



**Thesenpapier zur
Verteidigung der Dissertation**

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

von

Franz Ferdinand Kaern-Biederstedt

am Freitag, 24.10.2014, 18 Uhr

Gutachter:

**Frau Prof. Dr. Gesine Schröder, Wien/Leipzig
Herr Prof. Dr. Peter Ackermann, Frankfurt/Main**

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

1. Welches sind die vorrangigsten Ergebnisse meiner Forschungsarbeit?

- Calvisius' Kantionalsatzsammlung *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* wird im Rahmen meiner Dissertation erstmalig im modernen, musikwissenschaftlichen Prinzipien folgenden Druck herausgegeben und damit sowohl der kirchenmusikalischen Praxis als auch der musiktheoretisch-musikwissenschaftlichen Forschung zur Verfügung gestellt. Neben der vollständigen Edition der vierten Auflage von 1612, die Calvisius noch vor seinem Tod 1615 betreute und die so als letzter von ihm selbst autorisierter Stand der Sammlung angesehen werden kann, enthält der Notenband einen Anhang, in dem zahlreiche abweichende Varianten der Sätze aus den früheren Auflagen 1597, 1598 und 1605 sowie den beiden Schwesterwerken der *Harmonia*, den *Hymni sacri* von 1594 und dem *Psalter Davids gesangsweis* von 1605, ferner Sätze, die in früheren Auflagen enthalten, später aber aus der Sammlung herausgenommen wurden, wiedergegeben werden. Dadurch wird es möglich, Calvisius anhand der Entwicklung von Satzvarianten gleichsam „beim Komponieren zuzusehen“. Außerdem gibt ein kritischer Bericht detailliert über die der Edition zugrunde liegenden Quellen und die getroffenen editorischen Entscheidungen beim Umgang mit offenkundigen oder mutmaßlichen Druckfehlern Auskunft.
- Es ist mir gelungen herauszufinden, welche Sätze der *Harmonia* sicher nicht von Calvisius selbst stammen, und diese konkreten Urhebern oder – wo kein Name überliefert ist – zumindest der frühesten auffindbaren Quelle zuordnen zu können. Ebenso konnten Sätze aus der Feder Calvisius' in späteren Sammlungen ausfindig gemacht werden. Dadurch trat ein grundlegendes Charakteristikum des Umgangs mit musikalischer Urheberschaft und geistigem Eigentum innerhalb der Gattung des Kantionalsatzes zu Tage, welches ich zu deuten und in einen soziokulturellen Kontext zu stellen versuchte. Demzufolge ist das Aufgreifen, Nachdrucken und Weiterbearbeiten bestehender Sätze – meist, ohne dabei Quellen zu nennen oder auch nur den Vorgang selbst anzudeuten – unter den Komponisten von Kantionalsatzsammlungen weit verbreitet und nicht nur bei Calvisius festzustellen. Man kann verschiedene Erklärungen für dieses Phänomen anführen: Ähnlich dem so genannten *art song reworking* bei der Überlieferung etwa von exemplarischen, für die Gattung Identität stiftenden Chansons kann das fortwährende Wiederaufgreifen bestimmter Kantionalsätze als Beitrag zu einer Kanonisierung des reformatorischen Kirchenliedes in beispielhaften Sätzen, das Überarbeiten der Sätze beim Wiederaufgreifen als Aktualisierung ihrer Satz-

technik, als Modernisierung ihrer klanglichen Mittel gedeutet werden, um so ihre fortwährende Lebendigkeit und Wirkung garantieren zu können. Die Komponisten und Herausgeber von Kantionalsatzsammlungen scheinen sich als Angehörige eines imaginären Kollektivs, verbunden durch ein Gemeinschaftsgefühl, angesehen zu haben, die durch ihr eigenes Schaffen und die Referenzen untereinander ihren Teil zur Verbreitung des lutherisch-reformatorischen Gedankenguts leisteten.

- Im musiktheoretisch/analytischen Teil meiner Arbeit wurden sämtliche Kantionalsätze des Gattungsbegründers Lukas Osiander, Calvisius' und seines Nachfolgers als Thomaskantor in Leipzig, Johann Hermann Schein, in einer bislang nie vorgenommenen analytischen Genauigkeit auf ihre sämtlichen satztechnischen Merkmale und musiktheoretischen Bedingungen hin untersucht und miteinander verglichen. Daraus wurden zahlreiche aussagekräftige statistische Ergebnisse erzielt, die detaillierte Erkenntnisse über die Entwicklung des gattungstypischen kompositorischen Umgangs mit Aspekten der Moduslehre, der *Contrapunctus*-Lehre und der Klausellehre – der drei Hauptdisziplinen der *Musica Practica* – ermöglichen. Fernab von Pauschalisierungen, Allgemeinplätzen oder Einzelbeobachtungen, wie sie in der bisherigen Forschung über den Kantionalsatz üblich waren, wurden in meiner Arbeit analytische Werkzeuge geschaffen und angewendet, die jeden Moment des Kompositionsvorgangs und –ergebnisses differenziert beschreibbar und statistisch erfassbar machen, sei es die modale Stimm-disposition im mehrstimmigen Satz betreffend oder die klangliche Spezifik der einzelnen Modi über die Charakteristika einstimmiger Melodien hinaus, die Verwendung unterschiedlicher Klangtypen samt ihrer abgestuften Perfektions- und Vollständigkeitsgrade vom einfachen Dreiklang über verschiedene Sextakkorde und Quart-Sext-Akkorde bis zu Septakkordbildungen, die Dissonanzbehandlung, die Verwendung des Repertoires an Klauseln für ein differenziertes, rhetorisch bewusstes Spiel mit Kadenzten als Mittel der formalen Gliederung und künstlerischen Aussage. Dabei zeigt der Vergleich zwischen Osiander (1586), Calvisius (1597/98, 1605, 1612) und Schein (1627), dass der Kantionalsatz im Lauf der 41 Jahre, die die Eckpunkte dieses Vergleichs umfassen, einem allmählichen Wandel musiksystematischen-musiktheoretischen Denkens und kompositorischer Techniken unterworfen ist, an dem sich die schleichende Lösung vom Modus-system hin zu den Anfängen eines harmonischen, dur-moll-tonalen Denkens nachvollziehen lässt. Gleichzeitig entfernt sich der Kantionalsatz relativ schnell vom durch Osiander ursprünglich intendierten, erklärten und verwirklichten Satzideal, der so beschaffen sein sollte, dass der Gemeindegesang durch keinerlei kompositorische Besonderheiten und Auffälligkeiten gestört, sondern zum Mitsingen angeregt und dabei unterstützt werde. Die dazu geforderte satztechnische Askese wurde – namentlich bei Calvisius und Schein – rasch zugunsten differenzierterer künstlerischer Mittel aufgegeben.

2. Welche Ergebnisse bzw. Erkenntnisse meiner Arbeit können als neu und grundlegend für Fortschritte innerhalb der Musikforschung meines Themengebietes angesehen werden?

- Die Gattung des Kantionalsatzes wird in ihrem künstlerischen Potential so ernst genommen wie vielleicht bislang noch nie. Ihre musiktheoretischen und satztechnisch-kompositorischen Bedingungen werden systematischen, differenzierten und alle Aspekte ihrer Beschaffenheit umfassenden analytischen Verfahren unterzogen, aufgrund derer bisherige Pauschalaussagen verifiziert, präzisiert oder verworfen sowie Einzelbeobachtungen in einen umfassenden Kontext gebettet werden können. Dadurch wird vor allem sichtbar, wo Komponisten von Kantionalsätzen nicht nur satztechnische Automatismen bedient, sondern individuelle künstlerische Entscheidungen getroffen haben.
- Der systematische Abgleich aller satztechnischen Momente des Kantionalsatzes mit den drei Grunddisziplinen der *Musica practica* – Moduslehre, *Contrapunctus*-Lehre, Klausellehre – wurde in dieser Ausführlichkeit und Vollständigkeit für diese Gattung bisher nicht unternommen und erlaubt daher erstmals umfassende Aussagen darüber, über welche kompositorischen Mittel sie überhaupt verfügt, welches ihre Grenzen und künstlerischen Möglichkeiten sind.
- Die Entwicklung des musiksystematischen, klanglichen, kontrapunktischen Denkens innerhalb der Gattung des Kantionalsatzes ist beispielhaft für generelle Verschiebungen musiktheoretischer Bedingungen hin zu harmonischer Tonalität. Vor allem das *Cantional* von Johann Hermann Schein leistet in dieser Hinsicht einige Beiträge zur beginnenden Abkehr von der Modalität durch die Erweiterung des Dissonanzverständnisses um charakteristische Kadenzdissonanzen, Tendenzen zur Nivellierung modaler Unterschiede, Einführung einer Generalbassbezeichnung (somit eines vom Bass aus gedachten Satzes) in den Kantionalsatz sowie durch neue im Notenbild sichtbar gemachte Transpositionen einzelner Sätze.
- Das Klauselkapitel stellt in neuer Ausführlichkeit und Systematik die Elemente und Wirkungsweisen der Klausellehre vor, fasst dabei sowohl diejenigen Aspekte zusammen, die in historischen Kompositionslehren wie Calvisius' *Melopoia* beschrieben wurden, als auch diejenigen, die uns zwar durch individuelle Kompositionen überliefert aber nicht theoretisch aufgearbeitet vorliegen. Hierfür werden alle möglichen melodischen Schlusswendungen als Varianten der vier Stimmklauseln (Tenorklausel, Diskantklausel, Altklausel, Bassklausel) aufgefasst. Außerdem werden neue, an bestehenden historischen Termini orientierte Begriffe eingeführt (z.B. die „halbschlüssige“ Sol-Kadenz in Anlehnung an die in zeitgenössischen Traktaten beschriebene Mi-Kadenz). Dadurch wird ein differenziertes Werkzeug für die Analyse von Kadenzbildungen geliefert, welches bei

überschaubarer Systematik eine schier unendliche Vielfalt rhetorisch bewusster musikalischer Gliederungsmöglichkeiten erschließt.

- Meine Arbeit liefert zum ersten Mal eine umfassende Rezeptionsgeschichte der Gattung des Kantionalsatzes im Allgemeinen sowie der *Harmonia* von Calvisius im Besonderen. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht musikwissenschaftliche Arbeiten wie diejenige von Carl von Winterfeld (1843) und Robert Wustmann (1909) sowie hymnologische Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (z.B. von Carl Ferdinand Becker, Fridrich Layritz, Ludwig Schoeberlein), durch die im Rahmen einer liturgischen Erneuerungsbewegung der Kantionalsatz – wie mitunter falsch verstanden und verzerrt dargestellt auch immer – als Ideal von Kirchenmusik wiederentdeckt, neu verbreitet und als nachzuahmendes Vorbild propagiert wird, um damit Missständen der kirchenmusikalischen Praxis im 19. Jahrhundert zu begegnen.
- Mit der Arbeit ist erstmals ein umfassender Versuch unternommen worden, die Urheberschaft möglichst aller Sätze der *Harmonia*, die nicht von Calvisius selbst stammen, herauszufinden sowie eine Genealogie möglichst vieler Sätze zu erstellen, die – gleichsam als „Schlager“ der Gattung – in mehreren Kantionalsatzsammlungen verschiedener Meister, Regionen und Zeiten auftauchen – wortwörtlich oder satztechnische Eingriffe beinhaltend. Dadurch wurde erstmalig eine Sicht auf gattungsspezifische Arbeitsweisen und Selbstverständnisse ermöglicht, die ein charakteristisches Licht auf die Frühgeschichte des urheberrechtlichen Bewusstseins und des Umgangs mit geistigem Eigentum wirft.

3. Welches waren die Methoden meiner Arbeit?

- Im Rahmen der Forschungen für meine Dissertation habe ich einen Großteil der bekannten und noch zugänglichen Kantionalsatzsammlungen von Lukas Osiander bis Johann Crüger (1649) durchgesehen, daneben weitere Sammlungen und Handschriften früherer Zeiten bis zurück zum Anfang des 16. Jahrhunderts, die für die Vorgeschichte der Gattung des Kantionalsatzes bedeutsam sind und Aufschluss über Namen von Urhebern einzelner weit verbreiteter Sätze geben können. Dabei war ich mehrfach in den Sondersammlungen vieler Bibliotheken zu Besuch, um Konkordanzen einzelner Sätze ausfindig zu machen und zu transkribieren. Diese langwierige und detektivische Arbeit wurde im Lauf der Zeit teilweise dadurch erleichtert, dass alte Drucke peu à peu digitalisiert und online als PDF-Dateien zur Verfügung gestellt werden. Die 7 Drucke von Calvisius (*Hymni sacri*, 5 Auflagen der *Harmonia*, *Psalter Davids*) habe ich vollständig und unter Kenntlichmachung sämtlicher Druckfehler und Unklarheiten transkribiert, um so eine genaue Grundlage für die Edition der *Harmonia* zu erhalten. Für den rezep-

tionsgeschichtlichen Teil meiner Arbeit habe ich zahlreiche historische und aktuelle lexikalische und hymnologische Quellen gelesen.

- Um zu erfassen, in welchem Umfang und mit welchem Charakter Calvisius die Sätze der *Harmonia* im Laufe der verschiedenen Auflagen überarbeitet hat, wurde eine Systematik von Kategorien erstellt, in welche jeder einzelne Satz eingeteilt wurde, je nachdem, ob er nur in einer oder in mehreren Auflagen Satzvarianten aufweist, ob diese nur eine oder mehrere Stellen betreffen, ob sie substantieller, auffälliger Art sind oder lediglich einzelne Töne betreffen, ob sie nur auf Druckfehler oder unterschiedlich gesetzte Akzidenzen zurückzuführen sind.
- Die Sätze der *Harmonia* wurden mit den Sätzen Osianders und Scheins verglichen. Dabei wurden folgende Analysen vorgenommen:
 - Die Stimmumfänge der Einzelstimmen aller Choräle wurden erfasst und kategorisiert, um statistische Aussagen darüber zu ermöglichen, wie die drei Komponisten mit der zeitgenössischen Forderung nach modaler Stimmdisposition umgehen (Sopran und Tenor sowie Alt und Bass haben jeweils idealerweise dieselbe Variante – authentisch oder plagal – des Modus, in welchem ein Choral steht. Die Variante des Stimmpaares Sopran-Tenor entscheidet dabei über den Gesamtmodus eines Satzes). Dabei wurde untersucht, ob die einzelnen Stimmumfänge klar einer der beiden Modusvarianten zuzuordnen sind oder nicht und worin, wenn nicht, die Einschränkungen bestehen.
 - Alle Choräle der drei Meister wurden in die vertikalen „Scheiben“ ihrer sämtlichen Zusammenklänge zerlegt, um so statistische Aussagen über die Art und Vielfalt der Zusammenklänge und darauf fußend den unterschiedlichen Umgang der drei Komponisten mit dem Parameter ‚Klang‘ zu ermöglichen. Die „Scheiben“ wurden differenziert farblich gekennzeichnet, je nachdem, ob es sich um konsonante oder dissonante Klänge handelt, ob sie vollständig oder unvollständig sind, ob sie klangliche Einschränkungen gegenüber einem von Osiander und Calvisius formulierten Idealklang aufweisen (vollständiger Dreiklang insgesamt und in den drei Oberstimmen, Verdoppelung des Grundtons, enge Lage zwischen den drei Oberstimmen, Abstand zwischen Tenor und Bass, Orientierung an den harmonischen Proportionen einfacher Intervallverhältnisse), ob die konsonanten Akkorde in Grundstellung oder in Sextakkordstellung gesetzt sind, welche Art von Dissonanz vorliegt. Die Ergebnisse dieser Analysen wurden in Exceldateien eingetragen und ausgewertet, um unbestechliche statistische Aussagen darüber zu erhalten, wie sich der Umgang mit all diesen Faktoren in den drei Sammlungen unterschiedlich darstellt und charakteristisch verschiebt.

- Sämtliche Kadenzten aller Choräle der drei Sammlungen wurden analysiert, in unterschiedliche Kadenztypen eingeteilt und – wo möglich – nach dem Vorkommen ihrer Klauselvarianten bezeichnet, um so zu sehen, wo Kadenzten in einer genormten, wo in einer originellen, evtl. der Textauslegung geschuldeten Weise verwendet wurden.
- Im Rahmen des Abgleichs der Analysebefunde mit den zeitgenössischen musiktheoretischen Bedingungen wurden von mir alle relevanten Kapitel zur Moduslehre, *Contrapunctus*-Lehre und Klausellehre aus Calvisius' Schriften *Exercitationes musicae* und *Melopoia* aus dem Lateinischen übersetzt und mit kompositorischen Erscheinungen aus den Sätzen in Verbindung gebracht.

4. Welche Fragen wurden durch die Arbeit aufgeworfen und müssen vorerst offen bleiben?

- Es ist wahrscheinlich, dass ich nicht alle nicht-von-Calvisius-stammenden Sätze der *Harmonia* identifizieren konnte und sich noch weitere anderen Urhebern zuordnen lassen. Auch kann es möglich sein, dass bei Sätzen, wo eine andere Urheberschaft als Calvisius' zwar bereits feststeht aber noch kein konkreter Autor ausfindig gemacht werden konnte, Quellen auftauchen, die eine Zuordnung zu einem konkreten Komponisten ermöglichen.
- Die Frage, ob Calvisius tatsächlich der erste ist, der in einer Kompositionslehre den aristotelischen Begriff der *Prohairesis* aufbringt und sich somit in der *Melopoia* als Kompositionslehrer präsentiert, der nicht nur die üblichen Regeln für ein sauberes Handwerk wiederkaut, sondern darüber hinaus die eigene Willensentscheidung des Komponisten bewusst macht, wodurch dieser – auch unter Beugung bzw. Verletzung bestehender Regeln – bewusst getroffene kompositorische Entscheidungen verwirklichen kann, die einem höheren inhaltlichen Zweck dienen, diese Frage konnte ich bislang noch nicht hundertprozentig bejahen. Vieles spricht allerdings dafür.
- Die Entwicklung des Kantionalsatzes weg von der Modalität, hin zu Momenten, die auf die Anfänge der harmonischen Tonalität hinweisen, habe ich bis zu den Sätzen Johann Hermann Scheins verfolgt und dargestellt, jedoch nicht weiter. Wie sich diese Entwicklung fortsetzt und tatsächlich viel später in den barocken Choralatz Bachscher Prägung mündet, könnte Fragestellung für zukünftige Forschungsarbeiten sein.