...

A box highlights the vocal entries for 'mo - ri - ens' in the Alto and Tenor parts. The Alto part has notes with dynamics *f*, *f*, *f*. The Tenor part has notes with dynamics *d*, *d*, *d*. The notes do not cross; the Alto's notes remain consistently higher than the Tenor's notes.

Nbsp. 17: *Vita sanctorum, decus Angelorum*. Dasselbe ohne Stimmkreuzung – melodisch ärmer.

Weiter oben ist bereits das Stichwort der polyphonen Beziehungen zwischen zwei Stimmen gefallen. Hierfür lassen sich noch weitaus eindrucklichere Beispiele in Calvisius' Satzkunst finden, wo immer wieder kleine Kanons eines Motivs zwischen zwei oder mehreren Stimmen eingearbeitet werden, etwa beim Satz zum Choral *Nun lob mein Seel den HERren* in der vorletzten Zeile zwischen Sopran und Alt (Nbsp. 18). In der 4. Zeile von *Mag ich Unglück nicht widerstan* imitiert der Bass die *Cantus-firmus*-Melodie der 5. Zeile vorweg, aber in einer anderen Harmonisierung. Das Motiv *e-d-c-d-c* wandert vom Fundament des Satzes zu dessen Spitze nach oben (Nbsp. 19).

Musical score for Nbsp. 18: *Nun lob mein Seel den HERren*. The score is for four voices: SOPRAN, ALT, TENOR, and BASS. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "...Der Kô - nig schafft recht/be - hü - tet/...". The Soprano and Alto parts are in canon, with the Soprano starting first and the Alto following. The Tenor and Bass parts provide harmonic support.

Nbsp. 18: *Nun lob mein Seel den HERren*. Kanon zwischen Sopran und Alt.

Musical score for Nbsp. 19: *Mag ich Unglück nicht widerstan*. The score is for four voices: SOPRAN, ALT, TENOR, and BASS. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "...Gott ist nicht weit/ ein klei - ne zeit/...". The Soprano and Bass parts are in canon, with the Bass starting first and the Soprano following. The Alto and Tenor parts provide harmonic support. Below the Bass staff, the following notes are written: e, D, C, D⁷⁻⁶, C, C, G, a, G⁴⁻³, C.

Nbsp. 19: *Mag ich Unglück nicht widerstan*. Kanon zwischen Bass und Sopran.

Noch komplexer wird die Kanonstruktur im Choral *Lasset die Kindlein kommen*, wo sukzessive alle vier Stimmen an der kanonischen Struktur des Melodieverlaufs zu den Worten *daß sie nicht wern verlohren* beteiligt sind. Erst beginnt der Tenor mit einer angedeuteten Vorausimitation des Motivs als unscheinbare Mittelstimme der vorausgehenden Choralzeile, dann folgt der Sopran mit der nun vollständigen Zeile im Oktavkanon zum Tenor, wozu der Alt gleichzeitig einen *Canon sine pausis* in Sextparallelen erklingen lässt, dessen Töne wiederum sofort vom Bass im Oktavkanon aufgegriffen werden (Nbsp. 20).

SOPRAN ...Auch für die Kin-der-lein/daß sie nicht wern ver-loh-ren/ bin ich ein Kind ge-bo-ren/...

ALT ...Auch für die Kin-der-lein/daß sie nicht wern ver-loh-ren/ bin ich ein Kind ge-bo-ren/...

TENOR ...Auch für die Kin-der-lein/daß sie nicht wern ver-loh-ren/ bin ich ein Kind ge-bo-ren/...

BASS ...Auch für die Kin-der-lein/daß sie nicht wern ver-loh-ren/ bin ich ein Kind ge-bo-ren/...

Nbsp. 20: *Lasset die Kindlein kommen*. Komplexe Kanonstruktur mit Beteiligung aller Stimmen.

Eine letzte Gelegenheit für bewusst gesetzte Momente stellt die Kadenzbildung an den Choralzeilenenden dar, für die die Klausellehre ein reichhaltiges, differenziertes Repertoire zur Verfügung stellt, das Calvisius oft sehr überraschend nutzt. Calvisius' Neigung zu einer Kadenzform, die zu seiner Zeit bereits als recht archaisch bezeichnet werden kann, wird im Choral *Warumb betrübstu dich mein Hertz* sehr sinnfällig eingesetzt. Es ist eine Sekundfallkadenz mit Tenorklausel im Bass und zwei Leittönen, nämlich einem zum Grundton und einem zur Quinte des Zielklanges. Diese Kadenzart klingt an sich schon sehr scharf, wird hier aber noch dadurch gesteigert, dass Calvisius sie durch eine Kette künstlich erhöhter Leittöne im Vorfeld der Kadenz vorbereitet, wodurch die Textstelle *bekümmerst dich und leidest schmerz* einen schneidenden Klangcharakter erhält (Nbsp. 21).

SOPRAN ...be-kümmerst dich und lei-dest schmerz/...

ALT ...be-kümmerst dich und lei-dest schmerz/...

TENOR ...be-kümmerst dich und lei-dest schmerz/...

BASS ...be-kümmerst dich und lei-dest schmerz/...

Sekundfallkadenz

Diskantklausel DK (7-8)

leittönige Altklausel AK 2b (4#-5)

Quintfall-Tenorklausel TK 3 (9-5)

Tenorklausel TK1 (2-1)

Nbsp. 21: *Warumb betrübstu dich mein Hertz*. Archaisierende, textausdeutende Sekundfallkadenz mit doppeltem Leitton.

Besonders deutlich wird das künstlerische Potential einer bewusst genutzten Klausellehre in Calvisius' Satz zu Luthers Lied über den Klagepsalm 130 *Aus tieffer noth schrey ich zu dir*. Dieser steht im rauen, ernsten, schmerzvollen phrygischen Modus. Calvisius transportiert den Charakter dieses Modus' auch in den vierstimmigen Satz, wozu gerade die Kadenzen beitragen. Bei zwei Choralzeilen, nämlich der ersten *Aus tieffer noth schrey ich zu dir* und der sechsten mit dem Text *Was Sünd und unrecht ist gethan*, ist in den Sätzen vieler Komponisten am Zeilenende eine Kadenz nach G-Dur zu hören, was im Zusammenhang mit dem Charakter des Modus eine aufhellende Wirkung hervorbringt. Zwei dementsprechende Lösungen der 1. Zeile stammen von Matthäus Le Maistre und Heinrich Schütz (Nbsp. 22). Die beiden Sätze zur 6. Choralzeile, wo ebenfalls die Aufhellung nach G-Dur zu hören ist, sind von Hans Leo Hassler und Johann Hermann Schein (Nbsp. 23). Anders bei Calvisius, der sich dieser tatsächlich naheliegenden Konvention verweigert, beide Kadenzen auf den phrygischen Grundton *e* bezieht und – durch den darin enthaltenen, seufzenden kleinen Sekundschritt *f-e* – niederdrückende Mi-Kadenzen setzt, wodurch der gesamte Satz klanglich eine durchgängige, selten so erlebte bleierne Schwere aufweist (Nbsp. 24).

	Matthäus Le Maistre (1566):	Kadenz nach G	Heinrich Schütz (1628):	Kadenz nach G
SOPRAN	Aus tie - fer Not schrei ich	Tenorklausel TK 2 (2-3)	Aus tie-fer Not schrei ich	TK 2 (2-3)
ALT	Aus tie - fer Notschrei ich zu dir...	Diskantklausel DK (7-8)	Aus tie-fer Not schrei ich zu dir...	leittonlose DK (6-8)
TENOR	Aus tie-fer Notschrei ich zu dir/ Herr	Altklausel AK 2b (4-5)	Aus tie-fer Not schrei ich zu dir...	AK 2b (4-5)
BASS	Aus tie - fer Not schrei ich zu dir...	Gott er[-hör...] Tenorklausel TK 1 (2-1)	Aus tie-fer Not schrei ich zu dir...	TK 1 (2-1)
		a ^{6#} G		a G

Nbsp. 22: *Aus tieffer noth schrey ich zu dir*. Aufhellende G-Dur-Kadenzen am Ende der ersten Choralzeile bei Matthäus Le Maistre und Heinrich Schütz.

Hans Leo Hassler (1608):

Kadenz nach G

Johann Hermann Schein (1627):

Kadenz nach G

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

...was Sünd und Un - recht ist_ ge - tan/... ...was Sünd und Un-recht ist ge - tan/... ge - tan/...

Alt-klausel AK 1 (5-3) Alt-klausel AK 2 (5-5)

Diskant-klausel DK (7-8) DK (7-8)

Bass-klausel BK 5-1 BK (5-1)

D⁴⁻³ G D⁴⁻³ G

Nbsp. 23: *Aus tieffer noth schrey ich zu dir.* Aufhellende G-Dur-Kadenzen am Ende der sechsten Choralzeile bei Hans Leo Hassler und Johann Hermann Schein.

e-Mi-Kadenz (phrygische Kadenz)

e-Mi-Kadenz (phrygische Kadenz)

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

Aus tief - fer noth schrey ich zu dir/... ...Was Sünd und un - recht ist_ ge - than/... ge - than/...

Alt-klausel AK 2b (4-5) AK 1b (4-3)

Tenorklausel Mi-TK 2 (2-3) Mi-DK (7-8)

Terzstiege-Diskant-klausel Mi-DK (6-8) AK 2b (4-5)

Tenorklausel Mi-TK 1 (2-1) Mi-TK 1 (2-1)

Aus tief - fer noth schrey ich zu dir/... ...Was Sünd und un - recht ist_ ge - than/...

Nbsp. 24: *Aus tieffer noth schrey ich zu dir.* Dieselben Choralzeilen mit niederdrückenden (phrygischen) Mi-Kadenzen bei Sethus Calvisius.

Diese wenigen Beispiele, denen sich noch zahlreiche weitere – auch anderer Komponisten wie Hans Leo Hassler, Michael Prätorius, Johann Crüger usw. – hinzufügen lassen, sollen genügen, die Gattung des Kantionalsatzes auch als Ort bewusst getroffener künstlerischer Entscheidungen und damit als Träger individueller kompositorischer Handschriften erlebbar zu machen und dies in Calvisius' *Harmonia* als einer der ersten bedeutenden Kantionalsatzsammlungen verwirklicht zu sehen. Denn Kunstsinn, Beziehungsreichtum und Meisterschaft zeigen sich nicht nur in einer vermeintlich wertvolleren Komplexität hochstehender Gattungen, sondern können ebenso in einer feinsinnig gesetzten Einfachheit beheimatet sein, bei der jede Note an ihrem sensibel erspürten, genau richtigen Platze sitzt. Zahlreiche Kantionalsätze großer Meister vermögen davon zu zeugen, wenn man denn bereit ist, in ihnen auf Entdeckungsreise zu gehen und mehr aufspüren zu wollen als satztechnische Automatismen, die zwar immer mal wieder ihre Spuren in dieser Gattung hinterlassen haben aber doch niemals ihre Gesamtheit und Fülle an Erscheinungen abdecken oder erklären.

Franz Ferdinand Kaern-Biederstedt

19.10.2014/revidiert 07.11.2014