

Über das Nachleben eines mittelalterlichen Kanonmodells

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Der frühzeitliche und mittelalterliche Ursprung vieler der in den letzten zwei Jahrhunderten aufgezeichneten Volkslieder konnte mittels vergleichender Melodienforschung und volkskundlicher Quellenkritik seit neuestem nachgewiesen werden. Belege jedoch für das Nachleben alter, schon bei Völkern niederer Kulturstufe vorkommender Kanonmodelle bis in die Gegenwart fehlten bislang. Erst Walter Wiora untersuchte in seinem Lüneburger Referat von 1950 überschauend das große Feld des „mittelalterlichen Liedkanons“ und stellte die damals geläufigen Haupttypen dieser Gattung heraus¹.

Eines der bekanntesten und allenthalben vorkommenden Modelle, das mehr ist als ein Schema, ist gekennzeichnet durch regelmäßig tektonische, plastische Oktavmelodik in Zweitaktgruppen mit Binnenkadenz auf der Quint. Oft auftaktlos, mit straffem, federnd bewegtem Rhythmus erblühte diese offenbar besonders im französischen Liede des 12. und 13. Jahrhunderts, von wo aus sie auch in fast alle Zweige der Hochkunst drang (Melodietafel Bsp. 1a und b). Daß dieser großräumigen, fallenden Melodik ein hohes Alter zuzusprechen ist, erweisen besonders die vielen außereuropäischen Liedparallelen². Wie bei den meisten in Schwunglinie und tonalem Verlauf den Modi gegenüber neutralen Melodietypen des Mittelalters gibt es zu der am häufigsten begegnenden Durstruktur auch eine entsprechende dorische oder Mollstruktur. Hingewiesen sei lediglich auf den im 14. Jahrhundert aufgezeichneten dorischen „Martinsradel“ und den Weihnachtstropus in Liedkanonform „*Universi populi*“³, sowie die in der Melodietafel mitgeteilten Beispiele.

Als typische, geschichtlich lebendige Melodiegestalt mit naturhafter Rationalität in Rhythmus und Form insonderheit zu springlustigen Tanzliedern im Mittelalter gebräuchlich (Nr. 1c und d), erfuhr diese ihre strengste Ausformung in der Verwendung als Kanonmodell, Gewachsenes und Geschaffenes vereinigend. In beiden Ausprägungen lebt sie bis in die Gegenwart nach.

Die Fortdauer dieses Typus ging nicht nur über das Kirchenlied (Nr. 1d und 2b), Tanz- und Kinderlied (Nr. 1c, 2a und c) sowie den Gesang zur Tischrunde (Nr. 1a und g) in der schriftlosen Tradition des Volkes vonstatten, sondern auch in einem die Musikgeschichte kontinuierlich durchziehenden Strang mehr oder weniger kunstvoller Kanonwerke von Martin Agricola über M. Prätorius, E. Sartorius, Joh. Dussek, F. Mendelssohn bis zu Armin Knab⁴. Das alte Weihnachtslied war oft in Kanonform als eine Verklärung des Grundmenschlichen hierbei einer der wichtigsten Traditionsträger. Es wird selbstverständlich weniger an das Fortleben individueller Melodien gedacht, als vielmehr an das einer einfachen polygenetisch entstehbaren Form mit im wesentlichen gleichbleibendem Melodieverlauf. Diese durch sieben Jahrhunderte verfolgbare Wandlung eines Lied- und Kanontypus wirft Licht auf die

¹ Abdruck im Kongr.-Ber. Lüneburg 1950, 71 ff.

² Vgl. Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln 1952, F 48—50 oder auch K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1919, 486 u. 501.

³ W. Bäumer, *Das kathol. dt. Kirchenlied*, I, 1886, 253; W. Salmen, *Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung*, *KmJb* 36, 1952, 28.

⁴ Vgl. F. Jöde, *Der Kanon*, Wolfenbüttel 1929, 30, 64 f., 68, 175, 282, 284, 291, 301.

1 a. Frankreich, 13. Jh., Doppelmotette

Hare, hare, hieid ...

b. Spanien, Hs. Las Huélgas, 13 Jh., Stimmtauschkanon

Hare, hare, hieid ...

c. Utrechter Ldb. 15. Jh. Liedkanon zum Kindelwiegen

Puer nobis nascitur...

d. Utrechter Ldb. 15. Jh. Weihnachtslied (= Gsb. Köln 1599 ff)

En trinitatis speculum ...

e. Or. Meyer, um 1500, Kanon

Laudate dominum ...

f. A. Caldara (+ 1736), Liedkanon.

Si cantemo la la la

g. Niederoesterreich, 1917, Quodlibet

Lala...

2 a. Mosburger Graduale, 1360, Geistl. Tanzlied

Mos florentis...

b. Hildesheimer Gsb., 1736 ff, Kirchenlied (Liedkanon)

Einen Engel Gott mir geben ...

c. Burgenland, 1732, Kinderlied - Kanon

Kikkeri - hahn...

Entwicklung des Harmoniegefühls und des Rhythmus, auf Fragen der Beziehung von Kunst- und Volksmusik in einzelnen Epochen, sowie den verschiedenen großen Anteil, der dem Komponisten zufällt, wenn er eine allgemein gängige melodische Grundgestalt aufgreift und sich schöpferisch aneignet.

Der Ursprung dieses überall in Europa verbreiteten Formtypus ist sicherlich vor-mittelalterlich. Das zeigt vor allem das Vorkommen als selbständige Melodie bei entlegenen Völkerschaften, die in geschichtlich verfolgbaren Zeiten keine Berührung mehr miteinander hatten. Als Zweizeiler in einfachster Gestalt bezeugend (Wiora F 32), auch dreizeilig mehrfach vorkommend (ebd. F 41), ist er wohl schon in alter Zeit zu einem Vierzeiler angewachsen, als welcher er für die Entwicklung des Stimmtauschkanons mit verwechselbaren Abschnitten besonders fruchtbar wurde. Der Agnus-Tropus V in der Handschrift Las Huelgas zeigt im 13. Jahrhundert am Dreizeiler die Auswechselbarkeit der Glieder (MGG II, Sp. 1131). In seiner klar proportionierten Gestaltung bildete er so die Grundlage für eine der Elementarformen abendländischer Mehrstimmigkeit, denn simultan erklingend ergeben die sich überkreuzenden Abschnitte einen harmonischen Satz, in welchem mit der Stil-epoche sich wandelnd bestimmte Intervalle und Fortschreitungen dominieren. Trotz seiner Formstrenge läßt dieser Typus mannigfache individuelle Gestaltung und Charaktergebung zu, was die Partitur der Varianten zeigt.

Das frühe episodische Auftauchen dieses usuellen Liedkanonmodells als Kopfmotiv zeigt die französische Motette „*Hare, hare, hiel*“ (Bsp. 1a), deren beide Oberstimmen, teilweise kanonisch geführt, Trinklieder zum Kern haben. Die Praxis des mehrstimmigen geselligen Singens zur Trink- und Tischrunde in Kanonform oder Quodlibet lebt bis zur Gegenwart fort (Bsp. 1g), wobei insonderheit die Verlaufsform in Dur eine große Rolle spielt. Zwischenträger war wohl hauptsächlich das „freie“ Studententum, welches als Bewahrer alter Weisen im deutschen Volksgesang bis ins 18. Jahrhundert mit am treuesten gewesen ist⁵. Zwischen Trink- und Tanzliedern bestanden im Mittelalter enge verwandtschaftliche Beziehungen. Der gleich heitere beschwingte Ton herrscht in beiden Gattungen, was die Nähe zum weihnachtlichen Tanzlied um Altar oder Krippe in Kanonform Bsp. 1c begreifen läßt. Viele der im Spätmittelalter erstmals aufgezeichneten Weihnachtsliedweisen haben diesen lebensfrohen tanzhaften Schwung, diese lockere Frische und Ursprünglichkeit. „*Puer nobis nascitur*“ ist einer der ältesten Liedkanons dieses Typs. Er besteht aus zwei als Kontrapunkte harmonisierenden Langzeilen, die im Zusammenklang noch Reste „organaler“ Parallelfortschreitung erkennen lassen. Abweichend von den übrigen Beispielen beginnt dieser mit der Gegenzeile. Schon im 15. Jahrhundert wurde dieses Stück als einstimmiges Lied gesungen und mit einer melodiosen Gegenstimme versehen. Diese trennten sich aber wieder im 16. Jahrhundert und wurden verselbständigt in die Gesangbücher des frühen 17. Jahrhunderts aufgenommen.

Lied und Spielmusik des Volkes wurden um 1500 auf vielfache Weise in die Kunstmusik aufgehoben. Weisen dienten als Kern oder Rückgrat, als Kopf- und Anschlußmotive, oder bestimmten als typische Melodiegestalten Stil und Sprache einzelner Werke dieser blühenden Musikepoche. Auch das hier behandelte Lied- und Kanon-

⁵ Studentisches Kanonsingen war in Bursa und Taberne seit dem Mittelalter gang und gäbe, vgl. etwa A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, II, 1926, 305 oder den Trinkkanon „*Bona dies omnes*“ von M. Prätorius (8de, 64).

modell wurde mehrfach aufgegriffen. Wie gering oft die Eingriffe der kunstmäßigen Verwender solch volkläufiger Melodiegestalten sind, zeigt Bsp. 1e. Die Tat des Komponisten beruht hierin hauptsächlich in der rhythmischen Wendung und zeitstilistischen Anpassung des als Kopfmotiv für ein zweistimmiges Kanonwerk benutzten Modells. Auch Martin Agricola, der das zum gleichen Melodietypus gehörende Kirchenlied „*Ein feste Burg*“ als Kanon einrichtete, gestaltete mehr den Rhythmus als die Melodie. Während in den älteren Belegen im harmonischen Gerüst Oktave, Quint und Quart häufig in Parallelgängen hervortreten, wird hier durch leichte Eingriffe, wie etwa auch den Quartsprung abwärts in Bsp. 1e, die Funktion des Dreiklangs auf der ersten Stufe verstärkt. Diese vornehmlich Rhythmus und Harmonie betreffende Entwicklung schreitet über M. Prätorius bis zu Antonio Caldara weiter fort, wo schließlich auch die Terz gleichgewichtig im Gerüst erscheint. Statt paralleler Akkordführung auf allen Stufen kreist hier das harmonische Geschehen um den Tonika- und Dominantdreiklang (Bsp. 1f). Verdichtung der Einsätze bis zur Aufeinanderfolge nach je einer Hauptzählzeit läßt endlich wie in Bsp. 2c im zweistimmigen Kanon eine der gegenwärtigen usuellen Mehrstimmigkeit entsprechende trivialisierte Terzenfolge zu. Auch tonale Umzentrierung von C-dur nach F-dur etwa bei Erasmus Sartorius (Jöde, 68) dient diesem Wandel des Harmoniegefühls⁶. Einschübe von Kurzzeilen sowie Differenzierung des Grundgerüsts geben außerdem Raum für drei- bis sechsstimmiges Einsetzen und freies Fortspinnen über längere Strecken des als Rückgrat auch in kunstmäßiger, verbrämter Gestaltung erkennbaren mittelalterlichen Kanonmodells. Eine bereits im Mittelalter begegnende Nebenform dieses oktavischen Lied- und Kanontypus zeigen repräsentativ die Beispiele 2a bis c. Konstitutiv ist die Binnenkadenz auf der Terz, wobei die Schlußnote auf einer Haupt- wie Nebenzählzeit stehen kann. Der Kanon „*Viva viva la musica*“ von M. Prätorius ist in dreizeiliger Aufschwellung hier einzugliedern. Bsp. 2b zeigt wie 1c das Nachleben eines alten Liedkanons als einstimmiges Kirchenlied mit all den Zügen geregelten Singens, wie es dem Gemeindelied seit dem späten 16. Jahrhundert weitgehend eignet. Im Kindermund endlich schrumpfte das mittelalterliche, aus zwei Langzeilen bestehende Modell zu einer einzigen abfallenden Langzeile zusammen; statt Stimmtausch hört man darin nur mehr ein gleichförmiges, abwärts gerichtetes Parallelgehen im Tonika-Dur-Dreiklang.

Am Beispiel dieses mittelalterlichen Lied- und Kanonmodells läßt sich ersehen, wie vieles, was uns wegen seiner neueren Gewandung und Färbung als ursprünglich neuzeitlich anmutet, im Grunde geschichtstiefere Wurzeln hat, deren Erhellung auf vergleichendem Wege möglich ist. Außerdem zeigt es, wie die Volkstraditionen aller Länder grundsichtlich manches alte Sing- und Spielgut bewahren, das oft teils bewußt, teils unbewußt in günstigen und dafür aufgeschlossenen Epochen in die Ebene der Kunstmusik aufgehoben wird.

Quellenverzeichnis zur Melodietafel:

1. a) Besseler, *Die Musik des MA.*, 1931, 122; b) ed. Anglès Nr. 23; c) nach Hs. Berlin 8^o 190 Bl. 6; d) Bäumker, IV, 498; e) Jöde, *Kanon*, 25; f) ebd., 95; g) *JbVldf* 4, 1934, 107.
2. a) Besseler, 178; b) Bäumker, III, Nr. 131 II; c) *DtVld* 34, 1932, 8.

⁶ Diese Entwicklung ist in etwa parallel zu betrachten zur Veränderung des mittelalterlichen tektonischen Vierzeilers mit Quintsequenz (Wiora F 69–70) a³ b a' zu a³ b a' in der Neuzeit.