

Die Einwirkung des Isaacschen Innsbruck-Liedes auf das Schaffen Kilians und Jobst vom Brandt

VON HANS HAASE, KIEL

Hier soll nochmals ein Thema aufgegriffen werden, auf das die frühere Forschung über das sogenannte deutsche Tenorlied des 15. und 16. Jahrhunderts¹ bereits gestoßen war und zu dem bis vor kurzem nichts Neues mehr zu sagen zu sein schien. Nicht also von dem bemerkenswerten späteren Schicksal des Textes und der berühmten Diskantmelodie des bis heute überaus beliebten vierstimmigen Isaacschen Satzes² sei die Rede, sondern von der näherer Beachtung würdigen Anregung, die zwei „Kleinmeister“ des deutschen Liedes um 1550 von jener Komposition und zumal von deren Tenorstimme empfangen und verarbeitet haben.

Seit langem war bekannt, daß Jobst vom Brandt und Hans (oder Johann) Kilian aus Isaacs Stück merkwürdigerweise den Tenor entnommen und unter gewissen Abänderungen zur Grundlage einer Diskant- (!) bzw. einer Baßbearbeitung gemacht hatten; diese beiden Vertonungen sind im Neudruck zugänglich³. Neuere Untersuchungen haben nun ergeben, daß Brandt, eine in mancherlei Hinsicht fesselnde Erscheinung der deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, darüber hinaus auch im rein geistlichen Bereich auf die Tenorstimme des Innsbruckliedes als cantus firmus zurückgegriffen hat, und zwar sogar in drei recht verschiedenartigen Sätzen⁴. Diese Tatsache mag die abermalige, gesonderte Behandlung unseres Themas rechtfertigen. Zudem sollen die genannten Werke etwas eingehender bezüglich Bearbeitungs- und Kompositionstechnik betrachtet werden, damit deutlich werde, ob bzw. wieweit Isaacs Vertonung auch auf Struktur und Faktur der Sätze von beiden jüngeren Musikern eingewirkt hat⁵.

¹ Der Begriff soll das Prinzip, die Gattung dieser Kompositionen als Bearbeitungen von Liedmelodien (Tenores) bezeichnen, welche durchaus nicht immer cantus prius facti sein müssen. Welche Stimme im musikalischen Satz jeweils den cantus firmus „hält“, darf hierbei als nur von zweitrangiger Bedeutung angesehen werden. Zwar führen die meisten deutschen mehrstimmigen Lieder — zumal die der älteren Zeit — traditionsgemäß die ihnen zugrunde liegende, volkstümliche oder kunstmäßig geschaffene Melodie im Tenor; doch auch die Vertonungen beispielsweise mit Diskant- oder Baß-cantus-firmi sind grundsätzlich der Gattung „deutsches Tenorlied“ jener Epoche hinzuzurechnen. Ferner gehören ebenfalls solche Sonderfälle wie „verteilter“ cantus firmus (etwa als Diskant-Tenor-Lied), Bearbeitungen mit durch die Stimmen „wandernder“ Melodie, Sätze mit mehreren Kernweisenstimmen (zumal regelrechte Kanons) oder über mehrere Liedweisen (Quodlibets) in diesen Bereich. Die Kompositionstechnik im einzelnen, die von schlichter (auch gleichrhythmischer) Umkleidung bis zur kunstvollen Durchimitation reichen kann, ist also durch den Terminus „deutsches Tenorlied“ gleichfalls noch nicht festgelegt.

² Dieser wurde posthum veröffentlicht von Georg Forster im I. Teil der *Frischen deutschen Liedlein* (Nürnberg 1539 u. ö.; Nr. 36); Neuausgabe dieses Teils im *Erbe deutscher Musik*, Reichsdenkmale, Bd. 20, hrsg. von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske (Wolfenbüttel—Berlin 1942).

³ Siehe Rochus von Liliencrons Nachtrag zu den *Historischen Volksliedern der Deutschen*, Lpz. 1869, S. XVIII, aus G. Forsters IV. Teil der *Liedlein* (1556; Nr. 14 = J. v. Brandt); [anonym]. *Drei alte deutsche Lieder zum praktischen Gebrauche* in *MfM* Jg. 3, 1871, S. 181—182, ebenfalls aus Forster IV (Nr. 18 = J. Kilian). — Vgl. besonders Heinrich Rietsch, *Heinrich Isaak und das Innsbrucklied* in *JbP* für 1917 (= Jg. 24), Lpz. 1918, S. 19—38. Rietsch kommt es in erster Linie darauf an, den bekannten Isaacs-Satz aus Forster I gegenüber der nur handschriftlich überlieferten (und im vorliegenden Beitrag nicht weiter interessierenden) Fassung A als später entstanden nachzuweisen.

⁴ Siehe *Der erste theil Geistlicher Psalmen vnd deutscher Kyrchensengesung . . . zierlich / lustig vnd schön gemacht / Durch Den Edlen / Vhesten / vnd fürtrefflichen Componisten Jobsten von Brandt zu Brandt / mit vier . . . [bis] neun stim(m)en . . . gesetzt . . . Tenor . . .*, hrsg. von Clemens Stephani aus Buchau, Eger 1572—73, Nr. 32/I—III (4 Stimmbücher in Proscheske Musikbibl., Regensburg, unter der Signatur A. R. 200; Vagans fehlt). — Vgl. insbesondere die den Meister ausführlicher behandelnde Schrift von Hans Haase: *Jobst vom Brandt (1517—1570) . . .* (erscheint demnächst).

⁵ Den älteren Forschern ging es auf Grund ihrer geistesgeschichtlichen Position vielfach primär um „das Volkslied“; im einzelnen mußten unterdessen mancherlei Restriktionen ihrer Ergebnisse und Ansichten vorgenommen

Von des großen Niederländers bis heute weithin vertrauter Oberstimmenbearbeitung brauchen jetzt nur wenige Merkmale herausgegriffen zu werden. Das Stück ist bekanntlich im nur wenig verzierten contrapunctus simplex gehalten. Jede Zeile endet mit einem Semibreven-Akkord in gemeinsamer Kadenz aller Stimmen; stets schließt sich — auch vor der notengetreuen Wiederholung des letzten (6.) Abschnitts — die kurze Gesamtzäsur an. Die Worte werden fast durchweg syllabisch deklamiert, mit Ausnahme einzig des textbedingten Melismas auf „*Elend*“ in der Schlußzeile. Mit dieser handwerklich sehr einfachen, dazu überaus wohlklingenden Bearbeitung hat Isaac zu dem in formaler Beziehung seinerzeit traditionellen Lied-Typ einen Beitrag geliefert, der gerade seines Ausdrucksgehalts wegen seine große Beliebtheit bis in die Gegenwart erhalten konnte und innerhalb der deutschen mehrstimmigen Liedkunst zweifellos zu den Höhepunkten gehört⁶.

Kilians Satz ist gegenüber seiner Vorlage von *F* nach *C* transponiert, damit der Baß-cantus-firmus in eine der tiefen Männerstimme angemessene Lage gelangt. Das offensichtlich nicht sehr bedeutende Stück wirkt insgesamt unausgeglichen; so zeigen Diskant und Alt in Zeile 6 und deren Wiederholung eine stark „instrumentale“ Stimmenführung (Figurationen, Oktavsprünge). Zumal in der Art der Abschnittsbildung sind dem Innsbrucklied verwandte Züge zu erkennen: Gesamtzäsuren finden sich am Schluß der 1. wie der dieser „parallelen“ 4. Zeile, der 5. und der 6. Zeile; auch die Wiederholung dieses letzten Strophengliedes endet in allen Stimmen gleichzeitig. Dagegen wird die Vertonung der 2. Zeile nicht mit gemeinsamer Kadenz abgeschlossen, und einzig der Baß hat — wie der cantus prius factus — hier eine kurze (Minima-)Pause. Mit dem Ende des 3. Abschnitts verhält es sich ähnlich.

Rietsch bemerkt unter anderem, der Tenor bei Kilian sei geflissentlich einfach gesetzt und die Betonung würde dem Innsbruck-Text sogar besser entsprechen, als es im Tenor von Isaacs Satz der Fall sei. Er scheint im übrigen darüber verwundert zu sein, daß Kilians Bearbeitung von Ochsenkhun in dessen *Tabulaturbuch* (Heidelberg 1558) aufgenommen wurde⁷. Das ist aber wohl schon deshalb nicht erstaunlich, weil Kilian und Ochsenkhun beide am Hofe des Fürsten Ottheinrich bereits während dessen Neuburger Pfalzgrafenzeit gewirkt hatten⁸. Nicht ausgeschlossen scheint endlich Rietschs Ansicht, Brandt und Kilian hätten sich möglicherweise über die „Versuche am Isaacschen Tenor“ mit dem Herausgeber und vormaligen Heidelberger Lemlinschüler Forster verständigt.

werden (durch H. J. Moser u. a.). — Auf ausführlichere Melodieuntersuchung kann hier verzichtet werden, da O. Kade die drei Stimmen: Isaacs Tenor, Kilians Baß und Brandts Diskant aus Forster IV, bereits vergleichend zusammengestellt hat. Siehe Kades Aufsatz *Ueber den eigentlichen Melodiekörper zu dem Liede: „Inspruck ich muß dich lassen“ von Heinrich Isaac* in *MfM* Jg. 5, 1873, S. 85—92 (86—87), der im übrigen heute weitestgehend überholt ist. — Vgl. auch H. Rietsch, a. a. O., S. 31.

⁶ Rietsch (ebda., S. 22) weist darauf hin, daß auf die Gestaltung des Innsbruckliedes (Fassung B aus Forster I) auch die italienische Frottolenkunst eingewirkt habe. Vgl. hierzu überdies Hans Albrecht, Artikel *Isaac* in *MGG* Bd. 6, 1957, Sp. 1429, sowie u. a. Hans Engel, *Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen*, Regensburg (1944), S. 69.

⁷ Rietsch, a. a. O., S. 31. — Über des Heidelberger Hoflautenisten S. Ochsenkhun dem Kurfürsten Ottheinrich (regn. 1556—59) gewidmete Slg. vgl. Eitners Angaben in *MfM* Jg. 4, 1872, S. (52—)54. Kilians Text beginnt nach dieser Quelle „*Sieh, Lieb, ich muß dich lassen*“, während der Anfang bei Forster (IV/18) „*Adi Lieb . . .*“ lautet.

⁸ Vgl. neuerdings die Artikel *Kilian* und *Ochsenkhun* in *MGG*. — Auch Brandt ist mit zwei Intavolierungen bei Ochsenkhun (1558) vertreten, den er am kurpfälzischen Hofe möglicherweise in den 1540er Jahren persönlich kennengelernt hat. Vielleicht würden nähere Untersuchungen des Kreises Heidelberger und Pfalz-Neuburger Musiker um die Mitte des 16. Jhs. auch über diese Beziehungen uns mehr Klarheit bringen können.

Das von Brandt vertonte Gedicht aus Forster IV (1556), das Rietsch für ein Volkslied⁹ hält, läßt sich trotz eines gewissen Klage-Affektes inhaltlich mit dem Innsbrucklied nicht vergleichen und hat den Komponisten nicht dazu angeregt, es in Anlehnung an die von Isaac angewandte Technik zu bearbeiten. Bis auf eine geringfügige Änderung zu Beginn der 2. und der dieser entsprechenden 5. Zeile hat Brandt den Tenor aus Forster I, einschließlich der je zwei Zeilen voneinander trennenden Minimapausen, notengetreu in die Oberstimme seines Satzes übernommen¹⁰. Allein der Diskant ist (im Anschluß an die Vorlage) deutlich zeilenweise gegliedert. Die drei Gegenstimmen haben mit denen des Innsbruckliedes nichts gemein. Sie sind vielmehr im allgemeinen frei-polyphon erfunden und begleiten den *cantus prius factus* gelegentlich in recht lebhaften Rhythmen. Alt und Tenor sind sogar ohne jegliche Pause geführt, was auf ihre primär instrumentale Bestimmung deuten könnte.

Der dichte Satz des Junkers bietet allerdings gegenüber Isaacs nicht nur „*insofern mehr Abwechslung, als er die gleichen Melodiezeilen der Oberstimme in den anderen Stimmen teilweise verschieden behandelt*“¹¹, sondern zeigt gerade im letzten Abschnitt bemerkenswerte motivische „Arbeit“. Dies dürfte seinen Grund im Affekt des Textes haben, der gegen Ende mit seinem „*ganz elend sein*“ die kontrafaktische Beziehung zum Innsbrucklied („*wo ich im Elend bin*“) besonders deutlich erkennen läßt¹². So dringt nicht nur das Kopfmotiv der 6. Melodiezeile in alle Stimmen ein, sondern ebenfalls das einzige Melisma des *Cantus prius factus*, das mit dem Wort „*elend*“ verbunden ist. Brandt begnügt sich nicht damit, den Endabschnitt im vollen Satz zu wiederholen; statt wie Isaac mit der Gesamtkadenz zu schließen, schreibt er

⁹ A. a. O., S. 30. — Da sich der Text auf Begebenheiten aus dem Schmalkaldischen Krieg bezieht, müßte Brandt den Satz über „*Adi Gott, idi muß verzagen*“ wohl in den ersten Jahren seines Wirkens im Dienst des Klosters Waldsassen — mithin vermutlich zwischen 1548 und 1555/56 — komponiert haben. Diese Annahme würde überdies gestützt durch die Tatsache, daß die Oberpfalz Böhmen benachbart ist; denn Caspar von Pflug, dessen „Fall“ in dem Liede besungen wird, war Anführer der Evangelischen Böhmens in jenem Kriege. (Letzte Gewißheit über die Entstehungszeit der Komposition läßt sich allerdings trotzdem nicht gewinnen: Forster bekennt selbst, daß er bei der Textierung der von ihm hrsg. Stücke manchmal sehr freizügig verfahren sei und wohl auch gelegentlich völlig andere Gedichte den von ihm gesammelten Sätzen unterlegt habe.) — Vgl. die Textausgabe von M. Elizabeth Marriage: *Georg Forsters Frische teutsche Liedlein in fünf Teilen*, Halle a. d. S. 1903, S. 177; außerdem F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Lpz. 1877, Nr. 254 und Nachtrag S. 768.

¹⁰ Aus welchem Grunde im einzelnen Kilian und der Junker sich zur Bearbeitung der „Innsbruck“-Tenorstimme entschlossen haben, wird wohl weiterhin ein gewisses Rätsel bleiben. Gerade Brandt hat etliche Diskantlieder geschrieben, so daß ihm nicht verborgen geblieben sein dürfte, daß bei Isaac die „Hauptmelodie“ in der Oberstimme liegt, und man ihm kaum zu unterstellen braucht, er habe den Tenor von Forster I/36 für die Kernweise des Stückes gehalten. So reizvoll es sein muß, nach einer einleuchtenden Lösung jener Frage zu suchen, so wenig überzeugt indessen Rietschs Erklärung (a. a. O., S. 30) für das Vorgehen Brandts. Einerseits ist nicht besonders wahrscheinlich, daß dieser die lediglich handschriftlich auf uns gekommene Fassung A des Innsbruckliedes überhaupt gekannt hat, zum anderen ist der Vorgang in beiden Fällen eben doch nicht der gleiche. Denn Isaac versetzte eine Kernweisenmelodie aus der Mittelstimme in den Diskant seiner Neubearbeitung, während der Junker eine offensichtliche Nebenstimme des fremden Satzes — den Tenor des Diskantliedes aus Forster I — gleichsam im Gegensatz zu deren Funktion bei Isaac zum *cantus prius factus* in der Oberstimme seiner eigenen Vertonung gemacht hat. — Vielleicht muß man sich mit der Feststellung bescheiden, daß der Tenor aus der Version B des Innsbruckliedes als solcher in seinem Melodieverlauf dem jüngeren Meister dermaßen reizvoll erschienen ist, daß dieser ihn gleich viermal verwendet hat. Eindeutig gegen Rietschs Ansicht spricht übrigens zudem, daß Brandt in den (weiter unten besprochenen) beiden fünfstimmigen *partes* der Nr. 32 seiner *Psalmen und Kirchengesänge* den Isaacschen Tenor als *cantus firmus* zwei Mittelstimmen (also nicht abermals dem Diskant!) zuweist.

¹¹ Rietsch, a. a. O., S. 31. Tatsächlich handelt es sich bei der Bearbeitung von Zeile 4 und 5 nur um kleinere Varianten gegenüber Abschnitt 1 und 2. Die Gegenstimmen der Schlußzeile sind bei deren Wiederholung etwas weitergehend umgestaltet.

¹² Am Rande sei erwähnt, daß Brandt, dessen Vornamen Kade (a. a. O., S. 86 und 87; vgl. oben, Anm. 5) irrigerweise mit „Johann“ bzw. „Johannes“ angibt, in einer Choralbearbeitung seiner Kirchengesänge sich eines uns durch Isaacs Komposition besonders vertrauten Mittels bedient. Siehe das Ballied über „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“ (1572/73, Nr. 16), wo gegen Schluß des Corpustells auf das Wort „(aus diesem) Elende“ traditionsgemäß die „threnodischen“ parallelen Quartetten auftauchen.

noch einen dreistimmigen Anhang, in dem Alt und Baß das transponierte „Elend“-Motiv auf engstem Raum imitierend wieder aufnehmen¹³. Bemerkenswert gegenüber des Niederländers getreuer Wiederholung der 6. Zeile ist zudem eine harmonische Abwandlung des entsprechenden Abschnitts bei Brandt: hatte dieser beim ersten Mal das Diskantmelisma auf „*elend*“ mit dem dreimal gesetzten g-moll-Akkord begleitet, so harmonisiert er in der Wiederholung diese Stelle feinsinnig mit B-dur, Es-dur und g-moll bzw. B-dur.

Der Jüngere hält sich im übrigen umfangmäßig an Isaacs Satz, verzichtet also beispielsweise darauf, den cantus prius factus durch Einfügen längerer Pausen zwischen den Melodieabschnitten auseinanderzuziehen; nur infolge des zusätzlichen dreistimmigen Anhangs erreicht das Stück eine Länge von 25 Tempora, drei mehr als das seines großen Vorgängers. Dieser Anhang dient Brandt als dem Meister einer jüngeren Musikergeneration auch dazu, am Ende des Satzes den vollständigen Dreiklang zu gewinnen, während dem auf die Schlußnote der 6. Liedzeile fallenden F-dur-Akkord — ganz genau wie bei Isaac — beim ersten Erklingen die Terz, bei der Gesamtwiederholung die Quinte fehlt¹⁴. Von der alten, gleichsam „steifen“ Technik, die Außenstimmen streckenweise in Dezimenparallelen zu führen, macht Brandt, wie in seinen wenigen die herkömmliche Bearbeitungsart noch aufweisenden Liedsätzen so auch hier, nur sporadisch und dann jeweils kaum länger als für die Dauer einer Mensur Gebrauch¹⁵. Vielmehr fällt auf, daß der Baß weitgehend in Gegenbewegung zum (hier allerdings die vorgegebene Melodie führenden) Diskant fortschreitet. Dieses Merkmal ist eines der Zeichen dafür, daß der Stil seines Heidelberger Lehrers Lemlin nur oberflächlich auf Brandt eingewirkt hat.

Auch in seinem geistlichen Schaffen, das in mancherlei Beziehung gegenüber seinen weltlichen Liedversionen deutlich abweichende Züge erkennen läßt, erweist sich der Junker als durch nicht wenige Fäden mit der Tradition verbunden. Sein Konservativismus sollte indessen nicht zu stark betont werden; denn er erschöpft sich auch auf dem Gebiete der Choralbearbeitung keineswegs darin, sich überlieferter Formen und Schemata zu bedienen, sondern gelangt nicht selten zu reizvollen und ungewöhnlichen Gestaltungen. So ist für ihn eine weitgehende Übernahme oder Einbeziehung motettischer Kompositionsprinzipien in die mehrstimmige Liedkunst charakteristisch. In den hier zu behandelnden drei Sätzen aus seinen von Stephani in Eger posthum veröffentlichten *Geistlichen Psalmen und . . . Kirchengesängen*¹⁶ von 1572/73 liegt beispielsweise eine dreiteilige „Lied-Motette“ vor; ein strophischer Text wird nicht als Strophenlied komponiert. Daß es sich gerade um die den Isaacschen Tenor aus Forster I/36 verarbeitenden geistlichen Kernweisenversionen handelt, scheint bemerkenswert.

¹³ Vgl. das Notenbeispiel 2 im Anhang bei Haase, a. a. O.

¹⁴ Diese beiden Möglichkeiten bietet die Technik des vierstimmigen Satzes jener Zeit bei gemeinsamen „authentischen“ Kadenzen normalerweise als akkordliches Resultat aus den Klauseln der Einzelstimmen. — Die Ansicht Rietschs (a. a. O., S. 27), daß der unvollständige Finaldreiklang ohne Quinte gegenüber dem ohne Terz für Isaac eine „beruhigendere Wirkung“ gehabt habe, überzeugt nicht; der Komponist kann mindestens ebensogut eine lediglich abwechselnde Verwendung beider damals gleichermaßen üblichen Akkorde beabsichtigt haben.

¹⁵ Die Stelle in der 6. Zeile eines bei Forster im III. Teil (1549 u. ö., Nr. 63) gedruckten Liedes des Junkers ist eine Ausnahme (vgl. Haase, a. a. O., Notenbeispiel 1).

¹⁶ Vgl. auch Hans Albrecht, *Die deutschen Psalmen und Kirchengesänge des Jobst vom Brandt* in AfMf Jg. 7, 1942, S. 218—228, der insbesondere die bemerkenswerte Vorrede Clemens Stephanis mitteilt und erörtert und einen Überblick über die 45 Nummern umfassende Sammlung gibt.

Mit dem ersten, vierstimmigen Teil von „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ hat Brandt ein Beispiel für die Kontrafaktur einer Parodie geliefert. Man hat es hier mit einer nur geringfügigen Umarbeitung des oben besprochenen Satzes über „*Adi Gott, ich muß verzagen*“ (Forster IV/14) zu tun: Der die Tenorstimme von Isaacs zweiter Komposition des Innsbruckliedes darstellende Diskant-cantus-firmus ist ebenso getreu übernommen wie der Umfang und die gesamte Struktur des 1556 gedruckten weltlichen Liedes. Mit einer Ausnahme bestehen die Abweichungen lediglich in kleineren „redaktionellen“ Varianten wie etwa der Spaltung oder der Zusammenziehung von Notenwerten. Die Ausnahme ist immerhin von einigem Interesse, weil der Komponist an dieser Stelle (Anfang des 2. Zeilenabschnitts) jedenfalls in geringem Ausmaß den chromatischen Bestrebungen der Zeit nachgibt. Während Brandt die Melodietöne *c'' c'' c''* in „*Adi Gott, ich muß verzagen*“ mit dem repetierten *F*-dur-Akkord harmonisiert — beide Sätze stehen „in *F*“ —, wählt er hier in der geistlichen Parodie die Folge *F*-dur, *As*-dur, *As*-dur¹⁷. Vielleicht darf man auch daraus folgern, daß das posthum herausgegebene Stück die spätere Fassung von beiden darstellt¹⁸.

Während das Brandtsche weltliche Liedschaffen zur Hälfte aus fünfstimmigen Cantus-firmus-Vertonungen besteht, was in der Zeit um 1550 ein einzigartiges Zahlenverhältnis ist, sind uns in dem Individualdruck von 1572/73 neben einigen Stücken zu sechs und je einem Werk zu sieben bzw. neun Stimmen überraschenderweise nur fünf Quintettsätze überliefert. Da das Vagans-Stimmbuch verschollen ist, liegen die meisten dieser letztgenannten geistlichen Kompositionen überdies bedauerlicherweise nur in fragmentarischer Form vor. Mit den Teilen II und III des vierstimmigen Diskantliedes „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ (Nr. 32/I der Sammlung) sind immerhin zwei fünfstimmige Sätze aus den *Psalmen und Kirchengesängen* vollständig erhalten. Dies hat seinen Grund darin, daß die fünfte Stimme kein Vagans ist, sondern ein *Secundus Tenor*. Beide Tenores führen die aus Isaacs Innsbrucklied entnommene Mittelstimme als doppelten cantus firmus, in beiden Teilen handelt es sich um eine kanonähnliche Struktur. Mit diesen Werken setzt der Junker sein Parodieren nach Isaac fort¹⁹. Die Tenormelodie des großen Niederländers muß ihn dermaßen gefesselt haben, daß er sie sich in den vier Bearbeitungen gleichsam durch mehrere „Variationen“ zu eigen zu machen suchte.

In beiden fünfstimmigen *partes* imitiert der 2. Tenor — seiner Stimmlage nach ein hoher Alt — die Kernweise durchgehend in der Oberquinte und weicht während seines Verlaufs nur in wenigen Noten-, hingegen häufiger in den Pausenwerten vom 1. Tenor (d. h. von regelrechtem Kanonduktus) ab. Beim II. Teil, der Strophe „*Sorg', Angst, Not und G'fährlichkeit*“, handelt es sich um wirkliche Engführung, da beide Kernstimmen meist nur kurze Pausen haben; die letzte Zeile und ihre Wiederholung

¹⁷ Zwischen dem unmittelbar vorausgehenden *a* des Tenors und dem *as* des Basses entsteht freilich ein krasser Querstand.

¹⁸ Über die Entstehungszeit der Kirchengesänge des Junkers läßt sich im einzelnen nichts Sicheres aussagen.
¹⁹ Der Verfasser des dreistrophigen Textes von „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ ist unbekannt; die einschlägigen Liedbibliographien nennen diesen nicht. Hier sei noch darauf hingewiesen, daß Ochskenhuns *Tabulaturbuch* . . . (Heidelberg 1558, fol. LVIIIv) einen mit H. Isaacs Namen gezeichneten Satz enthält, dessen drei nachgestellte Strophen mit dem Text des Brandtschen Stückes bis auf einzelne Wörter identisch sind. Dasselbe Gedicht taucht auch in dem Codex Pal. Germ. 343 der Heidelberger UB auf; dieser entstammt gleichfalls dem 16. Jh. (siehe J. Wolfs NA von Isaacs weltl. Werken in DTÖ 28, 1907, S. 203; Wolf veröff. zudem den erwähnten Tabulatursatz Ochskenhuns).

werden sogar *ad minimum* nachgeahmt. Der Satz als Ganzer hält sich umfangmäßig und mit seinem kompakten Stil nahe bei der vierstimmigen Bearbeitung des I. Teils und deren Fassung im IV. Forster-Band. Die ungebundenen Stimmen sind jedoch noch selbständiger geführt und viel „flüssiger“ als in der *prima pars*, mit alleiniger Ausnahme des Basses, der im II. Teil als reine Stützstimme fungiert. Das Fehlen von Nachahmungen ganzer Melodiezeilen in den Gegenstimmen ist durch die engmaschige quasi-kanonische Struktur bedingt. Annähernd vollständig wird nur der Schlußabschnitt (vom Diskant) imitiert; außerdem hat der Komponist in Diskant und Alt einige Zeilen-Kopfmotive aufgreifen können. Die hier gleichfalls beibehaltene Gesamtwiederholung ist auch in den Kontrapunktstimmen mit dem letzten Corpusabschnitt so gut wie identisch, der Schlußakkord wird in gemeinsamer Kadenz erreicht.

Wesentlich aufgelockerter hat der Junker den III. Teil („*Mit deinem Sohn Jesu Christ*“) behandelt. In der Hauptsache ergibt sich das aus den hier verhältnismäßig langen Pausen, mit denen die Cantus-prius-factus-Zeilen der Tenores voneinander getrennt werden. Diese sind also lediglich in begrenztem Umfange wirklich eingeführt, lösen einander vielmehr im wesentlichen nur ab. Damit hat Brandt die Möglichkeit geschaffen, die Gegenstimmen erheblich mehr als im (I. und) II. Teil am Vortrag der vorgegebenen Melodie zu beteiligen. Erkennbar wird hieraus, daß es ihm anscheinend darauf ankam, nicht nur die Isaacsche Stimme immer wieder zu vertonen, sondern mit jeder neuen Fassung einen anderen Satztyp zu realisieren. So werden in der *tertia pars* vom Diskant 1., 2., 5. und 6. Zeile ganz — die letzte in der Mitte stark diminuiert — sowie das Kopfmotiv der 4. Zeile aufgenommen, vom Alt die 2. und 5. ganz, seitens des Basses die Kopfmotive der Abschnitte 3 und 4 sowie in der Gesamtwiederholung die Schlußzeile diminuiert, aber ziemlich vollständig nachgeahmt.

Die drei Sekundärstimmen sind stets durch nur kurze Zäsuren zwischen ihren Abschnitten gegliedert, so daß sie sich deutlich von den pausenreichen Tenores abheben; lebhafteren, „instrumental“ wirkenden Duktus zeigen nur wenige Stellen. Das Initium dieses Stückes ist — im Gegensatz zu dem der Teile I und II — durch „heterogene“ Bicinien²⁰ von Diskant/Alt sowie 1. Tenor/Baß ausgezeichnet; der 2. Tenor folgt im Abstand von drei Tempora den Unterstimmen. Gesamtkadenzen verhindert auch in der *tertia pars* schon die quasi-kanonische Anlage. Die Gesamtwiederholung, welche bei den ungebundenen Stimmen von der Vertonung des letzten Corpusabschnitts (6. Zeile) abweicht, endet nach der Diskant-(1.-)Tenor-Klausel mit einem Anhang nach Art der *prima pars*; der „Schwanz“ in der für Brandts Technik der Satzschluß-Gestaltung so bezeichnenden Form fällt dem Alt als der mittleren Stimme zu.

*

Angesichts der Tatsache, daß Isaac und die beiden jüngeren Musiker ein Altersunterschied von ungefähr zwei Generationen trennt, ist es nicht verwunderlich, wie wenig im Grunde die Parodien Brandts und Kilians dem Innsbrucklied (Forster I/36)

²⁰ Gemeint sind Bicinien-Partien von einander nicht imitierenden Stimmen, die im Normalfall gleichzeitig einsetzen.

gleichen²¹. Der vierstimmigen Vorlage noch am nächsten scheint das Stück Kilians, der im übrigen sicherlich eine ziemlich geringe Rolle in der Geschichte des deutschen Liedsatzes gespielt hat, zu stehen. Dagegen tritt Jobst vom Brandt durch seine verhältnismäßig umfangreiche wie bemerkenswert vielfältige Parodiertätigkeit hier als selbständige Komponistenpersönlichkeit weit stärker hervor; er kann überhaupt als die wohl bedeutendste Erscheinung in der deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts nach Senfls und Othmayrs Tode und vor der breiteren Auswirkung des Lassoschen Schaffens angesehen werden. Die leicht ironisierend abwertende Beurteilung, welche des Junkers Bearbeitung aus Forster IV bei Rietsch²² erfahren hat, ist in gewissem Maße aus dessen Blickrichtung — von Isaac als dem Großmeister her — verständlich, sollte aber doch durch eine historisch angemessenere, mithin gerechtere Betrachtung ersetzt werden.

Die vier „Innsbruck“-Parodien Brandts lassen so etwas wie eine stilistische Entwicklung erkennen, wie sie auch dessen Liedschaffen insgesamt und endlich ähnlich der Gattungsgeschichte überhaupt teilweise entspricht: Einige wenige Cantus-firmus-Vertonungen Brandts nur können noch der altertümlichen Satztechnik des Lehrers Lemlin an die Seite gestellt werden; von ihnen ist die vierstimmige Isaac-Parodie in ihren beiden Versionen wohl als die „fortschrittlichste“ zu bezeichnen. Während der Junker die Bearbeitungstechnik mit regelrechtem Kernweisenkanon auf weltliche Lieder fast gar nicht, im geistlichen Bereich hingegen nur bei sechsstimmigen Kirchengesängen angewandt hat — bei weitem nicht jede liedmäßige Melodie läßt sich zur Gänze engführen —, finden sich die „unvollkommene“ Form mit quaskanonischer Struktur oder Sätze mit mehreren, nichtkanonischen Kernstimmen in seinem Liedschaffen mehrfach. In dieser Hinsicht mag er manche Anregung dem umfangreichen Senflschen Werk, zu dem sich auch sonst vielfältige Beziehungen nachweisen lassen, entnommen haben; auf dieser Linie der Entwicklung liegen die beiden fünfstimmigen (geistlichen) Parodien des jüngeren Meisters.

Brandts geschichtliche Stellung am Ende der „Cantus-firmus-Epoche“ des deutschen Liedsatzes älterer Prägung wird allerdings in den vorstehend besprochenen Vertonungen nicht so deutlich. Ob ein Grund dafür ist, daß diese verhältnismäßig früh entstanden sind, muß unentschieden bleiben. Dieser Musiker hat in einem Ausmaße wie gewiß kein Zeitgenosse „niederländische“ Kompositionselemente in die deutsche Liedkunst hineingetragen²³, so daß sein Schaffen an vielen Stellen das

²¹ Die Abweichung in der Bearbeitungstechnik ist freilich zu einem wesentlichen Teil bereits darauf zurückzuführen, daß eine ursprüngliche Kontrapunkt-Mittelstimme zum Diskant- (Forster IV/14) bzw. zum Baßcantus-firmus (Forster IV/18) gemacht wird, während die beiden fünfstimmigen geistl. Parodien des Junkers (1572/73, Nr. 32/II—III) mit ihrem kanonartigen Kernweisengerüst von zwei Tenores an die nach Rietsch (a. a. O.) ältere Fassung A des Innsbruckliedes denken lassen könnten. Wenn auch diese strukturelle Verwandtschaft vermutlich zufällig ist, so läßt sich jedoch nicht völlig ausschließen, daß Brandt die ältere Isaacsche Vertonung gekannt hat (vgl. oben, Anm. 10).

²² JbP für 1917, S. 30 f.

²³ Von dem eine große Rolle spielenden „motettischen“ Verfahren ist oben bereits die Rede gewesen. Für den Junker bezeichnend ist auf der Grundlage seiner ausgeprägt polyphonen Haltung vor allem das Streben nach möglichst vielen Imitationen der Kernweisenzeilen; seltener sind Nachahmungen freier Motive. Daneben ist der Hang zur Expansion des herkömmlichen vierstimmigen Liedtypus von großer Bedeutung: Einerseits begegnen Stücke bis zu sieben bis neun Stimmen, andererseits wird die Form überaus häufig durch Wiederholung des Schlußabschnitts (die auch bei Othmayr nicht selten vorkommt) und durch Anhangsbildungen ausgeweitet. Die „innere“ Expansion — gemeint sind zumal das Repetieren von Melodiezeilen oder von deren Teilen und freimotivische Einschübe bei Kernweisenstimmen — bewirkt besonders oft in den *Psalmen und Kirchengesängen* die Auflösung des Cantus-firmus-Prinzips; hierzu finden sich deutliche Parallelen in den Choralbearbeitungen des Niederländers Hellinck, die von Georg Rhau (*Neue deutsche geistliche Gesänge*, 1544; NA in DDT, Bd. 34)

ausgesprochene Spätstadium der Gattung repräsentiert. Seine Parodien des Innsbruckliedes entfernen sich dagegen von den Bearbeitungen Isaacs und Kilians schon durch das Eindringen von Imitationen und durch Anhangsbildungen; doch beide jüngeren Meister haben Isaacs Erweiterung der Form durch Repetition des Schlußabschnitts²⁴ übernommen. Ein solches Merkmal braucht nicht als Beweis für die Einwirkung der Komposition als Ganzer gewertet zu werden, da die parodierte Einzelstimme es gleichfalls aufweist. Insgesamt läßt sich wohl sagen, daß die ungewöhnliche Art des Junkers und Kilians, den Tenor einer Diskantbearbeitung für neue Vertonungen zu benutzen, mehr noch der im 15. Jahrhundert häufig geübten Parodietechnik entspricht. Selbst in dem vielgestaltigen Liedwerk Jobst vom Brandts steht der „Zyklus“ von Parodiesätzen, deren einer überdies die Kontrafaktur eines anderen ist, ganz einzigartig da.

Moses Mendelssohn und die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Über den Großvater von Felix Mendelssohn-Bartholdy einen Zugang zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zu suchen, scheint deshalb ergiebig, weil die Philosophie Moses Mendelssohns¹ vorzüglich an die großen Denksysteme des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpft und diese in stilistisch ausgefeilter, in die Breite wirkender Form verarbeitet. Mit dem Freimut und mit der Bescheidenheit, die Mendelssohns Charakter auszeichneten, hat er in jedem Fall auf die geschichtlichen Voraussetzungen und Quellen seiner Lehre hingewiesen. Ein Streben nach „Originalität“ lag seinem Wesen fern, lehnte er als für den Philosophen unwürdig ab: *„Ich habe mir niemals in den Sinn kommen lassen, Epoche in der Weltweisheit zu machen, oder durch ein eigenes System berühmt zu werden. Wo ich eine bestehende Bahn vor mir sehe, da suche ich keine neue zu brechen . . . Der Vorwurf der Sektiererei schreckt mich nicht ab, von andern mit dankbarem Herzen anzunehmen, was ich*

hrsg. worden sind. Gerade die mannigfachen Erweiterungen haben Brandt gelegentlich bis an die Grenzen liedmäßigen Gestaltens geführt, was ebenfalls hier nur kurz angedeutet werden kann (siehe des näheren Haase, a. a. O.).

²⁴ Dies ist einer der überraschend „modernen“ Züge im deutschen Liedschaffen des großen Niederländers, die teilweise erst lange nach dessen Tod bei den Komponisten in breiterem Umfange auftauchen. — Interessant scheint überdies, daß der Fassung A des Innsbruckliedes diese Zeilenwiederholung noch fehlt (vgl. Rietsch, a. a. O., S. 27).

¹ M. Mendelssohn, geboren am 6. September 1729 in Dessau, lebte von 1742 bis zu seinem Tode am 4. Jänner 1784 in Berlin. 1754 machte er die Bekanntschaft Lessings, worüber dieser am 16. November 1754 an Michaelis schrieb: *„Er [Mendelssohn] ist wirklich ein Jude, ein Mensch von etlichen und zwanzig Jahren, welcher ohne alle Anweisung in Sprache, Mathematik, in der Weltweisheit und in der Poesie eine große Stärke erlangt hat; ich sehe ihn im Voraus als die Ehre seiner Nation an. Seine Redlichkeit und sein philosophischer Geist läßt mich ihn im Voraus als zweiten Spinoza betrachten“*. Zwischen Lessing und Mendelssohn entwickelte sich eine innige Freundschaft, die lebenslang anhielt. Vgl. M. Brasch, *M. Mendelssohn. Sein Leben und seine Bedeutung für die Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik I*, Leipzig 1880, IX f.; E. Cassirer, *Die Philosophie Moses Mendelssohns*, in: *Moses Mendelssohn zum 200jährigen Geburtstag*, Berlin 1929; Kayserling, *Moses Mendelssohn, sein Leben und sein Wirken*, 2. Aufl., Leipzig 1888; ders., *Moses Mendelssohn. Ungedrucktes und Unbekanntes von ihm und über ihn*, 2. Aufl., Leipzig 1888; J. H. Ritter, *Mendelssohn und Lessing*, 2. Aufl., Berlin 1886; G. Kannegießer, *Die Stellung Moses Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik*, Diss. Marburg 1868.