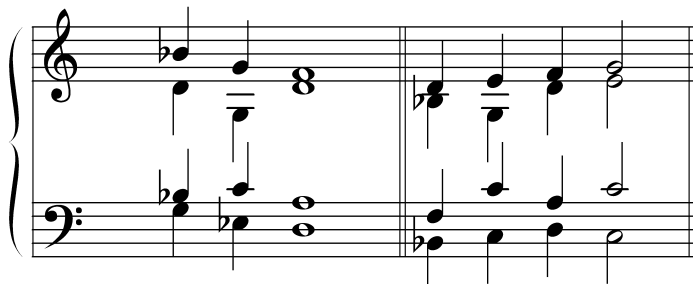


Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpus / Praetorius / Schütz

1. Stilistische Vorbilder sind folgende Kantionalsatzsammlungen:
 - M. Vulpus: Kirchengeseng, 1604
 - H. L. Hassler: Kirchengesäng, 1608
 - M. Praetorius: Musae Sioniae, 1609/1610
 - H. Schütz: Beckerpsalter, 1628
2. Bei Lucas Osiander liegt zum ersten Mal die Liedmelodie nicht mehr im Tenor, sondern im Sopran (Cantus): „50 geistliche Lieder und Psalmen“, Nürnberg, 1586.
3. Der Kantionalsatz ist ein „contrapunctus simplex“ (vgl. dagegen den „contrapunctus figuratus“ der Motetten...)
4. Melodie im Sopran, im Bass das oft sprungweise verlaufende harmonische Fundament. Glatte melodische Führungen findet man im Bass eher selten. Also: Den sprunghaften Bassverlauf nicht als „unmelodisch“ kritisieren, sondern den Bassverlauf als kräftige Abstützung der Harmonik sehen.



5. In den Mittelstimmen eher keine „unnötigen Sprünge“ machen. Hier sollte gerade für Anfänger das spätere Harmonielehregebot des „kürzesten Weges“ gelten. Bei Analysen achte man auf eventuelle Abweichungen von dieser „Regel“
6. Stimmkreuzungen zwischen Alt und Tenor (Mittelstimmen) findet man gelegentlich, vor allem um verbotenen Parallelen aus dem Wege zu gehen.



7. Prim-, Quint- und Oktavparallelen sind verboten. Man beachte aber die „Tricks“ der Komponisten bei der Umgehung dieser Parallelen.

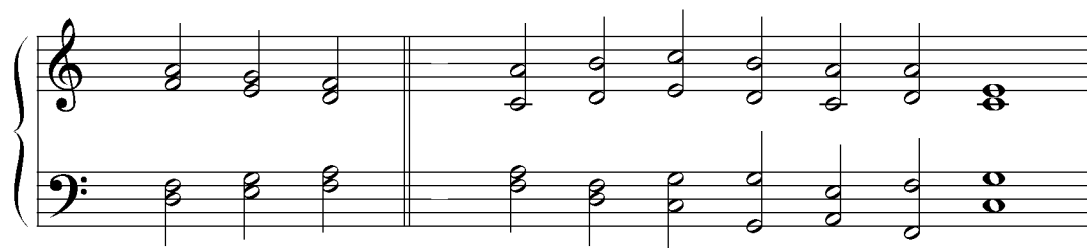


Der Kationalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

8. Akzentparallelen sind keineswegs verboten. Auch Antiparallelen sind möglich.

9. Von den verdeckten Parallelen ist nur die verdeckte Primparallele zwischen den Oberstimmen nicht üblich. Ansonsten gibt es im Bereich der verdeckten Parallelen keine Verbote.

10. Stimmanlehnungen in Terzen und Sexten sind gut.



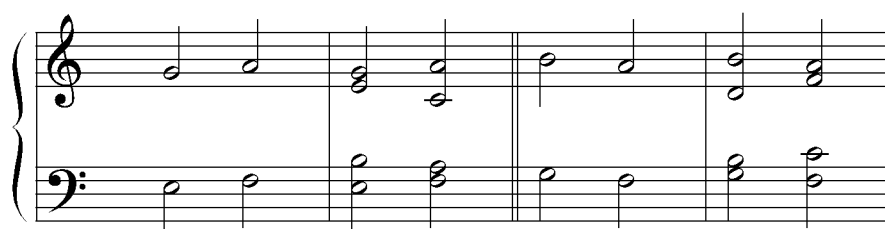
Musical notation for exercise 10, showing voice leading with parallel thirds and sixths. The notation is in G major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a G major triad in both hands. The second measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The third measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fourth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fifth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The sixth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The seventh measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The eighth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble.

11. Das Verbot der Terzverdoppelung gilt natürlich nicht. Wenn etwas nicht verdoppelt werden darf, dann ist es eine akzidentielle Note (Leitton). Der Klang von Akkorden mit verdoppelter Terz (meist in Oktavweite) ist ansonsten eine typische Eigentümlichkeit dieser „alten“ Sätze.

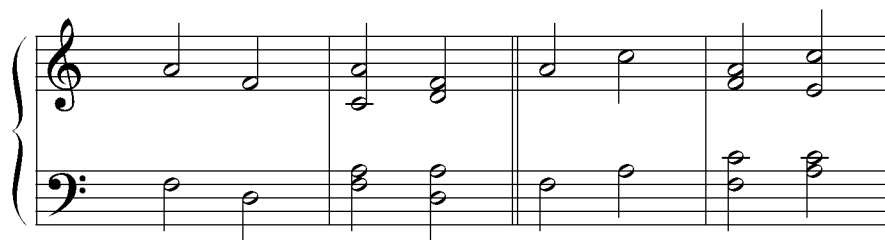


Musical notation for exercise 11, showing a double third in an octave. The notation is in G major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a G major triad in both hands. The second measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The third measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fourth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fifth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The sixth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The seventh measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The eighth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble.

12. Wann ist es notwendig die Terz zu verdoppeln?
Siehe die folgenden Beispiele:



Musical notation for exercise 12, first example, showing a double third. The notation is in G major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a G major triad in both hands. The second measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The third measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fourth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fifth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The sixth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The seventh measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The eighth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble.



Musical notation for exercise 12, second example, showing a double third. The notation is in G major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a G major triad in both hands. The second measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The third measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fourth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The fifth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The sixth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The seventh measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble. The eighth measure shows a G major triad in the bass and a G major triad in the treble.

Der Kantionalatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

13. Das Klangmaterial besteht vorwiegend aus „kräftigen“ Terz-Quint-Klängen, wobei oft die Dur- und Mollvariante zur Auswahl stehen. Terz-Sext-Klänge treten seltener auf und werden oft stufenweise im Bass weitergeführt.

Musical notation for exercise 13, showing a sequence of triads in the bass line. The notation is in G major, with a treble clef and a bass clef. The bass line consists of five measures, each containing a triad. The triads are: G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, and D4-F4-A4. The treble line contains chords that are mostly triads, with some dyads and a single note in the final measure.

14. Sextakkorde und Quint-Sext-Akkorde, die bei liegendem Sopran und durchgehender Bassbewegung entstehen:

Musical notation for exercise 14, showing two examples of sext chords and quint-sext chords. The notation is in G major, with a treble clef and a bass clef. The first example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4). The second example shows a quint-sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4).

15. Beim Quint-Sext-Akkord (vgl. den später „sixte-ajoutée“ genannten Klang) wird die Quint vorbereitet und abwärts gelöst.

16. Manchmal finden sich auch 2 Sextakkorde nacheinander:

Musical notation for exercise 16, showing two examples of sext chords. The notation is in G major, with a treble clef and a bass clef. The first example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4). The second example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4).

17. Sextakkorde, die durch melodisches Ausweichen in die Sext entstehen:

Musical notation for exercise 17, showing three examples of sext chords. The notation is in G major, with a treble clef and a bass clef. The first example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4). The second example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4). The third example shows a sext chord (G3-B3-D4-F4) in the treble and a bass line with a moving line (G3-A3-B3-C4).

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

18. Sextakkord-Grundakkordfolgen und Wechselharmonien mit Sextakkorden:

19. In der Sopranklausel ist der Leitton üblicherweise „künstlich“ zu setzen (erster Beleg für Akzidentiensetzung: Marchettus von Padua: Lucidarium, um 1318).

20. Der Tonvorrat im „cantus durus“

Der Tonvorrat im „cantus mollis“

Die Viertel sind Akzidentien und können bei Terz-Quintklängen die Terz erhöhen, bei Terz-Sextklängen die Sext oder den Basston erhöhen, je nach Lage der Sopranklausel. Quinten werden normalerweise nicht alteriert.


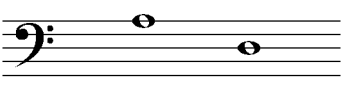

Es gibt also in der „alten“ Musik **ein** \flat (cantus mollis) oder **kein** \flat (cantus durus).

21. Cantus durus: Dorisch auf d / Phrygisch auf e / Mixolydisch auf G
(b durum) Äolisch auf a / Jonisch auf C

Cantus mollis: Dorisch auf g / Phrygisch auf a / Mixolydisch auf C
(b molle) Äolisch auf d / Jonisch auf F

22. Die „D-T-Schlusswendungen“ sind nicht „harmonisch-funktional“, sondern als Zusammenschluss von melodischen Klauselvorgängen zu analysieren:

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

Tenorklausel	Bassklausel	Sopranklausel
		

23. Der („modern gesprochen“) verminderte Dreiklang in der 1. Umkehrung ist natürlich erlaubt und gut. Er ist ja der „Klauselklang“ (Kaufmann), d. h., dieser Klang entsteht bei einer richtig ausgeführten tenorisierenden Klausel.

("clausula tenorizans")



24. Der später Subdominante mit „sixte ajoutée“ bezeichnete Klang ist auch im Kantionalsatz eine mögliche Form der Klauselgestaltung. Ebenso ist der Doppelvorhalt (Quart-Sext- Vorhalt) mit vorbereiteter Quart und frei eintretender Sext möglich. Beide Vorhalte lösen sich grundsätzlich stufenweise nach unten auf. Diese beiden Klauselgestaltungen treten aber bei weitem nicht so häufig auf wie z. B. im Bachchoral.



Wie man im letzten Beispiel sieht, fehlt beim Quint-Sext-Akkord auf der 4. Stufe häufig die Terz.

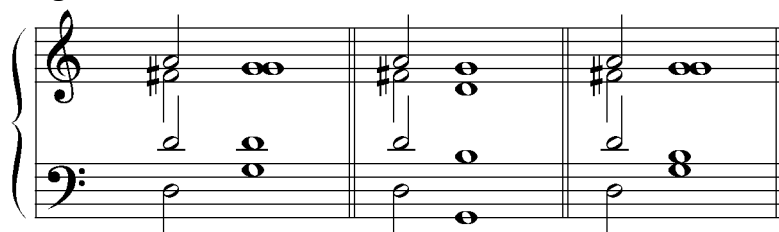
Der Kationalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

25. Es gibt für Zeilenschlüsse verschiedene Möglichkeiten der Klauselgestaltung:
a) Bei einer Sopranklausel im Sopran wird der Leitton immer regelgerecht aufwärts gelöst. Ebenso ist es bei der Sopranklausel im Bass.

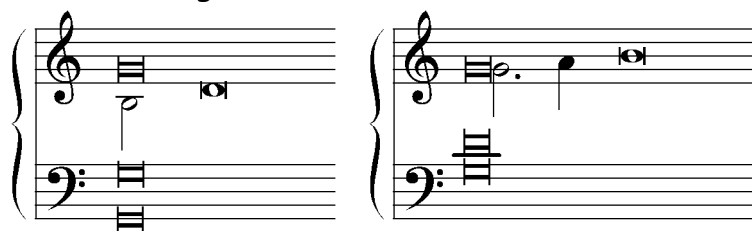


Schlussklänge ohne Quint oder Terz sind möglich. Auch kann die Tenorklausel stufenweise nach oben geführt werden, um einen terzlosen Klang zu vermeiden.

26. Bei Sopranklauseln in den Mittelstimmen (T/A) gibt es neben der häufig anzutreffenden regelgerechten Aufwärtsführung (es entsteht ein leerer Schlussklang oder ein Klang ohne Quint) schon bei Osiander (1589) die Möglichkeit des Absprunghes, bzw. des Aufwärtssprunghes zu Gunsten einer vollen Harmonie. Osiander wollte vermeiden, dass die Tenor- und Sopranklausel „in einen unisonum geriete[n] und also inn den Cadentzen nur drei stimmen bliben“.



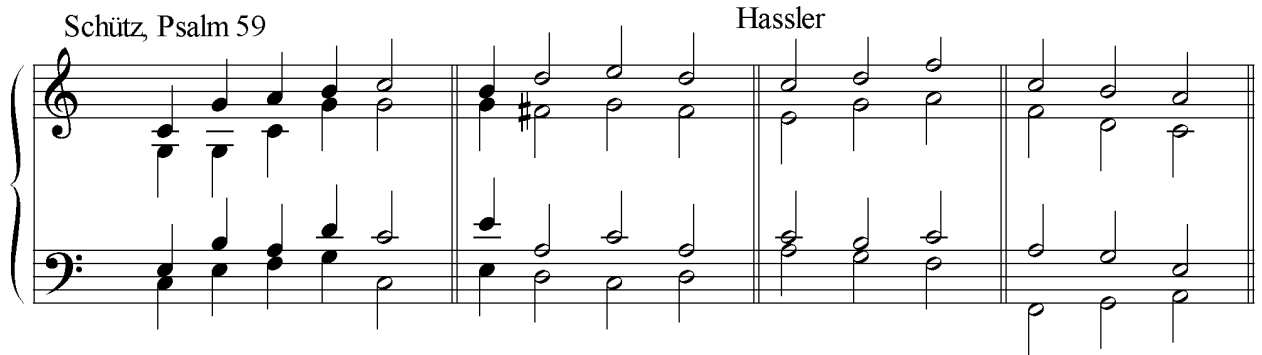
27. Im Schlussklang selbst kann die Terz zur Quint gehen; es entsteht ein terzloser Schlussklang. Es kann aber auch der Grundton zur Terz gehen. Es entsteht ein voller Klang.



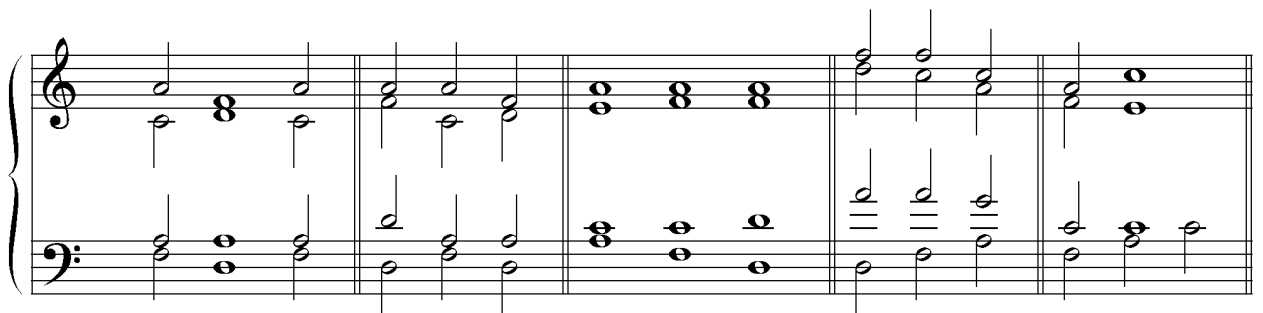
28. Im Verlauf des Satzes sind neben Quintverbindungen und fallenden Terzverbindungen (die ja auch im spätbarocken Satz [„Bach“] üblich sind) „Nachbarklänge“ auf- und abwärts und steigende Terzengänge stilprägend. Es gibt keine Konzentration auf ein Zentrum im harmonischen Ablauf (Tonika). Jeder Klang hat für sich ein Eigengewicht und kann im Grunde mit jedem anderen möglichen Klang eine Verbindung eingehen.

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

Schütz, Psalm 59 Hassler



„Melodische Nachbarklänge“ (Sekundgänge)



Terzgänge auf- und abwärts

29. Typisch sind harmonische „Pendelbewegungen“ (Wechselharmonien). In der Klausel ist die I-V-I Harmonik („authentische Kadenz“) stilprägend. Hier ist auch der sparsame Einsatz des Quartvorhaltes möglich.

plagale Wechselharmonie authentische Wechselharmonie



Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

30. Ein weiteres Kennzeichen des frühbarocken Kantionalsatzes ist eine „indirekt“ auftretende Querständigkeit (Chromatik). Die direkte Chromatik ist nicht üblich. Da die Zeilenschlussklänge sehr oft „picardisch“ verdurt werden, ergibt sich gerade hier ein farbiges Spiel mit der Dur- und Mollvariante einer Harmonie.

The musical score for exercise 30 consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into four measures. Circles highlight specific notes: in the first measure, the G4 in the treble and the F#3 in the bass; in the second measure, the G4 in the treble and the F#3 in the bass; in the third measure, the G4 in the treble and the F#3 in the bass; and in the fourth measure, the G4 in the treble and the F#3 in the bass. The notes are: M1: Treble G4, Bass F#3; M2: Treble G4, Bass F#3; M3: Treble G4, Bass F#3; M4: Treble G4, Bass F#3.

Bei Zeilenübergängen ist Chromatik als „totes Intervall“ möglich.

31. Der Querstand (relatio non harmonica) ist vor allem bei einem fallenden Terzgang möglich. Ebenso ist die querständig vermittelte Aufeinanderfolge von Moll und Dur (vor allem bei picardischen Confinalis-Schlussklängen) möglich.

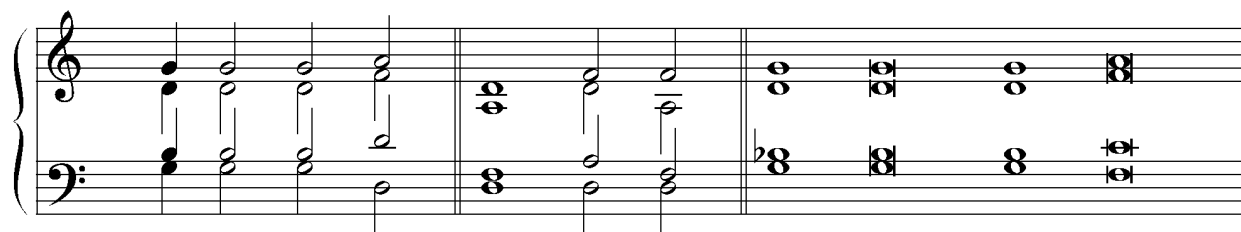
The musical score for exercise 31 consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into four measures. The notes are: M1: Treble G4, Bass F#3; M2: Treble G4, Bass F#3; M3: Treble G4, Bass F#3; M4: Treble G4, Bass F#3.

32. Die Quartfallharmonik (Romanescabass) ist bei stufenweiser Melodiebewegung sehr häufig zu finden.

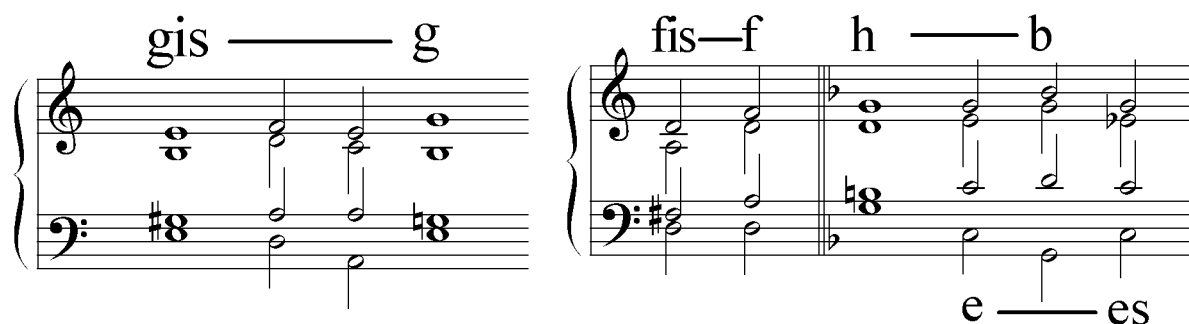
The musical score for exercise 32 consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into four measures. The notes are: M1: Treble G4, Bass F#3; M2: Treble G4, Bass F#3; M3: Treble G4, Bass F#3; M4: Treble G4, Bass F#3.

33. Tonrepetitionen der Melodie werden gerade auch am Anfang mit harmonischer Repetition verbunden. Diese Harmoniewiederholungen sollte man nicht als langweilig oder einfallslos empfinden, sondern als willkommenen „Einschwingvorgang“.

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

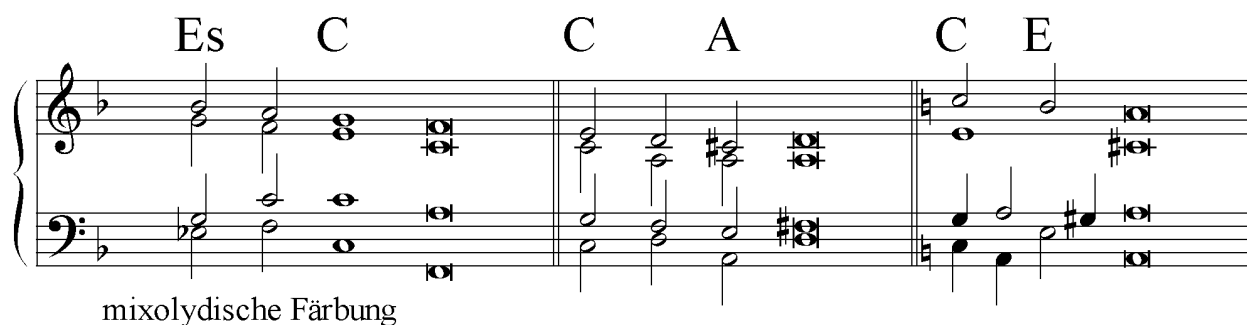


34. Bei dorischen, phrygischen bzw. äolischen Melodien („mollartig“) kann schon der



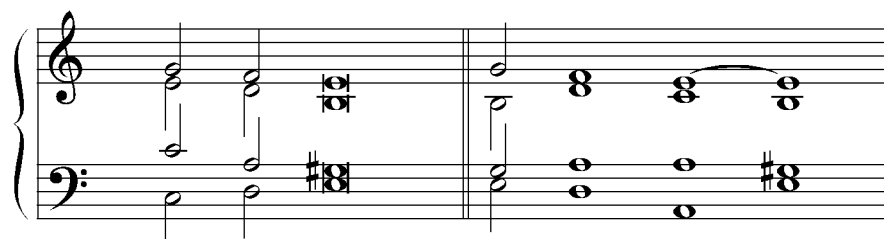
Anfangsklang picardisch „verdurt“ sein. Meist wird die picardische Terz leittonig weitergeführt.

35. Ein typische Klauselgestaltung: zunächst keinen Leitton, dann im Rahmen der Diskantklausel doch den Leitton bringen.



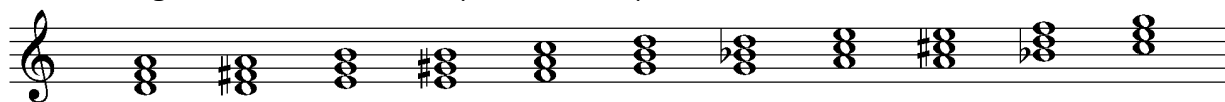
36. Die phrygische Klausel hat keinen Leitton („subsemitonium modi“), aber einen „Gleitton“ („supersemitonium modi“).

Am Schluss wird oft die fehlende fallende („authentische“) Quintverwandtschaft durch eine angehängte steigende („plagale“) Quintverwandtschaft „ausgeglichen“.

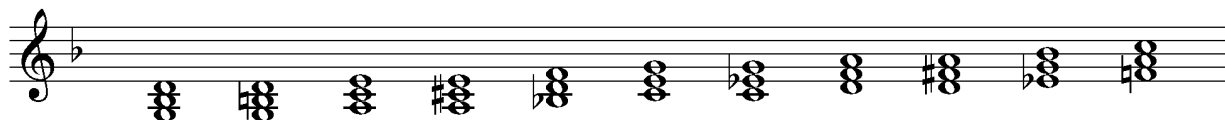


Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

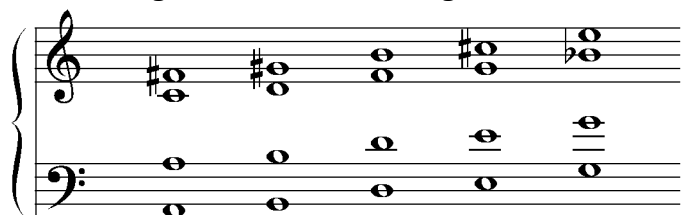
37. Das Klangmaterial im untransponierten System („cantus durus“):



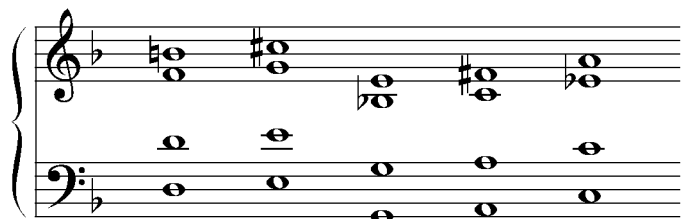
38. Das Klangmaterial im transponierten System („cantus mollis“):



38. Die möglichen „Klauselklänge“ (Kaufmann) im „cantus durus“:

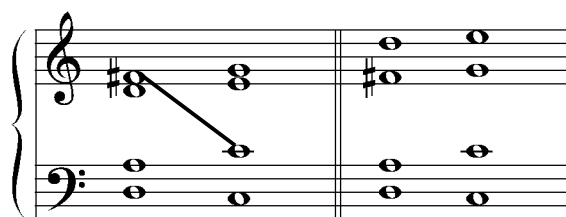


39. Die möglichen „Klauselklänge“ im „cantus mollis“:

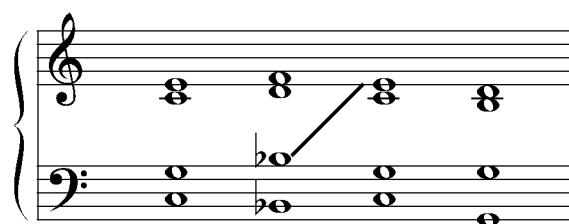


40. Lydisch kommt als Tonart praktisch nicht vor, da durch die Verwendung eines „B molle“ kein Unterschied zum Jonischen mehr vorliegt.

Man beachte aber die möglichen „lydischen Färbungen“ (Leitton zur Quint):



„lydische Färbung“



Zum Vergleich: „mixolydische Färbung“

Es entsteht hierbei die spannende „relatio non harmonica“ des Diagonaltritonus .

41. Zur melodischen Führung der Stimmen:

Keine Sexten, Septimen, übermäßige und verminderte Intervalle, Chromatik.

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

42. Zum Abstand der Stimmen:

Der Bass darf sich vom Tenor bis zur Dezim, manchmal sogar bis zur Duodezim entfernen. Der Sopran kann sich vom Alt und der Alt kann sich vom Tenor bis hin zu einer Oktav entfernen, wobei aber dieser Oktavabstand als Maximum gelten sollte. Als „Normalabstand“ sollte die Sext gelten.

43. Zur Klauselgestaltung:

Quarta consonans und
Quarta dissonans

44. Vor allem die „Finalis“ (Kadenz am Schluss des Liedes), aber auch die „Confinalis“ können reichhaltiger ausgestaltet sein:

Confinalis

Tenorisierte Kadenz sind nur als Confinalis möglich.

Septdurchgänge und Wechselnoten in Vierteln und Achteln sind möglich. Auch Nonvorhalte können, vor allem innerhalb einer weiteren Vorhaltsbildung, auftreten:

9 8 7 6 4 3

Der Kationalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

Bei den „Confinales“ sind auch „schwächere“ Kadenzformen ohne Leitton und natürlich auch plagale, lydische oder phrygische Wendungen möglich.

The image displays five musical examples of cadences in a two-staff system (treble and bass clef). Each example is accompanied by a label in a box:

- Mixolydische Wendung:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a leading tone in the bass.
- Dorische Wendung:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a natural second degree in the bass.
- Lydische Wendung:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a natural second degree and a natural fourth degree in the bass.
- Plagale Wendung:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a natural second degree and a natural fourth degree in the bass, but with a different intervallic structure than the Lydische.
- Phrygische Wendung = phrygische Klausel:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a lowered second degree in the bass.
- Dorische Wendung, aber nicht die dorische Klausel:** Shows a descending fifth in the soprano voice with a natural second degree in the bass, but with a different intervallic structure than the Phrygische.

45.. Beispiele zur Harmonisierung einer fallenden Quinte im Sopran:

The image shows three musical examples of a descending fifth in the soprano voice. The bass part provides different harmonic accompaniments:

- Example 1: A simple harmonic accompaniment with a leading tone in the bass.
- Example 2: A harmonic accompaniment with a natural second degree in the bass, featuring a syncopated rhythm (7-6-Vorhalt).
- Example 3: A harmonic accompaniment with a natural second degree in the bass.

Also: Tenorklausel oder Sopranklausel im Bass. Die verdeckten Quintparallelen sind typisch. Natürlich gibt es auch andere Möglichkeiten.

Man beachte die für die „clausula tenorizans“ charakteristische „syncopatio“ (= 7-6-Vorhalt).

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

46. Literatur zum Kantionalsatz:

Erich Wolf: *Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes*, Wiesbaden 1965

Gárdonyi/Nordhoff: *Harmonik* (Kapitel: Kantionalsatz), Wolfenbüttel 1990

Salmen/Schneider: *Der musikalische Satz* (Kapitel: Choralsatz und Liedsatz),
Innsbruck 1987

de la Motte: *Harmonielehre* (Kapitel: 1600), Kassel 1976

Erwin Horn: *Grundlagen des modalen Begleitsatzes* (in: *Musica sacra* Mai/Juni 1984)

Carl Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*
Kassel 1967

Michel-Ostertun: *Grundlagen der Orgelimitation* (Kapitel: Der Kantionalsatz
im Stil von Schein und Schütz), Singen 1996

Elmar Seidel: *Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen
zum Kantionalsatz*, Mainz 1998

Der Kantionalsatz bei Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

Exkurs I: Zum Beckerpsalter (1628/1661) von Heinrich Schütz

Im Beckerpsalter ist die Behandlung des Leittones in den Mittelstimmen „streng“, d.h. der Leitton geht immer stufenweise aufwärts.

Man beachte aber, dass ein Generalbassinstrument den leeren Klang zum vollen



Dreiklang verwandeln kann.

Schütz hat die Generalbassstimme zum Beckerpsalter zwar erst 1661 herausgegeben, aber es ist anzunehmen, dass Schütz auch schon 1628 einen Generalbass mitlaufen lässt und er folgende Regel aus dem „Syntagma musicum“ von M. Praetorius voraussetzt:

„Dieweil auch alle Cadentien so wol mitten im Gesang/als am ende eine Tertiam Majorem erfordern/so wird die Diesis von etlichen daselbst nicht darüber gezeichnet.“

Der Beckerpsalter von H. Schütz (1628) unterscheidet sich von den anderen genannten Kantionalsätzen auch in der Notation. Ich zitiere aus der „Vorrede an den guthertzigen Leser“:

„.....in deme ich/ Erstlichen/ nach art der alten KirchenGesänge mich richten/ und doch auch nach heutiger Music accomodieren müssen/ dahero nicht allezeit der Breven und Semibreven, sondern meistens der Minim, Semiminim und fusen gebraucht/ zu dem ende damit der Gesang nicht alleine lebhafter/ sondern auch die Worte nicht allzulang ausgedehnet/ besser verstanden/ und ein Psalm desto ehe ausgesungen werden könnte/ bevorab weil diese geschwindere noten/ wenn nach heutiger art man sie in einem rechtmesigen Tact singet / der gravitet des Gesanges nichts benehmen/ Ja auch die alten Kirchengesänge selbst ob sie schon in langsamen Noten ubersetzet/ doch mit geschwinderen Tact in christlicher Versammlung gesungen werden.“

Es folgt bei Schütz eine für die Aufführung von Kantionalsätzen wichtige Bemerkung:

„ Fürs andere/ hab ich statt der Pausen mich der Strichlein zu ende eines jeglichen Verbleins darumb gebrauchen sollen/ weil doch in derogleichen genere compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret werden/ Ja solch Arien oder Melodeyen ohne Tact auch viel anmutiger nach anleitung der Wort gesungen werden können.“

Der Kantionalsatz bei
Hassler / Vulpius / Praetorius / Schütz

Exkurs II: Zum „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession“
von Johann Hermann Schein (1627/1645)