

Carlo Bosi (Salzburg)

Caspar Glanners Liedersammlungen (1578 und 1580): Ein retrospektives Repertoire?

Die Anhaltspunkte zum Leben und Werdegang Caspar Glanners sind ziemlich karg und beschränken sich auf wenige Daten: seine Bestellung als Salzburger Hoforganist 1556,¹ die erzbischöfliche Visitation des Marktviertels 1569,² wo er als wohnhaft aufgeführt und eine Verkaufsurkunde von 1570,³ in der er als Zeuge genannt wird. Außerdem erwähnt ein am 17. August 1577 datiertes Dokument seine Witwe Ehrentrud,⁴ was darauf schließen lässt, dass er damals schon verstorben gewesen sein muss. Als die Sammlung der *Newen Teutschen Geistlichen und Weltlichen Liedlein* in zwei Teilen in München 1578 (RISM G 2588) und 1580 (RISM G 2589) bei der Druckwerkstatt von Adam Berg erschien (Abb. 1), war also ihr Autor schon tot. Hätte er länger gelebt, hätte er wohl noch zwei weitere Teile der Sammlung veröffentlicht. So geht es zumindest aus der Widmungsvorrede beider herausgebrachten Teile hervor, wo Glanner erklärt, er habe „etliche Melodeien“ zu vier und fünf Stimmen gesetzt, die er dann „in vier Bücher zusammen getragen“ und verfasst hatte.⁵ Dem Wortlaut zufolge, dürfte Glanner sämtliche vier Bücher schon angefertigt haben, zumindest handschriftlich, was nahelegt, dass die zwei letzten Teile verschollen sein müssen. Für mindestens sechs der Lieder ist außerdem eine Entstehung schon lange vor ihrer Druckveröffentlichung sowieso bewiesen, denn sie sind auch in der Handschrift Regensburg, Proske B.282 zu finden. Diese Quelle, die Gertraud Haberkamp in ihrem Katalog der Bischöflichen Zentralbibliothek zu Regensburg auf ca. 1560 datierte,⁶ überliefert insgesamt 36 Kompositionen, darunter 25 von Caspar Glanner. 19 weitere Stücke Glanners wären uns also überliefert, handelte es sich hier nicht um einen Rumpf, denn von sechs Stimmbüchern ist nur das des Tenors erhalten. In nur einem anderen Fall ist ein Lied Glanners unabhängig von den *Newen Teutschen... Liedlein* überliefert: Es handelt sich um *All ding auff Erd zergenglich ist*, erschienen 1558 als Lautentabulatur,⁷ was die frühe Entstehung der Lieder Glanners weiter bekräftigt und welches wahrscheinlich in einem der zwei unveröffentlicht gebliebenen und verschollenen anderen Teile der *Newen Teutschen... Liedlein* hätte erscheinen müssen.

-
- 1 Für die folgenden Grunddaten zur Biographie Glanners beziehe ich mich auf Susanne Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein (München 1578 und 1580)*, MA Diss., Paris-Lodron-Universität Salzburg 2009, S. 6. Für die Bestellung von 1556, vgl. *1556. Bestellung aines Organisten auff Jarlang*, Salzburg 1556, Salzburger Landesarchiv: GA XXIII.031.
 - 2 *MarckhtViertl. Visitation*, Salzburg 1569, Salzburger Landesarchiv: GA XXVII.012.
 - 3 *Verkaufsurkunde. 24. April. 1570*, Salzburg 1570, Salzburger Landesarchiv: OU 1570 IV 24.
 - 4 Vgl. Maria-Louise Lascar, *Glanerstudien*, Diss. Universität Bonn 1927, S. 8.
 - 5 Vgl. Caspar Glanner, *Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedl[e]in / mit vier vnd fünff stimmen / welche nit allein lieblich zu singen / sonder auch auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*, Tenor-Stimmbuch, München 1578, fol. A iiv.
 - 6 Gertraud Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften, Bd. 1: Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989, S. 261.
 - 7 In: Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg 1558 (RISM 1558²⁰).



Abbildung 1: Titelseite des Tenor-Stimmbuchs, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588)

Weil er seine *Teutschen Liedlein* u. a. den Brüdern Abel und Jakob Wilpenhofer, letzterer zukünftiger Radstädter erzbischöflicher Hofkanzleisekretär und Pfleger zu Golling, widmete,⁸ vermutete Maria-Louise Lascar, dass er auch gebürtiger Radstädter gewesen sein muss.⁹ Dass er auch Schüler vom ebenfalls aus Radstadt stammenden Organisten Paul Hofhaimer war, wie mancherorts behauptet, ist aber nirgendwo nachgewiesen.¹⁰ Hofhaimer war zwar sein Vorgänger als Salzburger Hoforganist, aber nicht sein unmittelbarer, denn es liegen 19 Jahre zwischen Hofhaimers Tod 1537 und Glanners Bestellung 1556. In der Zwischenzeit wirkten als Hof- und Domorganisten der Prager Gregor Petschin oder Pitschin (1527 bis 1539, d. h., für einige Jahre zusammen mit Hofhaimer) und Thomas Hofhaimer, ein Neffe Pauls (1536 bis 1556).¹¹

8 Vgl. Glanner, *Der Erste Theil*, Tenor-Stimmbuch, fol. A iir und Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 13.

9 Lascar, *Glannerstudien*, S. 7.

10 S. Nils Giebelhausen & Othmar Wessely, Art. „Glanner, Caspar, Kaspar“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg05386&v=1.0&q=Glanner&rs=id-50de1b6d-c566-ba12-b8e0-1d9f55e93f27>, 04.04.2017. Diese Behauptung geht auf eine überinterpretierte Aussage von Hans Joachim Moser zurück (Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart / Berlin 1929, S. 64), wo lediglich gemutmaßt wurde, dass Glanner Hofhaimer „aufgesucht“ haben könnte: vgl. Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 7.

11 Vgl. Ernst Hintermeier, „Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart“, in: *Festschrift zur Weihe der großen neuen Orgel im Salzburger Dom 1988*, hrsg. vom Metropolitankapitel von Salzburg, Salzburg 1988, S. 41–56, hier S. 44.

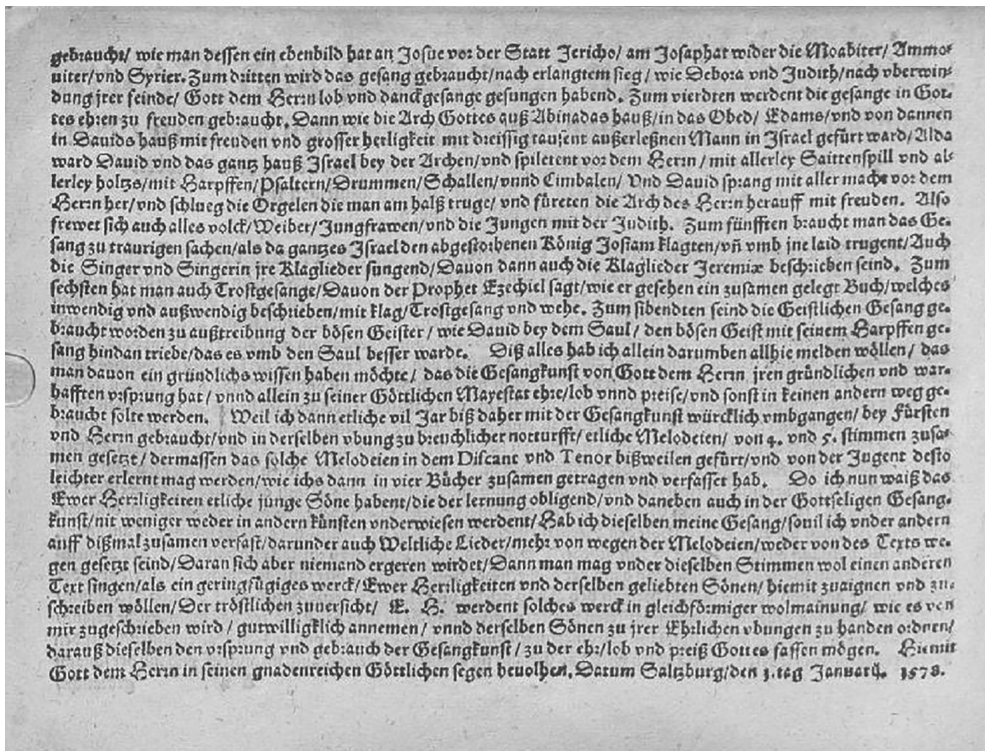


Abbildung 2: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588), fol. A iiv

In der Widmungsvorrede, die beinahe identisch in beiden bestehenden Teilen seiner Liedersammlung im Tenor-Stimmbuch vorkommt, scheint der Autor seine biblische Gelehrsamkeit vorweisen zu wollen, indem er zahlreiche alttestamentarische Stellen im Laufe einer Art Laudatio geistlicher Musik und ihrer Anwendungen – sieben, genauer gesagt – auflistet. So werden z. B. „die gesänge in Gottes ehren zu freuden gebraucht. Dann wie die Arch Gottes aus Abinadas haus in das Obed, Edams und von dannen in Davids haus mit freuden und grosser herligkeit mit dreissig tausent auserlesnen Mann in Israel geführt ward...“, oder sind „die Geistlichen Gesang gebraucht worden zur austreibung der bösen Geister, wie David bey dem Saul den bösen Geist mit seinem Harpffen gesang hindan triebe, das es umb den Saul besser ward“, usw. (Abb. 2). Ironischerweise ist aber der Großteil der in beiden Sammlungen enthaltenen Lieder kaum als „geistlich“ zu bezeichnen, denn die Texte greifen oft Themen auf, die typisch für weltliche mehrstimmige Formen seit mindestens Guillaume Du Fay sind, wie Wein, Frauen und Liebe, die auch mal humorvoll und mit ironischem Unterton dargestellt sind. Es mag diesbezüglich überraschen, dass er seine Sammlung zum Teil zur musikalischen Erziehung von Schülern, wie z. B. denen seiner Widmungsträger, konzipiert hat („So ich wais das Ewer Herrligkeiten etliche junge Söne habent, die der lernung obligend und daneben auch in der Gottseligen Gesangkunst, nit weniger weder in andern künsten underwiesen werdent, hab ich dieselben meine Gesang

sovil ich under andern auff dismal zusamen verfast...“).¹² Um sich gegenüber potentiellen Kritikern zu rechtfertigen, beteuert er ferner, dass „die weltliche[n] Lieder mehr von wegen der Melodeien, wede von des Texts wegen gesetzt seind“ und fügt unmittelbar hinzu: „Daran sich aber niemand ergeren wirdet, dann man mag under dieselben Stimmen wol einen anderen Text singen als ein geringfügiges werck“, d. h., er befürwortet sehr offen die Anwendung der Praxis der Kontrafaktur auf seine Lieder, für die er übrigens auch eine instrumentale Aufführung im vollständigen Titel der Sammlung nahelegt („Newe Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlin mit vier und fünff stimmen, welche nit allein lieblich zu singen, sonder auch auf allerley Instrumenten zu gebrauchen“).¹³

Insgesamt umfassen die zwei Bände der veröffentlichten Sammlung 49 Lieder, darunter 21 im ersten und 28 in zweiten Band. Sämtliche Lieder sind vierstimmig; die einzigen, fünfstimmigen Ausnahmen – beide in der früheren Publikation – sind das erste, mit einem kanonisch abgeleiteten zweiten Discantus und das 20., dessen dritter Teil über eine ostinatoartige Quinta vox verfügt. Obwohl, wie schon erwähnt, die Lieder geistlichen Inhalts nur eine kleine Minderheit bilden – acht im ersten bzw. vier im zweiten Band –, verleiht ihnen ihre Lage als Eröffnung des jeweiligen Bandes eine gewisse Prominenz. Wie Susanne Anders in ihrer Masterarbeit über den Druck Glanners bemerkt, sind drei der elf geistlichen Lieder evangelischen Ursprungs und zwar Anthologien von Johann Walter, Sigmund Hemmel und Caspar Othmayr entnommen.¹⁴ Aber auch die Texte der übrigen acht lassen häufige Merkmale evangelischer Frömmigkeit zutage treten, sodass man auf lutherische Neigungen von seiten Glanners schließen könnte. Darauf könnte auch die schon angesprochene bewusste Zurschaustellung biblischer Kenntnisse in der Vorrede hindeuten. Dabei sollte man aber nicht vergessen, dass eine Vorbedingung zur Anstellung des Hoforganisten war, wie aus Glanners Vertrag hervorgeht, dass „[e]r [...] auch in Vnnserer heiligen Catholischen Religion vnd glauben, kainer spaltung vnd verdambten Secten anhengig sein [soll], Auch kain Lutherisch, Zwinglisch, Widertäufferisch oder dergleichen“ und, was für uns noch aussagekräftiger ist, er soll auch keine „Ketzerische oder schandnt Püecher, lesterliche vnd

12 Für eine frühere, diesmal aber noch ausdrücklicher zur Erziehung von Jugendlichen konzipierte musikalische Publikation im deutschsprachigen Bereich, vgl. Caspar Othmayr, *Tricinia*, Nürnberg 1549 (RISM O 262). Die entsprechende Zueignung wird kurz erwähnt in Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 6), Eisenach 1995, S. 373.

13 Auf diese Austauschbarkeit zwischen einer rein instrumentalen, einer vokalen, aber auch einer gemischt vokal-instrumentalen Aufführungspraxis macht, u. a., Andrea Lindmayr-Brandl, „Paul Hofhaimer und das deutsche Lied“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets / Volker Honemann / Christian Bettels (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), Münster u. a. 2005, S. 119–34, hier S. 132f. aufmerksam. Zu einer kulturellen und kontextuellen Vertiefung von Widmungsvorreden aus früheren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, vgl. Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, insb. S. 7–49 („Der thematische Umkreis zu Widmung und Vorrede“) und S. 361–374 („Widmungen von Komponisten zu Meß- und Motettendruckten“). Wenngleich einer späteren Epoche gewidmet, muss diesbezüglich auch Dagmar Schells Dissertation erwähnt werden (Dagmar Schell, *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium. Dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück 2003), die sich insb. auch mit den für musikalische Drucke gängigen Topoi beschäftigt. Vgl. ferner die (wohl nur auf Motettendrucke abzielende) Publikation *«Cui dono lepidum novum libellum?» Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century* (= Supplementa Humanistica Lovaniensia XXIII), hrsg. von Ignace Bossuyt / Nele Gabriëls / Dirk Sacré / Demmy Verbeke, Leuven 2008.

14 Vgl. Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlein*, S. 16.

ehreuerletztliche getruckhte Gesäng vnd gemäldt haben“.¹⁵ Klingt diese letzte Aufforderung fast wie eine Mahnung zu Glanners wenigen doch dezidiert protestantischen Liedern, muss man bedenken, dass sie über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden sein können, d. h. noch zu einer Zeit als die Gegenüberstellungen zwischen Katholiken und Reformierten nicht so festgefahren waren und eine gewisse kulturelle Osmose noch denkbar bzw. möglich war. Dafür spräche auch der musikalische Stil, der eher an den dichten kontrapunktischen Satz der ersten Jahrhunderthälfte erinnert, als an die eher schlichteren, zur Homophonie neigenden Kompositionen der Generation nach Orlando di Lasso.

III.

Nun lost jr Herrn vnd mit erschreckt/was ich euch news wil sin.
Gott hat seine armb außgestreckt/ mit einer scharpffen klin-
gen was ich euch news wil sin. gen: Sein zorn erscheint sein zorn erscheint an
gen mit einer scharpffen klin- gen/ manigem ort/ mit angst sein wir vmbgeben/ Nun laß vns hören Got-
tes wort Got- tes wort/vnd allzeit dar- nach se-
ben vnd all- zeit darnach se- ben.

Abbildung 3: *Nun lost, jr Herrn*, Tenor, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 5 (RISM G 2589)

15 Vgl. 1556. *Bestellung aines Organisten auf Jarlang.*

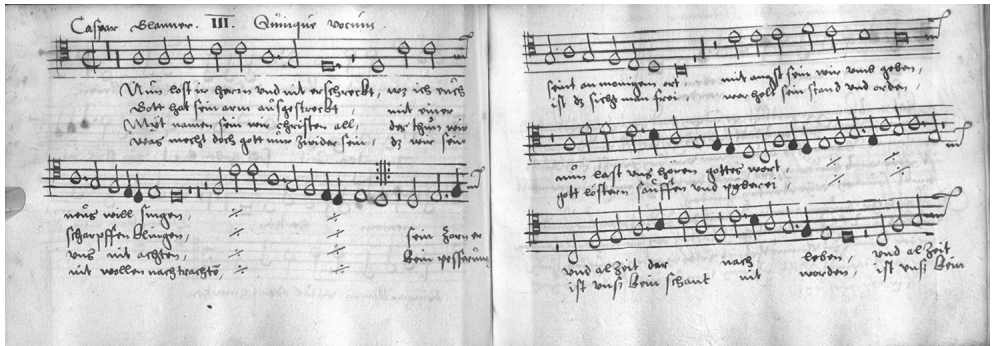


Abbildung 4: Caspar Glanner, *Nun lost, ir herrn*, Tenor, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske 282 (D-Rp, B282), Nr. III

Beinahe alle geistlichen Lieder sind in Balladen- bzw. Barform gesetzt. Unter den zwei Ausnahmen befindet sich das die ganze Sammlung eröffnende Lied, welches, wie gesagt, aufgrund eines zweiten kanonisch abgeleiteten Discantus hervorsticht. Die fast ausschließliche Verwendung dieser für das protestantische Kirchenlied typischen Form¹⁶ scheint die Verbindungen Glanners mit reformierten-lutherischen Kreisen zu bekräftigen, worauf inzwischen auch die in der Widmungsvorrede zur Schau gestellte oben angedeutete biblische Gelehrsamkeit, mit den vielen die Musik als Lob Gottes verherrlichenden Passagen, hindeutet.¹⁷ Ganz sui generis ist in dieser Hinsicht das Lied *Nun lost jr Herrn und nit erschreckt*, das dritte im zweiten Band, dessen acht Strophen – es zählt somit zu den längsten Liedern – kriegerische Akzente aufweist und zwar gegen den „Türcken“. In der vierten Strophe werden z. B. die Bürger dazu ermutigt, vertrauensvoll innerhalb ihrer befestigten Stadt auf den Türken zu warten, denn „Der graben ist weit, / der wall ist hoch, / polwerck und feste mawren / groß geschütz an zahl der haben wir vil, / darumb wir solten nit trawren“. Dass es sich um keine symbolische Anspielung auf den Teufel in türkischer Tracht handelt, erweist sich sehr deutlich in der vorletzten Strophe, wo Jesus angefleht wird, „das Hauß von Osterreich“ zu behüten. Nun, am ernstesten wurde Wien, der Sitz des Hauses von Österreich, 1529 von den Türken bedroht, als Sultan Süleyman vom 27. September bis zum 14. Oktober die Stadt belagerte.¹⁸ Als die Eroberung scheiterte, wandte er sich der östlichen Front seines Imperiums zu, und Wien wurde bis 1683 nicht mehr direkt von den Osmanen gefährdet. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die melodische Vorlage, die sehr deutlich im Tenor erscheint (Abb. 3), aus dieser Zeit stammen könnte, obwohl sie in früheren Liedern, in Kombination mit diesem oder einem anderen Text, nicht verwendet worden zu sein scheint.¹⁹ Auf jeden Fall zählt der Satz Glanners zu denen, die in der oben

16 Vgl. Johannes Rettelbach / Kurt Gudewill, Art. „Barform, Bar“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15129&v=1.0&q=bar%20form&rs=id-2ac005bc-a6c6-2598-ebed-6582e17de6c5>, 04.04.2017.

17 Zur Musik als Vehikel theologischer und frommer Erbauung in der Doktrin Luthers vgl. Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, S. 197–217 („Deutsche Vorreden Martin Luthers und die lateinische Vorrede Luthers zu den *Symphoniae iucundae atque adeo breves* von 1538“).

18 Günter Dürig (Hrsg.), *Wien 1529: Die erste Türkenbelagerung. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 4. Oktober 1979 bis 10. Februar 1980*, Wien u.a. 1979.

19 Vgl. dazu Norbert Böker-Heil (Hrsg.), *Das Tenorlied: Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580* (= *Catalogus musicus* 11), 3 Bde., Band 2: *Register*, Kassel 1979–86.

erwähnten Regensburger Quelle überliefert sind, somit ist eine Entstehung vor oder um 1560 belegt. Wie aber auch andere, in D-Rp B. 282 von Glanner überlieferte Lieder, weicht die Musik von *Nun lost, ir Herrn* von der späteren Drucküberlieferung ab, so dass man von einer späteren Revision bzw. Überarbeitung ausgehen muss. Im Fall von *Nun lost, ir Herrn* bleibt aber das melodische Profil ähnlich und die Abweichungen werden meistens durch den Umstand bewiesen, dass es, wie auch andere in diesem Stimmbuch Glanner zugeschriebene Lieder, als fünfstimmiger Satz konzipiert und für den Druck vierstimmig bearbeitet wurde (Abb. 4). Ähnlich verhält es sich mit *Wer wolt dir nit in ehr'n hold sein* (D-Rp B. 282: IX [à 5]; RISM G 2588: XVIII, à 4), wobei hier die Abänderungen tiefgreifender Natur sind. Wie sich am Notenbeispiel zeigt (Notenbeispiel 1), bestehen die Varianten meistens aus einem unterschiedlichen Weiterspinnen der jeweiligen Phrase, was im 1. Teil (bis T. 15–16) vor allem die spätere Druckversion betrifft; beim 7. Vers („Und leb(s)t on' alle sorgen“, T. 18ff.) weichen die zwei Versionen aber vollkommen voneinander ab. Eine noch größere Divergenz, die auf eine grundlegendere Revision hindeutet, lässt sich hingegen z. B. bei *Vinum quae pars, verstehst du das* (D-Rp B. 282: XXVI [à 6]; RISM G 2588: XII, à 4) feststellen (Abb. 5 & 6).²⁰

XII.

VInum quæ pars verstehst du das/ ist auß Latein ist auß Latein ge-
 gen/ ja nun gar wol/ ich bin es voll/ ij ist war ist nit er-
 logen ij ist war ist nit erlogen/ ij in dem Donat der-
 Raiffe hat/ hab ichs gar oft gelesen/ quod nome sit, es fehlt sich nit es fehlt sich nit/ man trinckt in
 auß den gläsern/ ij man trinckt in auß den gläsern. ij

Abbildung 5: *Vinum quae pars verstehst du das*, Tenor, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 199, Beiband 4 (RISM G 2588), Nr. XII.

²⁰ Größere Abweichungen stellt Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg*, S. 262, nur für *Vinum quae pars, verstestu das* fest („Musik anders“). Für *Wer wolt' dir nit in ehren* schreibt sie nur „Incipit etwas abweichend“ (ebda.) und für *Nun lost, ir Herrn* (D-Rp B. 282: III; RISM G 2589: III) vermerkt sie gar nichts.

The image displays four pages of a handwritten manuscript. The top two pages are numbered 'Caspar Glanner XXVI. See Vocum' and contain musical notation for a four-part setting. The lyrics are in German and Latin, discussing the Eucharist. The bottom two pages are numbered 'Caspar Glanner XXVII. See Vocum' and also contain musical notation and German lyrics, continuing the theme of the Eucharist.

Abbildung 6: Caspar Glanner, *Vinum quae pars, verstehstu das*, Tenor, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske 282 (D-Rp B. 282), Nr. XXVI

Lediglich im Fall von *Proficiat, ir lieben Herren* (D-Rp B. 282: XXVIII; RISM G 2588: IX), *Wir zogen in das Feldt* (D-Rp B. 282: XXX; RISM G 2589: XX), *Es het ein biderman* (D-Rp B. 282: XXXI; RISM G 2589: XXI), *Es wolt ein' Frau zum weine gan* (D-Rp B. 282: XXXII; RISM G 2588: XXIII) und *Es wolt' ein Jäger jagen* (D-Rp B. 282: XXXII; RISM G 2589: XXII) – bei allen handelt es sich um homophone, vierstimmige Sätze – sind gar keine oder sehr geringe Abweichungen nachweisbar.

Eine große Mehrheit der *Teutschen Liedlein* verwendet bekannte Melodien.²¹ Die meisten befinden sich in Frankfurter und Nürnberger Drucken aus den 1530er und 1540er Jahren.²² Jedoch im Falle von *Ach, hülf mich laid* (RISM G 2588: XIII) reichen die ersten zwei schriftlich überlieferten polyphonen Sätze (resp. *à 4* und *à 3*) zumindest auf das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus zurück (CH-SGs MS 462), ein Manuskript aus dem zweiten

21 Anders, *Caspar Glanners Neue Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein*, S. 43–70 verzeichnet nur die Textkonkordanzen der Lieder Glanners. Oft teilen auf demselben Text basierende Lieder aber auch eine melodische Vorlage, wie im anschließenden Beispiel gezeigt wird. Für eine Liste musikalischer Konkordanzen unter Liederbüchern, darunter natürlich auch die Liedersammlungen Glanners, aus der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), Kassel 2008, S. 252–262.

22 Vgl. ebd. Für einen zusammenfassenden Überblick deutscher Lieddrucke dieser Zeit vgl. Frieder Schanze, „Privatliederbücher im Zeitalter der Druckkunst. Zu einigen Lieddruck-Sammelbänden des 16. Jahrhunderts“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Lieds vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, S. 203–242.

Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, mit der ersten fast gleichzeitigen Drucküberlieferung der vierstimmigen Version im Liederbuch des Arnt von Aich (RISM [1519⁵]),²³ Während aber bei Heer und Arnt von Aich, wie auch in den meisten anderen, die Melodie dieses sehr populären Liedes im Tenor steht (Abb. 7),²⁴ transponiert sie Glanner eine Oktave nach oben in die Discantus-Lage (Abb. 8), ohne allerdings ihr Profil wesentlich zu ändern, abgesehen von der Wandlung der Kadenz am Ende der Stollen und des Abgesangs von tenorizans hin zu cantizans.²⁵

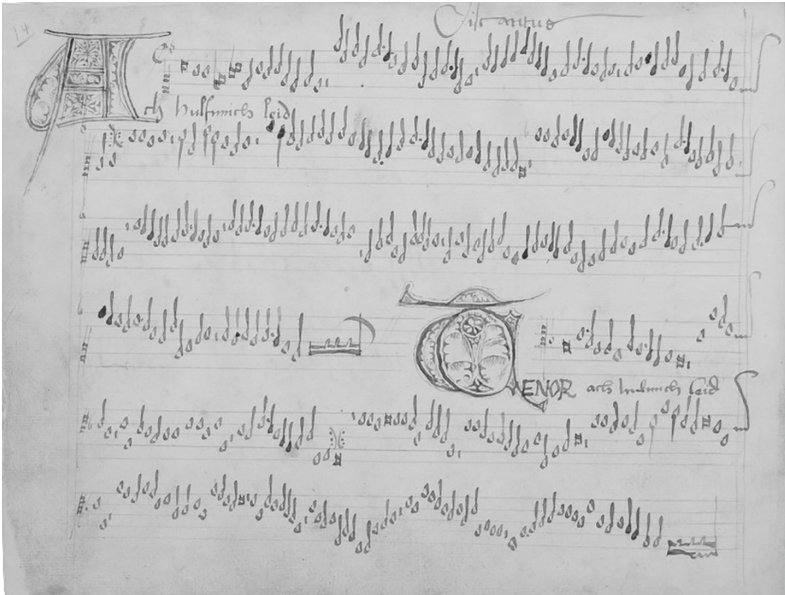


Abbildung 7: *Ach, hilf mich leid*, Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, MS 462 (CH-SGs MS 462), S. 14 (Discantus & Tenor)

- 23 Für CH-SGs MS 462, vgl. Arnold Geering / Hans Trümpy (Hrsg.), *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus: Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen)* (= Schweizerische Musikdenkmäler 5), Basel 1967. Die Transkriptionen der zwei mehrstimmigen Sätze befinden sich auf S. 9–11 und 12f., mit dem entsprechenden Kommentar auf S. 160. Für die Drucküberlieferung vgl. *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510). Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze*, hrsg. von Eduard Bernoulli & Hans Joachim Moser, Kassel 1930, S. 44–46 (Transkription). Vgl. zum Liederbuch und seiner früheren Augsburger Vorlage (um 1514–15) auch Nicole Schwindt, „Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke“, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 172), hrsg. von Klaus Pietschmann / Fabian Kolb, Kassel 2008, S. 109–130.
- 24 In manchen Überlieferungen erscheint die Melodie sogar im Bassus. Für die Überlieferungen in CH-SGs MS 462 vgl. <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0462/14/0/Sequence-564> und <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0462/15/0/Sequence-564>, 07.04.2017.
- 25 Die einzigen anderen Fassungen mit der Melodie im Discantus sind D-LEu, MS Thomaskirche 49–50, fols. 276r-v (um 1558) und RISM 1536⁹, Nr. 43, beide eine eher spätere Schicht in der Überlieferungstradition dieses berühmten Liedes darstellend; vgl. *Das Tenorlied*, resp. Bd. 2, S. 169 (177.11) und Bd. 1, S. 78 (18.43). Zu den Kontrafakturen von diesem Lied: Volker Mertens, „*Ach hülf mich leid*. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert“, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, S. 169–187, der die im Tschudi-Liederbuch (CH-SGs MS 463) enthaltene Zuschreibung an Adam von Fulda aus chronologischen Gründen in Frage stellt (S. 169).

XIII.

Ach hülf mich laid vnd sehnlich klag/ mein
 Wievol ich soz es sey vmb sonst/ mein

erag hab ich kein rath/ so vast mein hert mit schmerz thut ringen/dringen/nach verlor-
 gung/ den ich im erag/ doch mag ich nicht/ mit ichte verlas- sen/ hassen in/vm lieb

ner freud: Ich arme mensch/ seh/stets/mein sün in grosse gfabr/
 noch laid/

zwar/gar entzint/rint/ dise eren/new/auf edler art/ hant/wart/mir je so wec/
 geh/steh/schlaff oder wach/gmach hab ich nicht/ sichte/dicht/wie ich mich halt/bald zuer-

Abbildung 8: Caspar Glanner, *Ach hülf mich laid und sehnlich klag*, Discantus, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Ms. pr. 199 (RISM G 2588), Nr. XIII (Anfang)

Ob auf älteren Vorlagen basierend oder nicht, sind nur weniger als die Hälfte der weltlichen Lieder in Barform konzipiert und sehr ungleich auf die zwei Bände verteilt (im ersten Band weisen acht von 13 diese Form auf, im zweiten Band acht von 23, d. h., knapp ein Drittel davon; s. Tafeln 1 & 2 für eine Übersicht der Lieder in den zwei Bänden und eine stichwortartige Beschreibung der Form). Dieser Umstand soll aber nicht unbedingt auch auf eine insgesamt spätere Komposition der 1580 veröffentlichten Stücke hindeuten, denn der spätere Band weist eine deutlich höhere Anzahl an früheren Konkordanzen als der erste auf.

Wenn auch die meisten Lieder von Glanner einen kontrapunktisch-aktiven musikalischen Satzaufbau zeigen, ist bei einigen wenigen ein homophon-deklamatorischer Stil zu erkennen. Im ersten Band (RISM G 2588) gilt dies besonders für Nr. IX (*Proficiat, jr lieben Herren*) und XXI (*Es wolt' ein' Frau zum Weine gahn*) (Notenbeispiel 2), im zweiten Nr. XX (*Wir zogen in das feldt*) und XXI (*Es het' ein Biderman ein weib*). Alle diese Lieder vertonen aber Texte „popularisierenden“ Einschlags, die auch von Komponisten der Generation von Ludwig Senfl und Paul Hofhaimer ähnlich arrangiert wurden. Das ist besonders in *Es wolt' ein' Frau zum Weine gahn* und in *Wir zogen in das feldt* ersichtlich, die eine stilistisch nahe Bearbeitung gleichnamiger Lieder von Ludwig Senfl bzw. eines anonymen Autors in RISM 1540²¹ darstellen.²⁶ In allen anderen Stücken ist eine ausgewogene Balance zwischen kontrapunktischen, teilweise imitativen und stark homophonen Abschnitten zu beobachten, die oft dazu dienen, bestimmte Verse rhetorisch und enunziativ zu steigern, um sie gegenüber dem restlichen Klanggewebe zu profilieren, wie z. B. im 12. Lied des

²⁶ Georg Forster (Hrsg.), *Der ander theil Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein zu singen vast lustig*, Nürnberg 1540.

RISM G 2588, Nr. XXI

Es wolt' ein' Fraw zum Weine Gahn

Caspar Glanner

Discantus
Altus
Tenor
Bassus

Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
Es wolt' ein' Fraw zum Wei - ne gahn, He -
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr
ro - ri ma - to - ri, Sie wolt' den Mann mit jr

Es wolt' ein' Fraw zum Weine Gahn

D
A
T
B

lan, Gu - rit - sch gu - rit - schi ma - retsch, He -
lan, Gu - rit - sch gu - rit - schi ma - retsch, He -
lan, Gu - rit - sch gu - rit - schi ma - retsch, He -
lan, Gu - rit - sch gu - rit - schi ma - retsch, He -
ro - ri ma - to - ri.
ri. ma - to - ri.
ro - ri ma - to - ri.
ro - ri ma - to - ri.

Notenbeispiel 2: Caspar Glanner, *Es wolt' ein' Fraw zum Weine gahn*, aus RISM G 2588, Nr. XXI

1. Bandes, *Vinum quae pars, verstehst du das*, wo eben die lateinischen Einschübe am Anfang jeder Strophe oder besonders witzige Verse homophon hervorgehoben werden (Notenbeispiel 3). Im Allgemeinen dienen aber homophone Passagen dazu, Versanfänge zu betonen, hauptsächlich wenn sie rhetorisch beladene Interjektionen enthalten, wie z. B., *Ich rüff zu dir* (RISM G 2588, II), *Das ist mein' sitt' auff erden* (RISM G 2588, X), *Sie', lieb', ich muß dich lassen* (RISM G 2589, VI). Letzteres setzt den Tenor von Isaacs *Innsbruck, ich muß dich lassen* in den Discantus (Notenbeispiel 4), während der Text einem Lied Johann Kilians aus dem vierten Teil (1556) der Sammlung von Georg Forster *Frische Teutsche Liedlein* (RISM 1556²⁷) entnommen wurde,²⁷ dessen Reimschema (aabccb) identisch mit dem Isaac'schen Satz ist.²⁸ Auch Kilian übernimmt den Tenor aus der Vorlage Isaacs, in seinem Fall liegt er aber im Bassus. Darüber hinaus überliefert die Sammlung Forsters eine weitere Kontrafaktur, die, wie Glanners Satz, Isaacs Tenor in den Discantus setzt: Das ist das Klagelied „auf den Führer der hussitischen und nationalen Opposition gegen Kaiser Karl V. und König Ferdinand I., Kaspar Pflug von Schlackenwalde“²⁹ *Ach, got, ich muß verzagen*, welches Jobst von Brandt zugeschrieben wird. Der Gesamteindruck ist, dass Glanner beide in RISM 1556²⁸ überlieferten Kontrafakturen gekannt haben muss und dass seine Vertonung eher diesen als dem Satz von Isaac zu verdanken ist.³⁰

27 Georg Forster (Hrsg.), *Der vierdt Theyl schöner frölicher frischer alter und newer teutscher Liedlein mit vier Stimmen nicht allein zu singen sonder auch auff allen Instrumenten zu brauchen, bequem und ausserlesen*, Nürnberg 1556, Nr. 18. Für eine moderne kritische Edition s. Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539-1556). Vierter Teil (1556)* (= EDM 62; Abteilung Mehrstimmiges Lied 7), hrsg. von Kurt Gudewill / Horst Brunner, Wolfenbüttel / Zürich 1987, S. 38–39. Die einzige Textabweichung in der Fassung Kilians ist im Anfangsvers, wo „Ach, lieb', ich muß dich lassen“ statt „Sie', lieb', ich muß dich lassen“ steht.

28 Eine weitere Variante des Lieds Isaacs, jedoch mit einer fast wörtlichen Wiederaufnahme von dessen Melodie im Discantus, wurde von Leonhard Lechner vertont und ist in seinem *Der ander Theyl Neuer Teutscher Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen, Auch auf allerley Seytenspil zu gebrauchen*, Nürnberg 1577 als Nr. 16 zu finden. Vgl. auch Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 113f.

29 Vgl. Forster, *Der vierdt Theyl*, S. 29–30.

30 Hierbei muss jedoch angemerkt werden, dass *Sie', lieb', ich muß dich lassen*, nicht zu den Sätzen Glanners gehört, die im aus den frühen 1560er Jahren stammenden Manuskript D-Rp, B. 282 überliefert sind. Zu einer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Isaac'schen Satz und der als Vorlage dienenden Weise, siehe Martin Staehelin, „Heinrich Isaac und die Frühgeschichte des Liedes *Innsbruck, ich muß dich lassen*“, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martin Just / Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–119; ferner Walter Salmen, „*Innsbruck, ich muß dich lassen*. Die Wandlungen einer populären Hofweise vom 16. zum 20. Jahrhundert“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von dems., Innsbruck 1997, S. 245–253 und Andrea Lindmayr-Brandl, „*Innsbruck, ich muß dich lassen*. Eine Rezeptionsgeschichte des Isaakschen Liedsatzes“, in: ebd., S. 255–279.

Tafel 1: RISM G 2588 „Register der Liedlein“ mit Stimmenbesetzung (D = Discantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus; QV = Quinta Vox) und einer kurzen Beschreibung der Form und des Satztyps

	Erster Vers	Stimmenbesetzung	Satztyp bzw. Form³¹
I.	Erbarm dich mein O Herre Gott (geistlich)	D I & II, A, T, B: D II kanonisch vom D I hergeleitet	Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
II.	Ich rüff zu dir (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch nach homophonem Einsatz
III.	Wainend bin ich auff erd geborn (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
IV.	O Gott, meins hails zu dir ich schrey (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
V.	In dich hab ich gehoffet, Herr (geistlich)	D, A, T, B	Durchkomponiert. Kontrapunktisch-imitativ, mit homophonen Einsätzen
VI.	Im newen Jar (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch, letzte Phrase homophon
VII.	Ach Gott, wie gern ich wissen wolt (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend homophon, mit ausgedehnten kontrapunktischen Einsätzen
VIII.	Glück ist mancherley	D, A, T, B	Barform. Kontrapunktisch-imitativ, mit abschließendem monophonem Einsatz
IX.	Proficiat, jr lieben Herren	D, A, T, B	Barform. Durchgehend homophon
X.	Das ist mein sitt auff erden	D, A, T, B	Barform. Homophoner Einsatz (Stollen und Abgesang), sonst kontrapunktisch
XI.	Darumb ich geren geh zum Wein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XII.	Vinum quae pars, ver- stehstu das	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
XIII.	Ob ich schon arm und ellend bin	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIV.	Ach hülf mich laid und sehnlich klag	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XV.	O wolte Gott, das es gescheh'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
XVI.	Ungnad beger ich nit von jr	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XVII.	Herz lieb, ich muß mich scheiden	D, A, T, B	Durchkomponiert. Fast durchgehend kontrapunktisch-imitativ nach homophonem Einsatz
XVIII.	Wer wolt dir nit in ehren hold sein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIX.	Ach, nit verwart herz aller liebste mein	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XX.	Wollen wir etwas sin- gen. Quodlibet. Von der Vögel Namen. Hat 3. Thail. Der dritte ist 5. voc.	D, A, QV (3. Teil), T, B	Durchkomponiert. Kontrapunktisch-imitativ, mit zahlreichen und längeren homophonen Einsätzen, besonders wo Vogelarten genannt werden und ihr Krächzen lautmalerisch wiedergegeben wird. Die Quinta Vox gibt im 3. Teil lediglich das Krächzen des Kuckucks ostinatoartig wieder
XXI.	Es wolt ein Fraw zum Weine gahn	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon

31 Da sämtliche Lieder, mit der bemerkenswerten Ausnahme des „Vogellieds“ *Von der Vögel Namen* (XX.) strophisch sind, versteht sich die Form immer innerhalb einer einzigen Strophe.

Tafel 2: RISM G 2589 „Ordnung der Liedlein, wie und wo sie zu finden seind“ mit Stimmenbesetzung (D = Discantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus) und einer kurzen Beschreibung der Form und des Satztyps

	Erster Vers	Stimmenbesetzung	Satztyp bzw. Form
I.	Der tag, der ist so freudenreich (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
II.	Glaub' in mich, spricht Gott der Herr (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ, mit kurzen homophonen Einsätzen
III.	Nun lost, ir Herrn, und nit erschrockt (geistlich)	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
IV.	Der Unfall reit' mich ganz und gar	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
V.	Mag ich unglück nit widerstan	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
VI.	Sieh, lieb, ich muß dich lassen	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
VII.	Aus grossem laid ich euch beschaid'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
VIII.	Man sieht noch wohl, wie stet du bist	D, A, T, B	Durchkomponiert. Homophoner Anfang, anschließend vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
IX.	Ich setz' dahin herz, muth und sinn	D, A, T, B	Barform. Homophoner Anfang, dann vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
X.	Es wolt ein Magd spatzieren gan	D, A, T, B	Durchkomponiert. Abwechselnd homophon/kontrapunktisch
XI.	Fraw, ich bin euch von hertzen hold	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XII.	Ich armes Keuzlein kleine	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIII.	Ach Gott, wie lang hab ich gewart'	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIV.	Die mich erfreut, ist lobens werdt	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ, außer in der letzten Phrase
XV.	Gott nimbt und geit zu aller zeit	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XVI.	Ich schaid dahin, noch bleibt mein sinn	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ, außer in der ersten Phrase das Abgesangs
XVII.	Artlich und schön, gantz wol gestalt'	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
XVIII.	Lieblich hat sich gesellet	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XIX.	Ach, brüderlein, ich hab' dich lang gesucht	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XX.	Wir zogen in das Felldt	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon
XXI.	Es het ein bidermann ein Weib	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend homophon
XXII.	Es wolt ein Jäger jagen	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend homophon
XXIII.	Seit ir der husten büsser	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
XXIV.	Von hertzen ich thue frewen mich	D, A, T, B	Barform. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XXV.	Het ich dein Gunst, freundliches hertz	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ
XXVI.	Es heidri hüt, gut schedri Scheffer	D, A, T, B	Durchkomponiert. Vorwiegend kontrapunktisch-imitativ
XXVII.	Mein ainigs A, mein höchster Schatz	D, A, T, B	Barform. Vorwiegend homophon
XXVIII.	Von edler art, auch rain und zart	D, A, T, B	Durchkomponiert. Durchgehend kontrapunktisch-imitativ

Ein besonderer Fall ist das dreiteilige *Von der Vögel Namen* (RISM G 2588, XX), wo homophone Abschnitte das lautmalerische Krächzen, Geschnatter und Piepen der verschiedenen Vogelarten nachahmen sollen. Dieses durchkomponierte, dreistrophige Lied ist mit seinen 287 Mensuren das längste der ganzen Sammlung, und man könnte zunächst denken, Glanner hätte sich hier vom berühmten *Chant des oyseaux* von Clément Janequin inspirieren lassen.³² Doch während die Chanson Janequins immer wieder von demselben charakteristischen Motiv durchzogen wird, welches auch als Kopfmotiv der verschiedenen Abschnitte fungiert, weist *Von der Vögel Namen* kein solches vereinheitlichendes Merkmal auf; außerdem wird bei Janequin die Nachahmung der Vogellaute durch einen dichteren imitativen Kontrapunkt gesteigert, während bei Glanner ähnliche Momente sowie die Auflistung verschiedener Vogelarten, gerade durch die einzigen homophonen Passagen der Komposition gekennzeichnet sind (Notenbeispiel 5). Dennoch besteht in beiden Fällen das polyphone Gewebe aus kurzen, ineinanderfließenden Motiven, die von einer meistens syllabischen Deklamation des Textes getragen sind.

Quodlibet: Von der Vögel Namen

5

45
D den. Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
A Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
T den. Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r
B Kran'ch, Rei / ger, Storck, Stok / ker und Ge'r Sein

49
D Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
A Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
T Sein fünff vö / gel un / ge / heu't.
B Sein fünff vö / gel un / g'heu't.

53
D Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey / vog'l.
A Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey / vog'l.
T Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vo / gel, Spot /
B Schwan, Andt / vog'l, Kromtz / vog'l, Eyß / vog'l, Distl / vog'l, Spot / vog'l, Spey /

Notenbeispiel 5: Caspar Glanner, *Von der Vögel Namen*, T. 45–56, aus RISM G 2588, Nr. XX

32 Für eine kritische Edition des *Chant des oyseaux*, vgl. Clément Janequin, *Chansons polyphoniques, 1. Période bordelaise*, hrsg. von Arthur Tillman Merritt / François Lesure, Monaco 1965, S. 5–22.

Das gilt aber auch für viele andere Lieder in den Sammlungen, unabhängig davon, ob sie auf einer präexistenten Vorlage basieren oder nicht; es ist darüber hinaus auch im Allgemeinen eine Eigenschaft weltlicher Mehrstimmigkeit ab dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts. Und eben auf den Stil dieser Zeit scheinen die *Newen Teutschen Geistlichen und Weltlichen Liedlein* zurückzublicken, auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie über einen längeren Zeitraum, vielleicht sogar mehrere Jahrzehnte, komponiert wurden: 1578 bzw. 1580 waren sie also keineswegs „new“. Vergleicht man z. B. Glanners Lieder mit den meisten von Lasso, dessen erste Sammlung deutscher Lieder 1567 erschien,³³ so merkt man die Seltenheit des für Lasso und seine Zeitgenossen lebendigen motivischen Austausches unter den Stimmen – mit Ausnahme von imitativen Passagen – der madrigalistischen Unterstreichung einzelner Wörter mit dem entsprechenden engen, klaren und bündigen rhetorischen Zusammenhang zwischen einzelnen Melodie- und Texteinheiten. In anderen Worten heben sich die Sätze Glanners von den meisten deutschen Liedern der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts dadurch ab, dass italienische Einflüsse, hauptsächlich vom Madrigal bzw. von der Villanella, in ihnen keinen Niederschlag finden. Glanners Liedersammlungen stellen eher eine späte Weiterentwicklung des Tenorliedes dar, in dem häufig frühere Vorlagen angewendet werden, die jedoch das polyphone Gefüge meistens fließend durchdringen, so dass die für das Tenorlied typische strikte dynamische Trennung zwischen Cantus-firmus-tragender Stimme und dem übrigen polyphonen Gefüge aufgelockert wird.

Retrospektive Publikationen weltlicher Musik verraten oft, besonders im deutschen Sprachraum, ein didaktisches Ziel, welches auch vom breiten Einsatz melodischer Vorlagen im Tenor oder im Cantus bestätigt werden könnte, denn es liegt nahe, dass die Bekanntheit vieler dieser präexistenten Melodien das Erlernen eines auf ihnen basierenden Satzes erleichtert haben könnte. Übrigens wird diese Tatsache explizit von Glanner selbst erklärt, als er in der Widmungsvorrede schreibt, er habe „zu breuchlicher notturfft etliche Melodeien von 4. und 5. Stimmen zusammen gesetzt, dermassen das solche Melodeien in dem Discant und Tenor bißweilen gefürt und von der Jugent desto leichter erlernt mag werden“; und natürlich wissen wir schon, dass er seine Sammlungen den Sprösslingen seiner Widmungsträger zueignete. War es bloß eine Huldigungsgeste? Oder dachte er in seiner Widmung in Wirklichkeit an die Knaben der Salzburger Domkantorei, zu denen möglicherweise auch die Söhne der Wilpenhofer & Co. zählten? Das ist nicht unmöglich, auch im Hinblick darauf, dass Glanner als Domorganist auch didaktische Aufgaben im Kapellhaus hatte;³⁴ außerdem war er per Vertrag verpflichtet, „ainen knaben auf der Orgl lernen Zelassen“ und das „auf seine aigen cossten“.³⁵ Daher ist es nicht auszuschließen, dass er auch im Allgemeinen die Domknaben musikalisch unterrichtete. Unzweifelhaft ist vor allem, dass Glanner hier das Opus Magnum seiner Salzburger Karriere gesammelt hat. In diesem steht er freilich fast alleine da, denn – obgleich auch andere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätige Komponisten ihr Lebenswerk an deutschen Liedern in einem oder mehreren kurz aufeinanderfolgenden Drucken veröffentlichen ließen³⁶ – ist er doch beinahe der einzige, dessen Ruhm als Komponist ausschließlich auf diesen Liederpublikationen

33 Vgl. Ignace Bossuyt / Bernhold Schmid, Art. „Lassus, Orlande de“, insb. „Individualdrucke und wichtige Sammeldrucke mit Erstbelegen“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg07849&v=1.0&q=Lassus&rs=id-07d668c0-74e0-7e0e-d603-bae4a3edfc2f>, 16.05.2018.

34 Vgl. Hintermeier, „Die Organisten am Salzburger Dom“, S. 43.

35 Vgl. 1556. *Bestellung aines Organisten auf Jarlang*, S. 3.

36 Siehe dementsprechend die Auflistung gedruckter Sammlungen deutscher Lieder in Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 142–251.

beruht. Bei den wenigen anderen Autoren, bei denen dies auch der Fall ist (z. B. Franz Joachim Brechtel und Adam Haslmayr), ist die Komponistentätigkeit nur eine unter vielen anderen. Brechtel war z. B. Kalligraph, Mathematiker und Büchsenmeister, der Österreicher Haslmayr sogar Theologe, Jurist und Alchemist.³⁷ Als hauptberuflicher Organist war Glanner allerdings professioneller Musiker, der bewusst als Bewahrer der ehrwürdigen Tradition des deutschen Liedes bei zukünftigen Generationen in Erinnerung bleiben wollte, eine Tradition, die er vielleicht außerdem auch als Hauptsäule einer soliden musikalischen Lehrpraxis betrachtete.

37 Vgl. resp. Franz Krautwurst, Art. „Brechtel, *Brechtl*, *Brechtle*, *Prechtel*, Franz Joachim“ und Walter Kreyszig, Art. „Haslmayr, Adam“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02011&v=1.0&q=Brechtel&rs=mgg02011> und <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg06036&v=1.0&q=Haslmayr&rs=mgg06036>, 16.05.2018.