

Thesenpapier
zur Dissertation von
Franz Ferdinand Kaern

**Die *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* des
Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius –
Entstehung, Quellen, Stilistik**

(Beiträge zur Gattungsgeschichte des Kantionalsatzes)

Die *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius – Entstehung, Quellen, Stilistik

(Beiträge zur Gattungsgeschichte des Kantionalsatzes)

1.) Grundsätzliches zu den Bestandteilen und zum Aufbau der Arbeit:

- Die Arbeit umfasst zunächst einen Notenband, in welchem Sethus Calvisius' Kantionalsatzsammlung *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* in einer nach modernen wissenschaftlichen Grundsätzen erstellten Edition herausgegeben wird. Dieser Edition liegt in einem Hauptteil die vierte Auflage der Sammlung aus dem Jahre 1612 zugrunde, da diese die letzte von Calvisius persönlich betreute Auflage ist und somit als sein letzter Wille bezüglich der Satzauswahl und der kontrapunktischen Erscheinungsform der Choräle gelten kann. In einem Anhang werden Sätze, die in den ersten drei Auflagen noch enthalten waren, 1612 aber herausgenommen wurden, sowie kontrapunktisch abweichende Satzvarianten abgedruckt, um so die Entwicklung der Sammlung über die Auflagen von 1597, 1598, 1605 und 1612 nachvollziehbar zu machen. Ferner werden auch die beiden Sammlungen Calvisius' *Hymni sacri Latini et Germanici* (1594) und *Der Psalter Davids Gesangsweis* (1605) einbezogen, wo diese interessante individuelle Varianten von in der *Harmonia* enthaltenen Sätzen aufweisen und einen Blick auf die Entwicklung des Choralatzes bei Calvisius ermöglichen. Im Editionsapparat werden die der Ausgabe zugrunde liegenden editorischen Prinzipien erklärt und aufführungspraktische Hinweise für einige stilistische Besonderheiten und musiktheoretischen Grundbedingungen des Kantionalsatzes gegeben. Der kritische Bericht im Anschluss an die Edition legt die konkreten editorischen Entscheidungen beim Umgang mit Druckfehlern der Originaldrucke detailliert offen.
- Der Textband der Dissertation gliedert sich in zwei Hauptteile, wovon der erste einen historisch-musikwissenschaftlichen, der zweite einen systematisch-musiktheoretischen Ansatz verfolgt.
- Ziel des ersten Hauptteils, der wiederum zwei Unterkapitel aufweist, ist, einen Überblick über die Entwicklung der Gattung des Kantionalsatzes im Allgemeinen zu geben und speziell Calvisius' Sammlungen in diese Gattungsgeschichte einzuordnen. Dies beinhaltet zunächst die Genese der grundsätzlichen gattungstypischen Satzmerkmale aus verschiedenen Einflüssen der reformatorischen Kirchenmusik, des weltlichen Tenorlieds, der so genannten Humanistenode aus der klassisch-humanistischen Schulbildung ab ca. 1500 sowie der volkstümlichen Praxis mehrstimmiger Improvisation, die unter dem Namen *Sortisatio* von einigen Musiktheoretikern der Zeit beschrieben und teilweise kontrovers besprochen wurde.

Integriert werden Überlegungen zur kirchenpolitischen Positionierung der *Harmonia* als eines entschiedenen Zeugnisses für das Luthertum, aus dem altkirchliche und calvinistische Reste im Laufe der Auflagen sukzessive eliminiert werden. Ferner gehört zur gattungsgeschichtlichen Betrachtung die Reflexion über künstlerisches Selbstverständnis und handwerkliche Verfahren der Kantionalsatzkomponisten, worin eine für die Gattung offenbar typische Umgangsweise mit fremdem geistigem Eigentum und Urheberschaft zu beobachten und zu beschreiben ist. Schließlich geht der erste Hauptteil der Arbeit der Frage nach, wie Calvisius als Komponist einer ehemals bedeutenden, dann aber weitgehend in Vergessenheit geratenen Kantionalsatzsammlung sowohl in der lexikalischen und musikwissenschaftlichen Betrachtung als auch in der kirchenmusikalischen Praxis durch Nachdruck einzelner seiner Sätze in späteren Sammlungen rezipiert wurde.

- Der zweite Hauptteil der Arbeit widmet sich den musiktheoretischen Bedingungen des Tonmaterials, der Modalität, des Kontrapunkts und der rhetorischen Interpunktion mittels Klauseln im Kantionalsatz. Ich versuche hier durch einen analytischen Vergleich der Kantionalien des „Gattungserfinders“ Lukas Osiander (1586), Sethus Calvisius' (1597-1612) und des unmittelbaren Nachfolgers Calvisius' als Thomaskantor in Leipzig, Johann Hermann Schein (1627/1645), zu zeigen, dass es in einer Gattung, die von ihren Protagonisten selbst und späteren Kommentatoren für gewöhnlich als reine Gebrauchsmusik, als bloß dienendes Handwerk ohne jeden individuellen künstlerischen Mehrwert gesehen wurde, durchaus möglich ist, persönlich gefärbte kompositorische Handschriften voneinander zu unterscheiden. An den sich ändernden Erscheinungsformen des Kantionalsatzes bei diesen drei Komponisten wird zum einen die sich in unzähligen Einzelschritten vollziehende Zeiten- und Stilwende von Spätrenaissance zu Frühbarock in einer Zeit des vielschichtigen Umbruchs exemplarisch nachvollziehbar. Zum anderen sind auch Beobachtungen möglich, die das künstlerische Potential der Gattung zeigen, indem viele analytische Befunde mutmaßlich bewusst getroffene kompositorische Entscheidungen nahelegen, die einzelnen Chorälen durch besondere satztechnische Situationen ein individuelles Gepräge und persönliche Aussage verleihen. Dazu ist der zweite Hauptteil der Arbeit in drei Unterkapitel aufgeteilt, die sich je einem zentralen Gebiet der zeitgenössischen musiktheoretischen Lehre sowie deren Verhältnis zur Gattung des Kantionalsatzes widmen: Untersucht wird zunächst, wie sich der Kantionalsatz zur Moduslehre verhält und sich diese von Osiander über Calvisius zu Schein hin verändert. Dann geht die Arbeit der Frage nach, was es heißt, wenn Kantionalsätze von ihren Autoren als „*contrapunctsweise richtig gesetzt*“ (Calvisius) o.ä. beschrieben werden. Was heißt kontrapunktisches Denken in dieser Gattung, welche Rolle spielen dabei vertikal-harmonische, horizontal-melodische und diagonal-polyphone Aspekte? Schließlich untersucht die Arbeit die Möglichkeiten der Klausellehre als differenziertes Mittel der musikalischen Interpunktion in einer Musik, die sich zunehmend ihrer sprachähnlichen Rhetorik bewusst wird.

2.) Zu den einzelnen Kapiteln der Dissertation:

a) Zu Kapitel 1.1:

- Auch wenn die *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* in der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit weitgehend aus dem Bewusstsein der musikwissenschaftlichen Betrachtung und der editorischen Tradierung gerückt ist, macht die vorliegende Arbeit die Bedeutung bewusst, die ihr ursprünglich zugesprochen wurde. Als eine der umfangreichsten Sammlungen des früheren Kantionalsatzes, als erste dieser Art in Leipzig und als eine überdies mit Feinsinn und Geschmack komponierte wurde sie für viele andere Sammlungen beispielgebend und erfuhr eine weite, überregional ausstrahlende Verbreitung, was man nicht zuletzt an der für eine solche Sammlung ungewöhnlich hohen Anzahl an Auflagen erkennen kann. Sie steht zwar nicht isoliert da und ist nicht aus dem Nichts entstanden, sondern wurzelt durchaus in früheren Sammlungen, doch stellt sie hinsichtlich der alle Zeiten des Kirchenjahres und besondere Anlässe abdeckenden Liedauswahl sowie hinsichtlich der handwerklichen Qualität der Sätze einen frühen Höhepunkt der Gattung dar.
- Calvisius selbst brachte offenkundig der Sammlung einige Wertschätzung entgegen, was sich am fortwährenden Entwickeln und Verbessern sowohl des Satzbestandes als auch der kontrapunktischen Gestalt vieler Choräle der Sammlung durch ihn selbst ablesen lässt. Ich lege offen, dass Calvisius nur einen relativ geringen Teil der Sätze von Auflage zu Auflage in seiner Grundsubstanz unverändert ließ (15 von – über die fünf Auflagen hinweg – insgesamt 126). Beim Großteil feilte er mitunter mehrfach, zum Teil an einzelnen Details, zum Teil an großflächigen Passagen, um die Sätze zu perfektionieren oder auch einem sich wandelnden Klangideal anzupassen. Diese Gewissenhaftigkeit und Detailliebe zeugt nicht von einem beiläufigen, nachlässigen oder gar lustlosen Arbeitsethos, mit dem die Sammlung entstanden wäre, wie es von Kantionalien anderer Komponisten mitunter kolportiert wird.
- Die Geschichte der *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum*, ihres Vorgängers, der *Hymni sacri Latini et Germanici* des Jahres 1594 und ihres „Ablegers“, des *Psalter[s] Davids Gesangsweis*, ist durch Calvisius' Beziehungen zum Leipziger Superintendenten und Dekan der theologischen Fakultät der Universität Leipzig, Nikolaus Selnecker, sowie zum Pfarrer der Nikolaikirche Leipzig, Cornelius Becker, eng mit den kirchenpolitischen Geschehen und Wirrnissen im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um Reformation, Gegenreformation und Calvinismus in Leipzig verknüpft. Beide sind überzeugte Verfechter des Luthertums und setzen sich unter Inkaufnahme persönlicher Nachteile für seine endgültige Etablierung vehement ein. Der Einfluss der beiden auf Calvisius spiegelt sich in der *Harmonia* wieder: Calvisius bekennt sich durch den Untertitel („Kirchengesänge / vnd geistliche Lieder / D. Lutheri und anderer frommen Christen [...]“) und durch das Zitat eines Briefes Luthers an den Komponisten Ludwig Senfl in der Vorrede der Sammlung ebenfalls klar zum Luthertum, ist aber wohl weniger dogmatisch als etwa der scharf gegen cryptocalvi-

nistische Bewegungen in Leipzig predigende Becker. Die *Harmonia* enthält in ihren ersten Auflagen noch Sätze aus dem so genannten „Genfer Psalter“ mit calvinistisch geprägten Psalmdichtungen von Ambrosius Lobwasser, die aber ab der dritten Auflage durch die streng lutherische, christologisch ausgerichtete Psalmdeutung Beckers ausgetauscht wird. Calvisius ist der erste Komponist, der sich – zunächst in seinen *Tricinia* von 1603, dann im *Psalter Davids Gesangsweis* und in der *Harmonia* kompositorisch mit dem so genannten „Beckerschen Psalter“ auseinandersetzt. Ebenso zeugt die Aufnahme von Gesängen des Mühlhäuser Superintendenten Ludwig Helmbold, eines weiteren Streikers für das Luthertum, der für diesen seinen Einsatz erheblichen Unbill in Kauf nehmen musste, ab der vierten Auflage 1612 von der Stärkung lutherischer Ansichten durch die Liedauswahl der *Harmonia*. Von altkirchlichen liturgischen Praktiken hat sich die lutherische Reformation nie so vehement abgegrenzt wie von calvinistischen. Doch werden mit den beiden Sequenzen *Victimae paschali laudes* und *Veni Sancte Spiritus* auch Relikte der altkirchlichen Musik ab 1605 aus der *Harmonia* eliminiert, so dass sie spätestens ab dieser Auflage gänzlich lutherisch zu nennen ist.

- Die Lektüre verschiedener historischer und moderner Lexika, musikgeschichtlicher Enzyklopädien, hymnologischer Sammlungen und musikwissenschaftlicher Arbeiten zeigt, dass die Rezeption von Calvisius' *Harmonia* bis ins 19. Jahrhundert hinein von dem Bewusstsein geprägt war, mit ihr einen bedeutenden Vertreter der Gattung des Kantionalsatzes zu besitzen. Die Besprechung ihrer Rolle im Reigen vergleichbarer Sammlungen sowie einiger ihrer satztechnischen Auffälligkeiten etwa in Carl Ferdinand Beckers und Gustav Billroths *Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert* (Leipzig 1831), in Carl von Winterfelds Arbeit *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (Leipzig 1843) oder in Robert Wustmanns *Musikgeschichte Leipzigs* (Leipzig und Berlin 1909) zeigen Einigkeit darin, an Calvisius und seiner *Harmonia* nicht „en passant“ vorbeigehen zu können, sondern ihr einen prominenten Platz in der Beschäftigung mit dem protestantischen Choralsatz zuweisen zu dürfen. Noch im von Adam Adrio und Arno Forchert verfassten Artikel *Kantional* der alten *MGG* spielt die *Harmonia* eine hervorgehobene Rolle. Interessanterweise ist dies der erste lexikalische Artikel, der den Kantionalsatz als eigenständige Gattung betrachtet und separat vom Begriff des Chorals bespricht. Je mehr sich die Musikwissenschaft und Musiktheorie im Folgenden aber dem Kantionalsatz widmet, desto weniger wird Calvisius' *Harmonia* nun in ihrer Bedeutung gewürdigt, gerät immer mehr zur Randnotiz, der man keinerlei künstlerische Relevanz mehr zuspricht (wie in der Arbeit *Altdeutsche Liedkomposition – der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten* von Franzpeter Messmer, Tutzing 1984) oder deren Existenz gar gänzlich verschwiegen wird (wie in Erich Wolfs *Der vierstimmige homophone Satz. Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes*, Wiesbaden 1965). Das Abbrechen der Wahrnehmung von Calvisius' Sammlung als eines wichtigen Vertreters der Gattung

scheint ab der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts schleichend aber gründlich vorstatten gegangen zu sein und der Bedeutung entgegenzustehen, die man Calvisius als Musiktheoretiker im selben Zeitraum in wachsendem Maße zusprach. Ich möchte mit der vorliegenden Arbeit das bereits früher vorhandene Bewusstsein wieder auffrischen und dazu beitragen, Calvisius als Komponisten einer wertvollen Choral-sammlung erneut zu würdigen und im Gedächtnis der Musikgeschichte zu verankern.

b) Zu Kapitel 1.2:

- Calvisius hat nicht alle Sätze der *Harmonia* selbst verfasst, einige stammen von namentlich bekannten, andere von anonymen Autoren, deren Urheberschaft aus Sicht Calvisius' teilweise weit in der Vergangenheit liegt, teilweise aber auch auf seine Zeitgenossen zurückgeht. Calvisius hat aus diesem Umstand grundsätzlich kein Geheimnis gemacht und den Abdruck präexistenter Sätze in der Vorrede der *Harmonia* erwähnt, ohne aber genaue Angaben darüber zu machen, um welche Sätze es sich dabei handelt und von wem sie stammen. Durch den Vergleich der Sätze aus der *Harmonia* mit zahlreichen anderen gedruckten und handschriftlichen Sammlungen aus dem Umfeld des Kantionalsatzes konnten einige Sätze konkreten Autor-namen zugeordnet, andere wenigstens als sicher von fremder Hand stammend gekennzeichnet, schließlich einige als diesbezüglich verdächtig vorgemerkt werden. Von den 126 Sätzen der *Harmonia* stammen 20 definitiv nicht von Calvisius, 14 weitere weisen Verdachtsmomente auf, die aber bislang noch nicht durch den Fund früherer Ausgaben der betreffenden Sätze erhärtet werden konnten.
- Calvisius hat aber auch bei den meisten Fällen der von ihm aus anderen Quellen in die *Harmonia* hineingetragenen Sätze bearbeitend und eigenschöpferisch in deren Satzsubstanz eingegriffen, sei es, dass er ursprüngliche Tenor-*Cantus firmus*-Strukturen so umformte, dass die Melodie nun im Sopran liegt, sei es, dass er den melodischen Verlauf der Mittelstimmen bei Beibehaltung des Außenstimmensatzes modifizierte, sei es, dass er einzelne Zusammenklänge oder Klangprogressionen oder gar eine komplette Choralzeile veränderte. Es stellt die Ausnahme dar, wenn Calvisius einen fremden Satz unbearbeitet seiner Sammlung einverleibte.
- Der in Calvisius' *Harmonia* beobachtete Umgang mit fremder Urheberschaft ist in der Gattung des Kantionalsatzes kein Einzelfall, sondern weit verbreitete Praxis. Die wenigsten Kantionalsatzsammlungen beschränken sich darauf, lediglich eigene Sätze abzudrucken (etwa Lukas Osiander 1586 und Hans Leo Hassler 1608). Bei den meisten anderen ist hingegen festzustellen, dass es gar eine Reihe von Sätzen gibt, die in fast keiner Sammlung fehlen, auch wenn sie – wie dies schon bei Calvisius der Fall ist – eigenschöpferisch bearbeitete Anteile beinhalten. Auch Sätze von Calvisius werden in späteren Sammlungen aufgegriffen. Es zeigt sich, dass Calvisius mit seiner allgemeinen Bemerkung in der Vorrede gar relativ vorbildlich hinsichtlich des Umgangs mit fremdem geistigem Eigentum agiert. Bei vielen Sammlungen fehlt jeglicher

Hinweis. Einige wenige Kantionalien wie Michael Praetorius' umfangreiche Sammlung von Chorälen in den Bänden 6-8 seiner *Musae Sioniae* (1609/1610) oder das *Cantionale sacrum* von 1646-48 (auch *Gothaer Cantional* genannt) sind diesbezüglich offenkundig um größtmögliche Transparenz bemüht, auch wenn es in ihnen immer noch dunkle Flecken gibt.

- Es stellt sich die Frage, wie eine derartig weit verbreitete Praxis zu bewerten ist, fremde Sätze in die eigene Sammlung aufzunehmen, teilweise zu bearbeiten und dieses meist eher verschleiert und ohne Offenlegung der fremden Quellen geschweige denn der Tatsache an sich zu tun. Bei einigen der immer wieder aufgegriffenen Sätze darf davon ausgegangen werden, dass sie aufgrund ihrer Bekanntheit erkannt wurden und sich Hinweise auf ihre Urheber erübrigten, zumal wenn es sich um geradezu volkstümlich verbreitete anonyme Sätze handelt. Die Praxis scheint gerade für die Gattung des Kantionalsatzes typisch zu sein, was zum einen aus ihrem oft formulierten geringen Kunstanspruch und zum anderen ihrem Hang zu volkstümlichen Praktiken des improvisierten Kontrapunkts resultieren mag. Auf der anderen Seite scheint einer weit verbreiteten Sorglosigkeit beim Umgang mit fremder Urheberschaft in Kantionalien entgegenzustehen, dass zahlreiche der untersuchten Sammlungen durch so genannte kaiserlich/königlich/kurfürstliche Druckprivilegien vor unerlaubtem Nachdrucken und Verfälschen geschützt werden sollten, selbst wenn der Verfasser einer Sammlung in ihr selbst gegen das Druckprivileg einer anderen Sammlung verstieß (wie sich überhaupt ein Rechtsbewusstsein im Zusammenhang mit geistigem Eigentum im 16. Jahrhundert bereits relativ weit fortgeschritten ausgebildet hat). Dieser Widerspruch lässt sich nicht leicht auflösen. Die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Arbeiten der jüngeren Zeit von Hansjörg Pohlmann (Kassel u.a. 1962), Michele Calella (Universität Zürich 2003) u.a., welche sich mit den Ursprüngen des musikalischen Urheberrechts und Urheberschaftsbewusstseins in der Renaissancezeit auseinandersetzen, legt nahe, dass sich gerade durch die Häufung solcher Praktiken in der Gattung Kantionalsatz weniger eine laxere Rechtsauffassung der beteiligten Komponisten als ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft zur Verbreitung reformatorischer Lehren mithilfe der volkstümlich gestreuten Musik manifestiert und dass zu diesem Zwecke ein Kanon von dafür besonders geeigneten Sätzen zirkulierte, der durch das ständige Wiederaufgreifen und individuelle Weiterbearbeiten immerfort aktualisiert und am Leben gehalten wurde. Vergleiche zur ganz ähnlich gehandhabten Praxis des „musikalischen Palimpsests“ bzw. des „Art-song reworking“ (siehe dazu Vincenzo Borghetti u.a.) in der Gattung der weltlichen Chanson im frühen 16. Jahrhundert scheinen angebracht.
- Der Rest des Kapitels verfolgt die Spuren, die die Sätze der *Harmonia* in derjenigen Zeit hinterlassen haben, seitdem die Gattung des Kantionalsatzes nicht mehr aktiv durch neue Kompositionen fortgesetzt, sondern lediglich durch Nachdrucke bestehender Sätze in die Zukunft weitergegeben wird. In den erwähnten hymnologischen

Sammeldrucke der von Anton Friedrich Justus Thibauts *Caecilianismus* ausgehenden kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung wird das Ideal einer reinen geistlichen Tonkunst heraufbeschworen, welches von romantischer Theatralik und Verweltlichung befreit ist und sich an der Kirchenmusik der Renaissance orientiert. Der reformatorische Choral, also der Kantionalsatz, spielt dabei eine besonders vorbildhafte Rolle und wird daher durch zahlreiche Nachdrucke in einigen Sammlungen in die kirchenmusikalische Praxis zurückgeholt. Dabei sind in den meisten Sammlungen Sätze aus der *Harmonia* prominent vertreten (auch wenn Calvisius nicht der Urheber aller Sätze ist, als deren Autor er genannt wird). Allerdings verfolgen die verschiedenen Sammlungen unterschiedliche editorische Ansätze, sind teils um eine größtmögliche Treue zu den Originalquellen bemüht, teils aber auch sehr frei im Umgang mit dem aufgegriffenen Material (meist im Dienste einer postulierten Praktikabilität, die alles Exzentrische und allzu Individuelle originaler Sätze zu vermeiden trachtet und daher einebnen). Schließlich zeigt ein Blick in kirchenmusikalische Sammlungen des 20. Jahrhunderts, in denen sehr vereinzelt Choralsätze von Calvisius zu finden sind, dass – parallel zu ihrer Vernachlässigung durch musikwissenschaftliche und enzyklopädisch/lexikalische Arbeiten ab der Mitte des 20. Jahrhunderts – Calvisius auch im Notendruck als Komponist von Kantionalsätzen aus dem Blick gerät. Den größten Anteil von Sätzen in solchen Sammlungen weist durch die Bank weg Michael Praetorius auf, gefolgt von Hans Leo Hassler und Johann Crüger. Auch hier gilt es, durch den editorischen Teil meiner Dissertation Calvisius' Sätze im größtmöglichen Umfang der kirchenmusikalischen Praxis zurückzugeben.

c) Zu Kapitel 2.1:

- Ein Hauptinteresse dieses Kapitels gilt der Frage, ob die unterschiedliche Charakteristik der Modi einzig in melodischer Hinsicht relevant sei oder sich auch im vierstimmigen homophonen Satz des Kantionalsatzes erkennen ließe. Markus Jans und Franzpeter Messmer verneinen die Bedeutung der modalen Charakteristiken für die Mehrstimmigkeit (des Choralatzes) und verweisen darauf, dass der Kantionalsatz aufgrund der häufig in ihm zur Anwendung kommenden Satzautomatismen des improvisierten Kontrapunkts (*Sortisatio*) nach den Regeln des Guilelmus Monachus zu einer eher anonymen, die modalen Unterschiede der *Cantus firmi* einebnenden Klanglichkeit neige. Auch wenn dies in einigen Beispielen durchaus zu beobachten ist, ist meine Akzentsetzung eine andere: Der einfache Kontrapunkt des Kantionalsatzes ist nicht zwingend auf die Intervallprogressionen der *Sortisatio* beschränkt. Sie betreffen meist nur einzelne Passagen. Es gibt genügend Gelegenheiten, innerhalb der relativ engen Begrenzungen der Gattung eigene künstlerische Entscheidungen zu treffen und sich als Komponist nicht zum Sklaven eines satztechnischen „Autopiloten“ zu machen. Dann gibt es – wie meine Arbeit an vielen Beispielen zu zeigen versucht – sehr wohl die Möglichkeit, durch charakteristische Klangprogressionen die grundsätzlichen Eigenschaften modaler Chormelodien in die Mehrstimmigkeit „hinüberzuretten“. Dazu ist es nötig, sich innerhalb des theoretisch für

alle Modi gleichermaßen geltenden Akkordvorrats aus den Terz-Quint- und Terz-Sext-Klängen der leitereigenen Stufen inklusive leittönig alterierter Klänge, verdurter Klänge an (Zeilen-)Schlüssen und solcher, die unter Einbeziehung der Doppelstufe *b/h* bzw. *es/e* gebildet werden, dafür zu sensibilisieren, dass bestimmte dieser Klänge eben nicht in allen Modi gleich häufig Verwendung finden. Eine wichtige Rolle spielt dabei, welches Gewicht der Doppelstufe zuerkannt wird, inwieweit ihr zusätzliches *b* als Zutat in bestimmten Zusammenhängen oder als völlig selbstverständlicher Stammtön wahrgenommen wird. Beim Vergleich zwischen Osiander, Calvisius und Schein zeigt sich, dass besonders Osiander und Calvisius einige Beispiele von Choral-sätzen aufweisen, die ihren modalen Charakter auch in der Vierstimmigkeit behalten und teilweise sogar verstärken (wie Calvisius' phrygischer Satz *Aus tieffer noth ruff ich zu dir* oder Osianders hypomixolydisches Psalmlied *Der Herr ist mein getrewer Hirt*). Ein Anliegen meiner Arbeit ist es, Calvisius als Verfechter eines stark ausgeprägten modalen Denkens in der Nachfolge der Modusreform Heinrich Glareans zu würdigen und einer – etwa von Kurt Benndorf (1894) – immer wieder überzogen formulierten Charakterisierung zu widersprechen, wonach Calvisius ein Vordenker der Dur-Moll-Tonalität gewesen sein soll. Davon kann – zumindest in den Chorälen der *Harmonia* – keine Rede sein. Bei Schein ist hingegen immer wieder zu beobachten, wie sich die Unterschiede der Modi verwaschen, dorische Sätze etwa durch den permanenten Gebrauch des Doppelstufen-*b* sich klanglich nicht mehr von äolisch oder gar einem späteren Moll unterscheiden.

- Ein zweiter Aspekt der kirchentonalen Mehrstimmigkeit betrifft die modale Stimm-disposition. Calvisius beschreibt im zweiten Kapitel seiner *Exercitatio musicæ prior* („*De variatione Modorum in cantu figurato*“) ausführlich (und folgt damit unmittelbar der Lehre Zarlinos und mittelbar Glareans), wie sich authentische und plagale Tonräume innerhalb eines Modus so über die Stimmen verteilen sollten, dass im Idealfall Sopran und Tenor die jeweilige Hauptvariante eines Modus zeigen und Alt und Bass die andere, sich alle Stimmen aber zum Gesamtmodus ergänzen. Sind Sopran und Tenor also hinsichtlich ihres Tonumfangs plagal, dann sollten Alt und Bass den authentischen Umfang aufweisen, der Modus des gesamten Satzes ist aber durch die Situation in Sopran und Tenor plagal. Wie ich statistisch nachweisen konnte, ist jedoch Calvisius unter den drei verglichenen Komponisten derjenige, der sich in seinen Kantionalsätzen am wenigsten an die Regel der komplementären Stimm-disposition hält (lediglich 38% seiner Sätze richten sich danach). Sie scheint für ihn weniger auf den Kantionalsatz anzuwenden zu sein als auf andere Gattungen. Am konsequentesten wird sie von Osiander befolgt (in 82% seiner Sätze).
- In Scheins *Cantional* fallen einige Choräle ins Auge, die scheinbar einen mixolydischen Modus durch ein permanent angewendetes *fis* der ionischen Klanglichkeit angleichen oder phrygisch durch das *fis* gleichsam „äolisieren“, wobei sogar mitunter der bei Osiander und Calvisius nie vorkommende Ton *dis* erscheint. Außerdem finden sich

phrygische Choräle mit dem Grundton *d* und dem permanent angebrachtem Ton *es* oder scheinbar b-lydische Choräle, die durch ständigen Gebrauch desselben Tons „ionisiert“ werden (wobei Schein – zumindest im *Cantional* – keine weiteren Schlüsselvorzeichen setzt als das *b* des *Cantus mollis*). Die umfangreiche Lektüre eines in der Arbeit vollständig abgedruckten und übersetzten Kapitels aus Calvisius' *Exercitatio musicæ prior* („*Ad quam clauem in organico Pneumatico in templis usitato, quilibet Modus cantari debeat uel possit*“) zeigt, dass in Scheins *Cantional* eine Praxis (zumindest in dieser Gattung) erstmals sichtbar wird, die schon lange vorher bekannt ist, nie aber im Notenbild fixiert wurde, nämlich die Transposition der Modi auf andere Grundtöne, um die bestmögliche, d.h. bequemste Lage eines Satzes für die Gesangsstimmen anzustimmen, was in der Vokalmusik nur dann zum Problem wird, wenn mit den Gesangsstimmen Instrumente mitgehen und deren Spieler genau wissen müssen, welche Töne sie zu greifen haben. Im Notenbild sichtbare Transpositionen der Modi außerhalb der beiden in der Vokalmusik üblichen Schreibweisen im untransponierten und transponierten System gehen auf instrumentale Praktiken zurück, die hier in die Vokalmusik eindringen (was auch an der Generalbassbezeichnung ersichtlich wird, die Schein seinen Kantionalsätzen unterlegt). Calvisius liefert mit seinen Erklärungen im besagten Kapitel der *Exercitatio musicæ prior* einen genauen Schlüssel zum Verständnis dafür, auf welchen Tönen welche Modi mit bestimmten Stimmpositionen i.d.R. angestimmt wurden. Seine Ausführungen decken sich weitgehend mit den Beobachtungen in Scheins *Cantional*.

d) Zu Kapitel 2.2:

- Der Begriff *Contrapunctus* ist in der Renaissancezeit noch nicht zwingend mit polyphon aufgebrochener Satztechnik oder mit einer Betonung melodischen Denkens in den Einzelstimmen verknüpft, sondern organisiert bekanntlich in jedem Moment des Satzes aufs Neue die Intervallverhältnisse der Stimmen zueinander. Dennoch lässt sich unter diesem Begriff eine abgestufte Reihe von satztechnischen Ereignissen anordnen, in der zwischen den Polen extrem vertikal-klanglichen und extrem horizontal-melodischen Bewusstseins verschiedene Grade von Homophonie und Polyphonie auszuloten sind. Erstaunlicherweise kann sogar eine vermeintlich so wenig anspruchsvolle und simple Gattung wie der Kantionalsatz an allen Abstufungen dieser Reihe teilhaben und dadurch Kennzeichen für deutlich voneinander unterschiedene Personalstile und mitunter sogar einander diametral entgegen stehende kompositorische Denkweisen sein, wie dies in den Sätzen Osianders, Calvisius' und Scheins exemplarisch veranschaulicht werden kann.
- In meiner Arbeit stehen sich das lediglich am perfekt ausgehörten vertikalen Zusammenklang interessierte kontrapunktische Denken Osianders und dasjenige in Calvisius' *Harmonia*, welches im Zweifelsfall der melodischen Gestaltung der Einzelstimmen gegenüber jenem den Vorzug gibt, als Antipoden gegenüber. Es ist mir gelungen, dafür anschauliche und aussagekräftige statistische Belege zu erbringen,

indem ich jeden vertikalen Zusammenklang der drei Choralsammlungen von Osiander, Calvisius und Schein auf seinen klanglichen Perfektionsgrad hin untersucht habe, wobei – wie auch Calvisius in seiner *Melopoia* ausführt – als perfekteste Art eines vierstimmigen Zusammenklangs diejenige gewertet wird, in der der Bass den Grundton eines Dreiklangs singt, dieser in einer der drei Oberstimmen verdoppelt wird und die drei Oberstimmen im engen Satz stehen und sich so zueinander wie einfache ganzzahlige Intervallproportionen (modern gesprochen: wie benachbarte untere Teiltöne der Naturtonreihe) verhalten. Von diesem Klangideal und seiner etwas weniger strengen Variante, in der die drei Oberstimmen einen weiten Satz aufweisen, weichen verschiedene Abschwächungen ab, indem die Klänge nicht vollständig sind (terzlos, quintlos, im Extremfall sogar ohne Grundton), ein anderer Ton als der Grundton verdoppelt wird, ein anderer Ton als der Grundton im Bass ist und schließlich wenn im Klang Dissonanzen enthalten sind (wobei zwischen akzidentiellen [Durchgangs- Wechsel- und Nebennoten, Antizipationen], strukturellen [Vorhalte] und Note-gegen-Note Dissonanzen [akkordeigene Septimen oder Quint-Sext-Reibungen] unterschieden werden muss). Osianders Satztechnik versucht, so viele Klänge wie möglich am Idealklang auszurichten und weist prozentual den mit Abstand höchsten Anteil solcher Klänge auf, was zur Folge hat, dass die melodische Führung seiner Einzelstimmen teilweise sehr unsanglich ist und sich i.d.R. dem Diktat des Zusammenklangs zu beugen hat. Auf der anderen Seite ist die Satztechnik Calvisius' in den meisten Statistiken führend, in denen der Perfektionsgrad der Klänge zum Teil erheblich geschwächt ist. In den meisten Fällen lässt sich zeigen, dass an diesen Stellen der Melodik von Einzelstimmen der Vorzug gegeben wurde, um einen organisch sich im Tonraum entwickelnden Gesang zu ermöglichen oder eine motivisch beziehungsreiche Konsequenz ihres Verlaufs zu ermöglichen.

- Lediglich eine Statistik wird von Johann Hermann Schein angeführt, nämlich diejenige zum Dissonanzgebrauch im Kantionalsatz, welcher von Osiander über Calvisius zu Schein nicht nur hinsichtlich des Prozentsatzes dissonanter Klänge im Verhältnis zu Konsonanzen, sondern auch hinsichtlich der Anzahl unterschiedlicher Dissonanztypen kontinuierlich ansteigt. Osianders Satz kann mit wenigen Ausnahmen als pan-konsonant bezeichnet werden, wohingegen Schein häufig und auf vielfältige Weise Dissonanzen zur Anwendung bringt. Ein Alleinstellungsmerkmal gegenüber Calvisius, der ebenfalls – wenn auch in einem etwas geringeren Umfang – den kreativen Umgang mit Dissonanzen als unabdingbar für eine abwechslungsreiche, farbige Satztechnik ansieht, ist Scheins Gebrauch von akkordeigenen Note-gegen-Note Dissonanzen, die als klangliche Einheit angesehen werden und zur Herausbildung kadenzialer Funktionalität von quasi dominantischen und subdominantischen Klängen beitragen (freilich, ohne dass dies von ihm bereits so benannt würde). Auch Scheins – in der Gattung des Kantionalsatzes erstmalig festzustellende – Verwendung von Generalbassziffern, durch die auch Arten des Zusammenklangs erfasst werden, welche ehemals aus der Satztechnik ausgeschlossen waren (wie etwa verschiedene

Arten von Quart-Sext-Klängen) zeigt, dass Scheins Kontrapunktik „auf dem Sprung“ ins Frühbarock ist und nach gewandelten Prinzipien der Organisation von Zusammenklang funktioniert. Ebenso tragen dazu satztechnische Situationen bei, in denen Schein den Umgang mit zusätzlichen Akzidenzen aus dem Bereich der *Musica ficta* erweitert, indem er – wohl als einer der ersten in der Gattung des Kantionalsatzes – im größeren Umfang Chromatik und verminderte/übermäßige Sprünge (z.B. im Bass um eine verminderte Quart in einen künstlichen Leitton hinein) zulässt. Dies sind künstlerische Mittel, die im barocken Choralsatz, besonders bei J. S. Bach, systematisch ausgenutzt und auf die Spitze getrieben werden.

- Ein Alleinstellungsmerkmal Calvisius' stellt der kreative Umgang mit Stimmkreuzungen dar. Diese kommen zwar auch bei den anderen beiden Komponisten vor, doch kann unterschieden werden zwischen solchen Stimmkreuzungen, die lediglich zur Vermeidung satztechnischer Probleme (z.B. von Quint- und Oktavparallelen bei parallel verschobenen Akkorden) angewendet werden, oder solchen, die keinen anderen Zweck verfolgen als denjenigen, den beteiligten Einzelstimmen dadurch eine entschiedenere melodische Freiheit zu ermöglichen. Hierin führt Calvisius deutlich vor den anderen beiden Komponisten und bezieht auch ausgefallener Stimmkreuzungen, etwa zwischen Tenor und Bass oder auch Sopran und Tenor mit ein.
- Neben der Analyse des vertikalen Aspekts von Kontrapunktik im Kantionalsatz habe ich auch zwischen verschiedenen Teilmomenten des horizontalen Denkens differenziert und an zahlreichen Beispielen vor allem von Calvisius und Schein veranschaulicht, wie das Bewusstsein für die melodische Qualität der Einzelstimmen schon im einfachen Note-gegen-Note Satz allein durch deren Durcharbeitung mit motivisch prägnanten Intervallsprüngen und diastematischen Gestalten gestärkt werden kann. Die Möglichkeiten dazu wachsen natürlich, je mehr auch rhythmische Individualisierung von Einzelstimmen durch Einbeziehung von konsonanten Synkopierungen oder Durchgangsdissonanzen zur Anwendung kommt. Darüber hinaus zeigen viele Beispiele von Calvisius und Schein, in welchem Maße der ursprünglich schlichte Kantionalsatz in seinen kontrapunktischen Möglichkeiten gedehnt und erweitert werden kann, so dass er durch polyphone Beziehungen unter den Einzelstimmen ein hohes Maß an kompositorischer Konsequenz und Komplexität und künstlerischer Fantasie aufweisen kann, was ihn über das bloße Handwerk von Gebrauchsmusik erhebt.
- Ein Begriff aus Aristoteles' *Nikomachische[r] Ethik*, der in Calvisius' *Melopoia* Verwendung findet und damit zeigt, wie sehr künstlerisches Tun und musiktheoretische Reflexion im 16. Jahrhundert von aristotelischem Denken beeinflusst und durchdrungen waren, die *Prohairesis* (Προαίρεσις) nämlich, scheint mit dem durch ihn ausgedrückten Bewusstsein für die frei gewählte Entscheidung für eine Handlung (auch wenn diese problematische Folgen nach sich ziehen kann) exemplarisch für die

Kompositionslehre Calvisius' zu stehen, in der dem Schaffenden die Möglichkeit anheimgestellt wird, satztechnische Fehler wie die eigentlich verbotene Parallelführung perfekter Konsonanzen mit Entschiedenheit zu begehen, um dadurch auf einer anderen Ebene eine besondere Qualität zu ermöglichen (etwa durch die musikalische Ausdeutung und charakteristische Einfärbung einer auffälligen oder als bedeutsam erkannten Textaussage). Die künstlerische Autonomie, die sich durch den Bezug auf diesen Begriff äußert, zeigt sich im Kontrapunkt der Choralsätze aus der *Harmonia* exemplarisch am immer wieder spürbaren Willen Calvisius', die Einzelstimmen mit stimmführungstechnischer Freiheit auszustatten und dabei gelegentlich auch über das Diktat satztechnischer Regeln zu erheben.

e) Zu Kapitel 2.3:

- Dieses Kapitel versucht, die reichhaltige Vielfalt der Klausellehre als künstlerisches Ausdrucksmittel im Kantionalsatz bewusst zu machen und an zahlreichen Beispielen zu veranschaulichen. Im 15. und 16. Jahrhundert bildete sich das an der Rhetorik orientierte Bewusstsein für die Sprachähnlichkeit von Musik heraus. Den vielfältigen Möglichkeiten, den Fluss einer Rede durch Interpunktion zu gliedern, entsprechen die schier unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten eines an sich eingeschränkten Repertoires melodischer Schlusswendungen (Klauseln), die ein differenziertes System von unterschiedlich stark gliedernden Kadenzbildungen entstehen lassen.
- Dabei kommt es selbst in standardisierten Normkadenzen zu Besonderheiten, die für jeweils einen der drei verglichenen Komponisten typisch sind: Während der am Zusammenklang orientierte Osiander fast durchweg den Leitton der Sopranklausel zur Quinte des Kadenz-Zielklanges abspringen lässt, um so vollständige Schlussklänge zu erhalten, ist dies für Calvisius und Schein undenkbar, da dies die Melodik der betreffenden Stimme stören würde. Außerdem verzichtet Osiander vollständig auf die Synkopen-Dissonanz der Sopranklausel. Calvisius versteht im Klauselkapitel der *Melopoia* eigentlich nur die Sopranklausel als Klausel, alle anderen Stimmen sind für ihn kontrapunktische Zusatzstimmen, die sich intervallisch zur Sopranklausel verhalten und somit auch vielfältige Möglichkeiten der Kadenzbildung zulassen. Umso bemerkenswerter ist daher, wenn bei Calvisius mitunter leittonlose Kadenzen ganz ohne Sopranklausel, also die für Calvisius eigentliche Klausel, gebildet werden, was wiederum der Melodieführung einzelner Stimmen unter Inkaufnahme eines leeren Quintklanges auf der vorletzten Position (*Paenultima*) der Kadenz zugute kommt. Schein wiederum fundamentierte als einziger der drei Komponisten die Synkopen-Dissonanz zwischen Sopran- und Tenorklausel fast durchgängig mit einer Unterquinte, wodurch sie als quasi subdominante Quint-Sext-Reibung erscheint. Auch unbetonte und betonte Quart-Sext-Klänge auf der V. Stufe eines Modus („Dominante“) verleihen seinen Kadenzen einen moderneren, funktional wirkenden Charakter.

- Eine Besonderheit bei Sekundfallkadenzen mit Tenorklausel im Bass in Calvisius' *Harmonia* stellen Kadenzen mit doppeltem Leitton (zum Grundton und zur Quinte des Zielklanges) dar, die nur bei ihm und durchaus häufig vorkommen. Diese Art zu kadenzieren ist zu Calvisius' Zeiten gänzlich veraltet und stellt einen Archaismus dar, was zur Frage berechtigt, warum sich diese Wendung gerade bei Calvisius so gehalten hat. Dies lässt sich zwar schwerlich beantworten (vielleicht ist es auch mit regionalen Vorlieben begründet), doch darf eine solche Kadenzwendung als charakteristisches Merkmal von Calvisius' Satztechnik angesehen werden, das weder bei Osiander noch bei Schein vorkommt. Osiander hingegen weist bei Sekundfallkadenzen eine andere altertümliche Eigenart auf: Er verzichtet immer auf die herkömmliche Diskantklausel und somit auf den Leitton. Stattdessen gelangt die betreffende Stimme von der Unterterz zum Grundton (die Unterterz ersetzt dabei den Leitton und stellt nicht – wie in der Landino-Klausel – eine Verzierung des bereits gesungenen Leittons dar). Das Primärklauselpaar (Tenorklausel im Bass, Sopran-klausel in einer Oberstimme) vollzieht so nicht die Intervallfolge der imperfekt konsonanten großen Sexte zur perfekten Oktave, sondern weist die Intervallprogression Quinte-Oktave auf, welches einer geläufigen Kadenzwendung aus dem mittelalterlichen zweistimmigen Organum entspricht.
- Mi-Kadenzen (oft auch „phrygische Kadenzen“ genannt) stellen bekanntlich insofern eine Besonderheit dar, als in ihnen das Verhältnis von Halbtonschritt und Ganztonschritt im Primärklauselpaar (TK und DK) vertauscht ist, was zur Folge hat, dass die regulären anderen Stimmklauseln nicht anwendbar sind und so auf einer Mi-Stufe keine fundamentale „authentische“ Kadenz möglich ist. Sekundfallkadenzen mit Tenorklausel im Bass oder Sekundstiegekadenzen mit Sopran-klausel im Bass sind zwar möglich, doch gilt in den zeitgenössischen Traktaten (auch in Calvisius' *Melopoia*), die sich mit Klauseln und Kadenzen beschäftigen, nicht eine solche Kadenz als Norm, in der der Zielton einer Mi-Kadenz als Grundton des Zielklanges interpretiert wird, sondern diejenige, wo dieser Zielton durch eine Unterquinte fundamementiert wird. So entsteht bei der Mi-Tenorklausel *f-e* der harmonische Quartfall oder Quintstieg d-Moll – a-Moll (oder A-Dur). Die Normhaftigkeit dieser Kadenz lässt sich bei Osiander ablesen, wo 34 von 39 Mi-Kadenzen diese Struktur aufweisen, selbst wenn es sich um Schlusskadenzen in Chorälen mit phrygischem Modus handelt. Der Ton *e* als phrygische Finalis kann so leicht seine Selbständigkeit verlieren. Calvisius und Schein lassen durch Kadenzbildungen, die die phrygische Finalis als Grundton des Zielklanges definieren, charakteristisch eindeutiger ein phrygisches Grundtongefühl entstehen, wobei Schein bei phrygischen Schlusskadenzen meistens auf die fragend und imperfekt wirkende Sekundfallkadenz mit Tenorklausel oder Sekundstiegekadenz mit Diskantklausel im Bass zurückgreift, wohingegen Calvisius lieber erst ein Unterquintfundament unter die Finalis legt und dieses abschließend im Quintstieg oder Quartfall zur Finalis weiterführt, um so wenigstens eine fundamentaler wirkende „plagale“ Schlussbildung zu ermöglichen (es entsteht die Klangfolge d-Moll – a-Moll – E-Dur).

Schein ist der einzige der drei Komponisten, bei dem scheinbar grundtönig fundamentierte h-Mi-Kadenzen mit der Terz *dis* und der Quinte *fis* entstehen. Bei den anderen beiden werden h-Mi-Klauseln in der Melodie immer mit einem Unterquintfundament oder ganz anders kontrapunktiert. Doch taucht die vermeintliche h-Mi-Kadenz bei Schein in Chorälen auf, die moderne Transpositionen von Modi darstellen, in denen diese h-Mi-Kadenz einer regulären a-Mi-Kadenz mit Terz *cis* und nicht alterierter natürlicher Quinte *e* entspricht.

- Es ist bemerkenswert, dass der in Kadenzbildungen sehr experimentierfreudige Schein fast vollständig auf die Möglichkeit von Trugschlusswendungen (geflohenen Kadenzen) verzichtet, wohingegen davon bei Osiander und vor allem bei Calvisius reichlich Gebrauch gemacht wird. U.U. „berauscht“ sich Schein durch die bei ihm gehäuft auftretenden Modernismen in der Normkadenz (subdominante Quint-Sext-Reibungen, dominante Septakkorde, dominante Quart-Sext-Vorhalte) wieder in einem so hohen Maße an dieser, dass er an originellen Abbiegungen aus der Normkadenz kein so großes Interesse hat. Calvisius hingegen beschäftigt sich auch theoretisch im Klauselkapitel der *Melopoia* ausführlich mit den Möglichkeiten geflohenen Klauseln und Kadenzen. In den Chorälen kommt es zu einer Vielzahl von Kadenzbildungen (sowohl mit der Bassfortschreitung eines Sekundstieges V-VI als auch eines Sekundfalls V-IV), die sich zunehmend einer klaren Deutung im Sinne der Klausellehre entziehen. Es zeigt sich aber, dass vielfältige Formen imperfizierter Kadenzbildungen eine interessante Rolle bei der rhetorischen Gliederung und Formbildung im Kantionalsatz beitragen (indem zwei Choralzeilen mit ihrer Hilfe beispielsweise *Enjambement*-artig miteinander verknüpft werden oder ein Frage-Antwort-Spiel zwischen ihnen entsteht).
- Neben Kadenzen, die auf dem Endungs-Repertoire der Klausellehre beruhen, gibt es auch andere Kadenzbildungen wie „plagale“ Quartfall- oder Quintstiegskadenz oder freiere Kadenzierungen, bei denen der Bass einen Terzfall oder –stieg vollzieht. Eine Besonderheit ist bei Osiander und Schein zu beobachten: Ein melodischer Terzfall, bspw. *f-d*, wird überhaupt nicht zu einem Klangwechsel (etwa im Sinne einer Altklausel) genutzt, sondern stellt lediglich den Fall von der Terz zum Grundton eines Zielklanges dar (in diesem Fall in d-Moll). Eine Mittelstimme (meist der Tenor) vollzieht zu diesem Terzfall Sextparallelen im Abstand einer kleinen Sexte (hier also *a-fis*), was dazu führt, dass der Lagenwechsel innerhalb desselben Zielakkordes querständig mit einem Genuswechsel des Klanges einhergeht (d-Moll → D-Dur). Eine solche Schlusswendung kommt bei Calvisius nicht vor.
- Obwohl Calvisius im Klauselkapitel der *Melopoia* relativ deutlich fordert, bei Diskantklauseln immer, wo ein diatonischer, leittöniger Halbtonschritt nicht von Natur aus vorhanden ist, diesen durch ein Vorzeichen aus dem Bereich der *Musica ficta* künstlich herzustellen, gibt es bei ihm, aber auch bei Osiander und Schein, einige

Beispiele von Kadenzbildungen (vor allem Sekundfallkadenzen), bei denen die Diskussion darüber sinnvoll erscheint, ob ein zusätzliches Vorzeichen zwingend geboten ist oder doch wegbleiben kann. In manchen der Fälle verbietet sich dies aufgrund eines dadurch entstehenden übermäßigen Sekundschrilles sogar, bei Schein gibt es zudem ein entsprechendes Beispiel, wo der betreffende Ton durch das zusätzliche \flat der Doppelstufe bewusst als ein nicht erhöhter gefordert wird. Eine solche Wendung betrifft vor allem Kadenzen zur V. Stufe von Chorälen in ionischen oder mixolydischen, also dur-artigen Modi. Ich schlage für diese Fälle die Definition eines bestimmten Kadenztyps vor, den man in Anlehnung an die Mi-Kadenz auf einer Mi-Stufe mit einem Halbtonschritt über sich und einem Ganztonschritt unter sich als Sol-Kadenz auf einer Sol-Stufe mit Ganztonschritten über und unter sich bezeichnen könnte und die aufgrund des Ganztonschrittes in der Diskantklausel eine ähnlich öffnende, quasi halbschlüssige Wirkung besitzt wie die Mi-Kadenz (bei der man ja auch landläufig von einem phrygischen Halbschluss spricht, wenn die Mi-Stufe, auf der kadenziert wird, nicht die Finalis eines phrygischen Modus ist, sondern etwa die V. Stufe in einem äolischen oder dorischen).

- Zuletzt zeige ich Beispiele aller drei Komponisten, die zeigen, wie ungewöhnliche oder unerwartete Kadenzbildungen als künstlerisches Mittel zur Textausdeutung verwendet werden (etwa, wenn eine Melodieklausel eigentlich höchst eindeutig auf einen bestimmten Kadenzzusammenhang hindeutet, dann aber auf überraschend abweichende Weise ausgesetzt wird und zu einer anderen Kadenzierung führt). Calvisius weist in der Vorrede zur *Harmonia* darauf hin, wie sehr es ihm am Herzen liegt, die „Gemüter der Menschen vielmehr und kräftiger [zu] bewegen und zur andacht [zu] erwecken / Als wenn die Wort nur bloß geredet und gehört werden“. Es scheint daher nicht übertrieben, ein Bewusstsein für die vielfältigen Möglichkeiten eines Kantionalsatzkomponisten zu schaffen, wie durch autonome künstlerische Entscheidungen in dieser Gattung eine Qualität des musikalischen Satzes erzielt werden kann, die über den bloßen Gebrauchswert hinausweist und Kennzeichen von tief-sinniger und beziehungsreicher kompositorischer Versenkung in die Verkündigung christlicher Lehre ist. Selbst ein vordergründig nur handwerklicher „Werkzeugkasten“ wie die Klausellehre bietet dazu mit ihrer schier unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeit des Klauselrepertoires reichlich Gelegenheit, wie nicht zuletzt aus einer Vielzahl von Sätzen Calvisius' aus der *Harmonia* ersichtlich wird.