

Inhalt der Dissertation

Die Harmonia Cantionum ecclesiasticarum des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius Entstehung, Quellen, Stilistik (Beiträge zur Gattungsgeschichte des Kantionalsatzes)

von Franz Kaern-Biederstedt, Leipzig

Vorbemerkung: Die musikalische Gattung des Kantionalsatzes umfasst – nach bestimmten Kriterien komponierte – vierstimmige Chorsätze zu den Kirchenliedern, die in der Reformationszeit durch Luther und seine Mitstreiter entweder neu entstanden sind oder aus übersetzten sowie lutherisch umgearbeiteten („gebesserten“) altkirchlichen Hymnen geformt wurden. Durch die Kraft des Liedes, des Zusammenwirkens von gemeinschaftlichem Gesang und fassbarem Inhalt des Gesungenen sollten die reformatorischen Lehren umso wirkungsvoller im Bewusstsein der lutherischen Gemeinden verankert werden, die nun nicht mehr passiv dem Gottesdienst beiwohnten, sondern aktiv in ihn eingebunden wurden. Die Satztechnik der Kantionalsätze beschränkt sich zu diesem Zwecke in der Komplexität ihrer kompositorisch-künstlerischen Mittel und strebt vor allem bei Lukas Osiander, dessen *Fünffftzig geistliche Lieder vnd Psalmen* von 1586 am Beginn der Gattungstradition stehen, geradezu volkstümliche Simplizität und Fasslichkeit an. Dabei war die Entscheidung revolutionär, die Melodie eines Liedes (= *Cantus firmus*) nicht mehr – wie vordem üblich – in der Mitte eines vierstimmigen Satzes im Tenor zu verstecken und diesen mit sich kunstvoll um ihn rankenden Stimmen zu verdecken, sondern sie für alle hörbar in den Sopran, die oberste Stimme des Satzes, zu legen und durch die anderen Stimmen auf einfachste Weise akkordisch zu harmonisieren. Diese Art, sich als Komponist solcher Sätze extrem zu beschränken, wurde durch die nach Osiander vielfach entstehenden Kantionalsatzsammlungen selten mit einer ihm vergleichbaren Askese verfolgt. Vielmehr haben sich einige Verfasser des Kantionalsatzes an einer Einfachheit versucht, die kreativ-künstlerischen Reichtum und Fantasie nicht ausschließt, wodurch der Kantionalsatz nicht nur als bloße Gebrauchsmusik, sondern auch in ihrem Kunstcharakter erlebbar wurde.

Ein erster bedeutender Meilenstein dieser Entwicklung ist die Sammlung *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius (1556-1615), die in fünf Auflagen erschien (1597, 1598, 1605, 1612 und – nach dem Tode Calvisius' postum herausgegeben – 1622). Allein an der Zahl der Auflagen lässt sich die Bedeutung und weite Verbreitung dieser Sammlung ablesen, die ein beeindruckendes Zeugnis auch des künstlerischen Potentials dieser Gattung ablegt. Diese Sammlung ist der eigentliche Gegenstand meiner Dissertation, wobei die Arbeit auf der einen Seite eine wissenschaftlich-kritische Urtext-Edition der *Harmonia* im modernen Notendruck umfasst, auf der anderen Seite eine wissenschaftliche Untersuchung, durch die die *Harmonia* historisch und musiktheoretisch/kompositorisch so präzise und umfassend wie möglich in der Gattungsgeschichte verortet und kompositorisch-satztechnisch charakterisiert werden soll.

Edition: Der Edition liegt in einem Hauptteil die vierte Auflage der *Harmonia* von 1612 zugrunde, da diese gleichsam Calvisius' letzten Willen die Sammlung betreffend darstellt. Die drei früheren Auflagen sind aber ebenfalls für die Edition wichtig: Calvisius hat sich nicht darauf beschränkt, seine Sammlung von Auflage zu Auflage einfach nachzudrucken oder lediglich um neue Sätze zu erweitern. Er hat bei der Mehrzahl der darin enthaltenen Sätze teilweise mehrfach und substanziell Überarbeitungen der satztechnischen Struktur vorgenommen, so dass es von zahlreichen Sätzen mehrere in charakteristischer Weise voneinander abweichende Fassungen gibt, die in einem Anhang

der Edition zum Vergleich zugänglich gemacht werden. Dadurch ist es möglich, Calvisius gleichsam beim Treffen kompositorischer Entscheidungen zuzusehen.

Außerdem wurden in die Edition zwei weitere Sammlungen von Calvisius einbezogen, die mit der *Harmonia* im direkten Zusammenhang stehen: Die *Hymni sacri Latini et Germanici* von 1594 enthalten bereits einige der Sätze, die später in die *Harmonia* erscheinen. 1605 kam eine Ausgabe des drei Jahre zuvor ohne Noten herausgegebenen *Psalter Davids Gesangsweis* des Leipziger Pfarrers an der Nikolaikirche, Cornelius Becker, heraus, in der Beckers Psalmdichtungen mit Sätzen aus Calvisius' *Harmonia* unterlegt waren.

Ein ausführlicher kritischer Bericht legt Rechenschaft ab über sämtliche Druckfehler der Originaldrucke und die editorischen Entscheidungen, die im Zusammenhang mit ihnen getroffen wurden.

Dissertation: Die Dissertation selbst gliedert sich in zwei Hauptteile, von denen der erste historisch-musikwissenschaftlich, der zweite systematisch-musiktheoretisch geprägt ist. Im historisch-musikwissenschaftlichen stellen folgende Aspekte die zentralen Fragen dar: Wie lässt sich die Entwicklung der satztechnischen Bedingungen des Kantionalsatzes darstellen, welche satztechnischen Erscheinungen führten letztendlich zur „Erfindung“ der Gattung? Der Kantionalsatz fiel nicht vom Himmel. Einige Strömungen bereiteten sein Erscheinen vor, namentlich die charakteristische Kompositionsweise, mit der humanistischen Schuloden an den Fürstenschulen Mitteldeutschlands ab ca. 1500 gelehrt wurden, ferner das weltliche Tenorlied mit seinen volkstümlichen Liedweisen sowie die volkstümlichen Praktiken improvisierter Mehrstimmigkeit in Gattungen wie dem Reiterlied oder dem Bergreihen. Wie ist Calvisius in die Gattungsgeschichte eingeordnet? Wie lässt sich die unmittelbare Geschichte von Calvisius' eigener Sammlung darstellen? Und zwar sowohl diejenige Geschichte der Ursprünge von Calvisius' kompositorischer Beschäftigung mit Kantionalsätzen in den *Hymni sacri* als auch diejenige, was im Laufe der Zeit mit Calvisius' Sätzen geschah, wie sie lexikalisch, hymnologisch, musikwissenschaftlich, editorisch rezipiert und weitergegeben, aufgegriffen und verändert wurden. So wurde der Gattung des Kantionalsatzes allgemein sowie speziell Calvisius und der *Harmonia* in der Zeit kirchenmusikalischer Erneuerung ab dem *Cäcilianismus* Thibauts (ab ca. 1825) eine große Wertschätzung zuteil, da man darin verstärkt die Verkörperung eines reinen kirchenmusikalischen Ideals sah, welches durch die theatralisch-opernhafte Entwicklung der Kirchenmusik bis 1820 sukzessive verlassen wurde und zu dem es zurückzukehren galt. Infolgedessen wurden zahlreiche Kantionalsätze – auch aus Calvisius' Hand – neu veröffentlicht und kommentiert. Danach geriet aber speziell Calvisius' Satzkunst wieder weitgehend in Vergessenheit, während sich Kantionalsätze anderer Komponisten wie Michael Prätorius oder Hans Leo Hassler in zahlreichen kirchenmusikalischen Sammeldrucken bis weit ins 20. Jahrhundert hinein im Bewusstsein und in der Praxis hielten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des ersten historisch-musikwissenschaftlichen Hauptteils meiner Arbeit wirft ein interessantes Licht auf die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts und des Bewusstseins für geistiges Eigentum – ein höchst moderner Gesichtspunkt! In den meisten Kantionalsatzsammlungen – auch in der *Harmonia* von Calvisius – finden sich nicht nur Sätze aus der Feder des herausgebenden Komponisten, sondern auch mal mehr, mal weniger solche von fremder Urheberschaft. In den allerwenigsten Sammlungen – auch nicht bei Calvisius – wird darüber Auskunft gegeben, welche Sätze nicht vom jeweiligen Kompilator selbst stammen und welches die Quellen sind, aus denen geschöpft wird. In meiner Arbeit vertrete ich die These, dass es sich hierbei nicht

primär um Diebstahl geistigen Eigentums handelt, sondern dass sich in einem tradierten Kanon exzeptioneller präexistenter Sätze, die von Sammlung zu Sammlung weitergegeben und durch Überarbeitung am Leben gehalten werden, ein Gemeinschaftsgefühl der daran beteiligten Komponisten manifestiert, die auf diese Weise am Auftrag zur Verbreitung der lutherischen Reformation durch das wichtige musikalische Medium des Kantionalsatzes mitwirken. Dennoch war es mir ein Ansporn, so viele Sätze wie möglich, die nicht von Calvisius selbst stammen, zu identifizieren und ihre Urheber zu benennen, oder, falls dies nicht möglich war, zumindest die früheste Quelle, in der ein Satz erschienen war, aufzufinden, um eine Aussage darüber treffen zu können, welches Calvisius' eigene schöpferische Leistung an der *Harmonia* ist.

Der zweite – systematisch-musiktheoretische – Hauptteil meiner Arbeit widmet sich der Analyse der kompositorischen Strukturen im Kantionalsatz und versucht, diese so präzise und umfassend wie möglich mit den musiktheoretischen Bedingungen der Zeit zwischen 1580 und 1630 abzugleichen und in Beziehung zu setzen, um so zu zeigen, worin sich die Möglichkeiten für bewusste kompositorische Entscheidung und so für das Zustandekommen individueller künstlerischer Handschriften innerhalb der engen stilistischen Grenzen dieser Gattung manifestieren können. Dieser Zeitabschnitt ist eine Phase allmählicher Veränderungen, die in der Kompositionsgeschichte oft oberflächlich betrachtet als Ablösung von der (Spät-)Renaissance hin zum (Früh-)Barock charakterisiert wird, woran eine Reihe musiktheoretischer Bedingungen und Definitionen Teil hat. Dies verdichtet sich vor allem in drei Gebieten musiktheoretischer Lehre, nämlich der Moduslehre, der Kontrapunktlehre und der Klausellehre, die die drei Unterkapitel des zweiten Hauptteils meiner Dissertation bilden. In der Moduslehre geht es um die Frage nach dem zur Verfügung stehenden Tonmaterial für die Komposition und wie dieses geordnet ist. Im Gegensatz zur chromatischen Totale des heutigen Dur-Moll-tonalen harmonischen Denkens, welches seit der Barockzeit den Großteil der Musik beherrscht, ist das frühere System der Modi, der alten „Kirchentonarten“, sehr viel eingeschränkter was den verfügbaren Tonvorrat anbelangt, dafür aber reichhaltiger in Bezug auf die tonartlichen Charaktere als die spätere Dualität von Dur und Moll.

Die Kontrapunktlehre systematisiert die Möglichkeiten, wie sich Stimmen eines mehrstimmigen Satzes zueinander verhalten können, um ein logisches Satzgefüge zu bilden, welches in jedem Moment neue Bezüge zwischen den Stimmen ermöglicht und die Einzelstimmen nicht in stereotyper Weise aneinander koppelt, wie dies noch teilweise in der frühesten überlieferten Mehrstimmigkeit der mittelalterlichen Organa der Fall war. Dafür ist vor allem der Umgang mit Dissonanzen, also mit spannungsreich sich reibenden Zusammenklängen bedeutsam, die lange Zeit nicht für sich stehen konnten, sondern eines Vorher (Vorbereitung) und eines Nachher (Auflösung) bedurften.

In der Klausellehre wurde ein musikalisches Äquivalent zur rhetorisch-syntaktischen Gliederung durch verschiedene Satzzeichen in der geschriebenen und gesprochenen Sprache geschaffen. Verschiedene einstimmig-melodische Schlusswendungen (Klauseln) konnten so zu mehrstimmigen Komplexen (Kadenzen) zusammengefügt werden, die den musikalischen Fluss in unterschiedlich starkem Maße gliedern, mal einen Abschnitt abschließend, mal sich fragend öffnend und so weiterleitend, eine Fortsetzung erwartend.

Die Gattung des Kantionalsatzes wird durch die Bedingungen dieser drei musiktheoretischen Lehren in charakteristischer Weise bestimmt, wobei sich aber im Laufe der Gattungsgeschichte Veränderungen wahrnehmen lassen, die beispielhaft für den Übergang von Renaissancemusik zur Barockmusik sind. Das betrifft zum einen die allmähliche Erweiterung des Tonmaterials hin zur

Chromatik, das sukzessive Aufweichen der modalen Tonartencharakteristiken und das schleichende Einengen auf den tonartlichen Gegensatz zwischen Dur und Moll. Zweitens das Einbinden immer komplexerer dissonanter Situationen in die Kompositionstechnik des Kantionalsatzes, das Zunehmen des kontrapunktischen Beziehungsreichtums der am Satz beteiligten Stimmen untereinander. Zum dritten zeigt sich in den Kadenzen die Tendenz, bestimmte charakteristische Dissonanzen und ihre Auflösungen sich zu elementaren harmonischen Grundfunktionen verfestigen zu lassen, die die Wurzeln für die spätere harmonische Funktionalität der Dur-Moll-Tonalität bilden.

Um diese Entwicklungen in der Gattung des Kantionalsatzes aufzuzeigen und statistisch dingfest zu machen, habe ich die erste Kantionalsatzsammlung überhaupt, diejenige Osianders von 1586, Calvisius' *Harmonia* und das *Cantional* von 1627 aus der Feder von Calvisius' Nachfolger als Thomaskantor in Leipzig, Johann Hermann Schein, miteinander verglichen und mit den drei theoretischen Lehren in Bezug gesetzt. Im Gegensatz zu einigen musikwissenschaftlichen oder musiktheoretischen Arbeiten über den Kantionalsatz, die sich auf einige pauschale Aussagen und Beurteilungen beschränken (etwa bei Franzpeter Messmer 1984), ohne sie statistisch nachvollziehbar zu belegen, war es mir wichtig, dabei durch geradezu naturwissenschaftliche Methoden der Analyse in allen drei Lehrgebieten belegbare relevante und signifikante Unterschiede zwischen den drei Sammlungen herauszuarbeiten, durch die sich sowohl stilistische Individualitäten der drei Komponisten als auch die sich allmählich vollziehende Entwicklung im tonsystematischen Denken von Osiander über Calvisius zu Schein exemplarisch ablesen lassen.