

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 28 (1977)

Artikel: Die Messen Heinrich Isaacs : Band III : Studien zu Werk- und
Satztechnik in den Messenkompositionen von Heinrich Isaac

Autor: Staehelin, Martin

Kapitel: II: Die Messenkomposition bis in die Zeit Isaacs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858853>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

II. Die Messenkomposition bis in die Zeit Isaacs

Das Leben hat Isaac, den geborenen Flamen, 1484/85 nach Italien und 1496/97 nach Deutschland geführt. Den Italienaufenthalt hat er zwar mit fast allen Niederländern seiner Zeit gemeinsam; der Schritt nach Deutschland unterscheidet ihn aber klar von ihnen. Isaacs musikalische Tätigkeit in seiner Heimat, in Italien und im deutschen Gebiet erfordert es, Vorgeschichte und damaligen Stand der Messenkomposition in allen diesen drei geographischen Bereichen aufzuzeigen; nur so läßt sich seine eigene Leistung hinreichend klar kennzeichnen.

1. Niederlande – Italien

Die Blüte der mehrstimmigen Musik, die man für das späte 12. und frühe 13. Jahrhundert mit der Notre-Dame-Kathedrale zu Paris in Zusammenhang bringt, hatte im geistlichen Bereich Vertonungen vor allem von Propriums- und Offiziumsstücken hervorgebracht; aus den Diskant-Partien dieser Organum-Kompositionen entstand bekanntlich die Motette mit instrumentalem T und vokalen Oberstimmen, die bis zur Wende zum 15. Jahrhundert die bestimmende musikalische Gattung bleiben sollte. Mehrstimmige Vertonungen einzelner choraler Ordinariums melodien sind bis zum Ende des 13. Jahrhunderts zwar schon nachzuweisen; seit den neusten Forschungen wissen wir aber, daß ihnen im allgemeinen musikalischen Geschehen eine zentrale Bedeutung noch nicht zukommt und sie sich auch nicht zu einer, durch gemeinsame stilistische Merkmale gebundenen eigenen musikalischen Gattung zusammenschließen lassen¹. Das 14. Jahrhundert sieht in Frankreich, neben der Motette, das Aufkommen verschiedener weltlicher Formen, wie der Ballade, des Virelai oder des Rondeau; eine ähnliche Blüte vorwiegend weltlicher Musik, mit Madrigal, Ballata und Caccia, erlebt Italien in seiner Trecento-Musik.

Im 14. Jahrhundert treten uns dann in französischem Bereich jene vielbesprochenen ersten mehrstimmigen und mehrsätzigen Ordinarien entgegen, wie die Messe von Tournai, diejenige von Toulouse, von Barcelona oder die Sorbonne-Messe; dabei von künstlerisch konzipierten, eigentlichen Messenzyklen zu sprechen, ist jedoch noch nicht zulässig, da das Verdienst der Zusammenstellung zum ganzen Ordinarium offensichtlich nicht bei den Komponisten, sondern allein beim jeweiligen Handschriften-Kompilator liegt². Neben die eben genannten Ordinarien tritt mit seiner berühmten Marien-Messe nun auch die beherrschende Komponistenpersönlichkeit Frankreichs, Guillaume de Machaut, und aus Italien kennt man als lehrreiches Werk seit geraumer Zeit eine aus Beiträgen verschiedener Meister zusammengestellte Pasticcio-Messe. Seit Ludwigs zusammenfassen-

1 Vgl. Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze*, bes. 317.

2 Vgl. Schrade, *Mass of Toulouse*, bes. 95 f.

der Darstellung über die Messe des 14. Jahrhunderts³ sind zu den schon von ihm besprochenen italienischen, französischen, spanischen, englischen und peripheren Quellen durch verschiedene Forscher weitere Handschriftenfunde bekanntgemacht worden, die das Bild der Ordinariumsvertonung im 14. Jahrhundert erweitern oder abrunden; an dieser Stelle mag die allgemeine Bemerkung genügen, daß die Überlieferung meist einzelne Ordinariumssätze, zuweilen auch Satzpaare – zum Beispiel Gloria und Credo – bietet, daß also eigentliche vollständige Zyklen selten sind. Was die satztechnische und stilistische Beschaffenheit aller dieser Kompositionen betrifft, so sei hier ebenfalls nur der Hinweis zugefügt, daß eine motettenartig über einem T in längern Werten aufgebaute, daß eine in allen Stimmen gleichzeitig deklamierende, «simultane», oder daß eine den Textvortrag maßgeblich auf die Oberstimme ausrichtende, «diskantische» Satzweise auftritt⁴; auch die Anlehnung an Satztechniken, die in weltlichen Gattungen begegnen, wird deutlich⁵.

Gehörte bis dahin die musikalische Führung offenbar im wesentlichen Frankreich, so stellt sich mit dem 15. Jahrhundert eine gewisse Verlagerung ein: Johannes Ciconia aus Lüttich, vertraut mit der französischen Musiktradition, tritt zu Beginn des Jahrhunderts, nach einer schon in früheren Jahren unternommenen ersten Italienfahrt, ein zweites Mal den Weg nach Italien an und eröffnet damit jenen fast zweihundert Jahre andauernden Strom von Musikern aus dem Nordwesten Europas nach Italien, innerhalb dessen die musikalische Führung in Europa an die «Niederländer» übergehen sollte, wie die Musikforschung, seit Kiesewetters Preisschrift vom Jahre 1829⁶, diese Musiker mit einem ebenso bequemen wie problematischen Sammelnamen zu bezeichnen pflegt. In der ersten Jahrhunderthälfte sind zwar auch englische Meister, mit zuweilen wesentlichen Beiträgen, beteiligt⁷; in der zweiten Jahrhunderthälfte versiegen die englischen Anregungen aber weitgehend, und England führt von nun an ein etwas isoliertes, wenn auch interessantes insulares musikalisches Eigenleben. Das Gewicht der Niederländer in Italien nimmt dagegen immer mehr zu: daß die künstlerische Aufgeschlossenheit der italienischen Renaissancehöfe und auch die ebendort vielleicht bessern Lebensbedingungen eine starke Anziehung ausüben, ist klar; die Frage freilich, wie die Heimat dieser Niederländer während langer Zeit einen so überquellenden Reichtum an musikalischen Begabungen hervorbringen konnte, bleibt unbeantwortet, braucht aber hier nicht weiter verfolgt zu werden. Die Niederländer sind es, die in der zweiten Jahrhunderthälfte, zu Hause wie in Italien, das musikalische Geschehen bestimmen; das geht so weit, daß für diese Zeit eine

3 Ludwig, *Messe*.

4 Die Termini sind gewählt nach Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music*, bes. 15ff.; vgl. auch Handschin, *Musikgeschichte* 210–212.

5 Lehrreich die von v. Fischer aufgezeigten Satztechniken bei italienischen Komponisten um 1400; vgl. v. Fischer, *Kontrafakturen*. Schrade, *Mass of Toulouse* und Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music* dankt man den Nachweis parodistischer Techniken schon in Messen-Sätzen des 14. Jahrhunderts.

6 Vgl. Kiesewetter, *Verdienste*.

7 Vgl. Handschin, *Musikgeschichte*, bes. 221–224, und Bessler, *Bourdon*, passim (mit Literaturangaben).

autochthon italienische Kompositionstradition, sieht man vom besondern Fall der mehrstimmigen Laude und später auch von demjenigen gewisser weltlicher Schöpfungen ab, kaum greifbar wird. So kann im Folgenden auch eine spezifisch italienische Messenkomposition ohne weiteres vernachlässigt werden, und es ist für Isaac und seine Zeit statthaft, die italienische Musikübung, was die größeren geistlichen Kompositionen betrifft, unter der entscheidend auf italienischem Boden vollzogenen niederländischen zu subsumieren.

Für die Messenkomposition ist die Zeit des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung, da sich in ihr die Anfänge einer nicht nur einzelne Sätze aneinanderreihenden, sondern auch musikalisch bezogenen Zyklusbildung im Ordinarium abzeichnen⁸; gleichzeitig tritt die Motette, bis anhin der Höhepunkt eines kompositorischen Bemühens, in den zweiten Rang, hinter das Meßordinarium, zurück: für dieses kann forthin das *usitatum Musicorum verbum* gelten, das – freilich erst hundert Jahre später – der Nürnberger Verleger Johannes Ott festhält, daß nämlich, *qui Missas veterum artificum non norit, veram Musicam ignorare müsses*⁹.

Durch die Darlegungen von Bukofzer und Besseler¹⁰ ist die Musikforschung ziemlich genau darüber unterrichtet, wann und wie dieser zyklische Zusammenschluß zum mehrstimmigen Ordinarium zustandekam. 1420 begegnet in Gloria-Credo-Kombinationen von Hugo de Lantins und von Dufay bereits die Praxis, zwei Messensätze mit gleichen Satzköpfen zu versehen und so zu verbinden. Es lassen sich auch Zusammenstellungen zweier Satzpaare verschiedener Meister nachweisen, eine Erscheinung, die zwar noch nicht die Ausbildung eines eigentlichen künstlerisch geschlossenen Messenzyklus, aber die damals zunehmende Neigung zur mehrstimmigen Ordinariumsbildung überhaupt dokumentiert. Entscheidend werden schließlich die Züge der Übereinstimmung der Satzköpfe, der Melodieverwandtschaften im Diskant und der stilistisch einheitlichen Gestaltung der ganzen Messe, wie sie in Dufays M. sine nomine und Grossins «Trompetta»-Messe begegnen, beides Werke des dritten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts. Weitere Messenkompositionen, wiederum von Dufay, dann auch von Arnold de Lantins, Johannes de Limburgia und Reginald Liebert, bestätigen das von Dufay und Grossin Versuchte; Besseler hat die in ihnen begegnenden vereinheitlichten Charakteristika ausführlich erörtert¹¹.

Etwas später, im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts, läßt sich sodann ein zweites Verfahren beobachten, das ebenfalls dem musikalischen Zusammenschluß des Messenzyklus dient. Hier wird allen Ordinariumssätzen ein und derselbe Fremden-tenor zugrundegelegt; den ersten Belegen – Leonels M. «Alma redemptoris mater» und Dunstables M. «Da gaudiorum praemia», sowie drei weiteren Messen,

8 Zur Zyklusbildung bei choralen Ordinariumssätzen vgl. *Schrade, Mass of Toulouse* und *Schrade, Cycle*, sowie v. *Fischer, Ordinariumszyklus* (mit weiterer Literatur).

9 Johannes Ott im Vorwort zu *RISM* 1539².

10 *Bukofzer, Studies* 217–226, und *Besseler, Bourdon* 147–153; vgl. auch *van den Borren, Etudes*, bes. 109 ff., und *Sparks, Cantus firmus* 94–96.

11 *Besseler, Bourdon* 148 f.

die anonym oder unter den Namen von Benet, Leonel oder Dunstable überliefert sind – ist zu entnehmen, daß vorwiegend englische Musiker, vielleicht auf dem Kontinent, an der Ausbildung dieses Verfahrens beteiligt sind. Im Grunde geht es hier um nichts Anderes als darum, einen Vorgang, den die Motette längst, den auch der einzelne Messensatz schon gekannt und gepflegt hatte, auf alle fünf Sätze des Ordinariuszyklus auszudehnen.

Das grundsätzliche Bemühen, eine musikalische Zyklusbildung zu erzielen, wie es sich erstmals in diesen beiden frühen Verfahren manifestiert, wird für die niederländische Ordinariumskomposition der ganzen Folgezeit, auch über Isaac hinaus, bestimmend, und dieses Bemühen bleibt durch alle stilistischen Entwicklungen der Messenkomposition im 15. und 16. Jahrhundert hindurch sichtbar. Das T-c.f.-Prinzip wird zwar im Laufe dieser Zeit an Bedeutung verlieren, aber andererseits wird die Neigung zur imitatorischen Angleichung der Stimmen untereinander zunehmen: auch diese kann ja in gewissem Sinne dem zyklischen Anliegen dienen, da das zeitliche Nacheinander der Imitationspartien, wenn auch oft nur auf begrenztem Raum, gegenseitige Bezugspunkte und Beziehungen schafft und so eine zusammenschließende Wirkung erreichen hilft. Das zyklische Bemühen wird auch nicht angetastet durch andere wichtige Wandlungen jener folgenden Jahrzehnte, wie jene, die zu einer sich allmählich festigenden tonalen Harmonik, zu einer Vermehrung der Stimmenzahl oder auch zu einem innigeren Wort-Ton-Verhältnis führen werden, und selbstverständlich beinhaltet auch die immer bereitwilliger befolgte Parodietechnik in der Messe eine Auseinandersetzung mit dem Zyklusproblem, da hierbei einem ganzen Ordinarium ein einziges mehrstimmiges Vorlagestück zugrundeliegt, dessen identische musikalische Substanz in allen fünf Messensätzen immer wieder hervortreten und verbindende Wirkung schaffen kann.

Wie zentral das Zyklusproblem für die Musiker seit der zweiten Jahrhunderthälfte gewesen sein muß, zeigt besonders deutlich eine Prüfung der den Messenkompositionen jeweils zugrundegelegten Vorlagen; sie ist in dieser Art offensichtlich noch kaum vollzogen worden. War in den frühesten mehrstimmigen Messensätzen eine chorale Ordinariumsmelodie als Vorlage verwendet worden¹², so bot das 14. Jahrhundert auch andere satztechnische Verfahren: neben der beibehaltenen Möglichkeit, die chorale Melodie einigermaßen klar erhalten in einer Unterstimme zu bringen, bestand auch diejenige, welche die chorale Ordinariumsmelodie in aufgelöster, paraphrasierender Gestaltung in einer Oberstimme nur antönte¹³. Häufig wurde von der Verwendung einer choralen Ordinariumsmelodie aber überhaupt abgesehen und eine andere Vorlage-Weise in den T des motetisch gestalteten Satzes gelegt, oder es führten die oben schon angeführten, an weltlichen Gattungen orientierten Satztechniken zu überhaupt vorlagefreien Kompositionen. Man hat hier, und wohl mit Recht, darauf hingewiesen, daß der Wegfall einer liturgischen Datum-Bindung, der auf diese letzte Weise zustande-

12 Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze*, passim.

13 Vgl. Handschin, *Paraphrasierung*, bes. 541 ff.

kam, die freien Ordinariumssätze noch vielfältiger verwendbar gemacht und somit ihre Komposition gefördert habe¹⁴.

Im 15. Jahrhundert begegnen, neben freien Sätzen, noch immer Vertonungen choraler Ordinariumsmelodien. Im Hinblick auf die nun einsetzenden und zunehmend verstärkten Bemühungen um die zyklische Ausgestaltung des mehrstimmigen Meßordinariums hat man sich bewußt zu machen, daß die Verwendung solcher choraler Ordinariumsmelodien gerade einen zyklischen Zusammenschluß kaum ermöglicht: hier bietet der einstimmige Choral ja in der Regel für jeden Messensatz eine neue Melodie, so daß, jedenfalls von der Vorlage her, eine musikalische Verbindung aller fünf Sätze nicht zu erreichen ist; erschwerend tritt hinzu, daß diese im Gottesdienst ja teilweise erheblich voneinander entfernt erklingen. Dufay verwendet zwar durchaus noch chorale Ordinariumsmelodien, also *Eigentenores*¹⁵; bereits bei Ockeghem aber treten diese entschieden zurück¹⁶, und überschaut man das gesamte erhaltene Messenwerk der wichtigsten Isaac-Zeitgenossen Josquin, Obrecht, de la Rue, Pipelare, Ghiselin-Verbonnet, Gaspar van Weerbeke, Compère, Agricola, de Orto, Brumel oder Mouton, so fehlen, sieht man von einigen wenigen *Missae Paschales*, *De beata virgine* und *Dominicales* oder *Feriales* ab, die *Eigentenores* fast ganz¹⁷. In überwältigender Überzahl dagegen sind Antiphonen, Responsorien, Hymnen und andere chorale Melodien oder auch aus dem weltlichen Bereich gewonnene *Fremdtenores* oder -vorlagen vertreten, jedenfalls solche, die sich in allen fünf Messensätzen verwenden lassen und so eine wirkliche musikalische Zyklusbildung ermöglichen. Dieser Sachverhalt erhält ein noch stärkeres Relief, sobald man sich darüber klar wird, daß die autochthon deutsche Ordinariumsvertonung der Zeit Isaacs sich fast ausschließlich an chorale *Eigentenores* hält; das wird bald zu zeigen sein.

Es dürfte im Hinblick auf spätere Ausführungen ratsam sein, hier kurz an Form und Abschnittbildung zu erinnern, wie sie für das übliche niederländische Ordinarium des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts typisch sind¹⁸. Das Kyrie zunächst ist, wie es schon dessen Text nahelegt, fast immer dreiteilig, wobei der *Christe*-Teil häufig eine Reduktion der Stimmenzahl, gerne auch eine gewisse Loslösung vom Vorlage-Material zeigt. Das Gloria und das Credo sind meist zweier oder dreiteilig, entziehen sich aber beide einer festen Regel in der Frage, an wel-

14 Ludwig, *Messe* 432.

15 Vgl. M. Sancti Jacobi, CMM 1, II, und bes. auch die zahlreichen Einzelsätze, CMM 1, IV.

16 Unter allen Ockeghem-Ordinariumssätzen folgt, abgesehen vom Requiem, nur das einzelne Credo sine nomine einer choralen Vorlage; vgl. Ockeghem, *Werke* 2, p. XXX.

17 An Ausnahmen läßt sich für das in die Hunderte gehende gesamte Werk der eben Genannten nur nachweisen: Josquin, M. De beata virgine, M. Ferialis (Martini?); de la Rue, M. De beata virgine, M. Ferialis, M. De virginibus, M. Paschalis; Pipelare, M. Ferialis; Agricola, M. Paschalis; de Orto, M. Dominicalis; Brumel, M. Dominicalis, M. De beata virgine, M. De virginibus (Titel und Vorlage fraglich). Etwas häufiger sind einzelne Credo-Sätze nach choralen *Eigentenores* (z. B. Credos de Village), selten dagegen einzelne Kyrie- oder Gloria-Kompositionen (vgl. etwa RISM 1505¹).

18 Die folgenden Angaben sind etwas differenzierter als bei Wagner¹, *Messe* 85 f.; vgl. auch Krings, *Untersuchungen* 35–38.

chen Textstellen Teil-Ende bzw. -Anfang zu stehen haben; auch die mögliche Verminderung der Stimmenzahl und ihr genauer Ort sind nicht fixiert, aber es wird doch darauf geachtet, daß Anfang und Ende der beiden Sätze den Vollklang aller Stimmen bringen. Der Sanctus-Satz präsentiert als vollstimmige Teile die akklamatorischen Textpartien des Sanctus selber sowie der beiden Osanna-Teile; die eher hymnischen Texte des Pleni und des Benedictus zeichnen sich häufig wiederum durch eine Stimmenverminderung und gewisse Vorlagen-Unabhängigkeit aus. Ähnlich liegt der Fall schließlich beim Agnus-Satz: Agnus I und III werden vollstimmig gesetzt, während das Agnus II eine Stimmenreduktion und weniger vorlage-gebundene Vertonung liebt.

2. Deutschland

Über die deutsche Musik des späteren 15. und des frühen 16. Jahrhunderts ist, sieht man einmal von den Bereichen der Orgelmusik und des Tenorlieds ab, bisher nur wenig gearbeitet worden¹⁹. Die Gründe dafür liegen sowohl in der besonders musikalischen Situation Deutschlands – dazu noch ausführlich im Folgenden – als auch, verglichen mit der Lage etwa in Italien, in einer gewissen Spärlichkeit der erhaltenen Quellen²⁰. Um dem Mangel an Untersuchungen der sich stellen-

19 Wertvoll *Albrecht, Deutschland* und *Zenck, Musik*; Einiges auch bei *Zenck, Musikanschauung*. Vgl. auch *Staehelin, Grüner Codex*, Einleitung.

20 Die Übersicht bei *Staehelin, Isaac I*, 63–69 enthält fast alle einschlägigen Handschriften; das dort nicht aufgeführte Glogauer Liederbuch kann, von seiner besonderen Art her, nur bedingt zu diesen Quellen gerechnet werden. Solange die Herkunft der Trienter Codices noch nicht eindeutig geklärt ist (vgl. *Wolkan, Trienter Musikhandschriften*, und *Lunelli, Codici tridentini*), darf man diese, auch wenn tatsächlich Einiges in ihnen deutscher Herkunft zu sein scheint, doch nicht stillschweigend als Quellenbelege für deutsche Musik des mittleren und späteren 15. Jahrhunderts ansprechen. Die Prüfung der deutschen Messen-Cantus firmi verläuft zwar nicht ganz ergebnislos («Grüne linden», «Herdo herdo», «Sig säld und heil»), allein man wird hier einerseits die Möglichkeit eines – wenn auch beschränkten – Übergreifens deutscher Lieder auf das nördliche Italien (Trient!) nicht ganz ausschließen dürfen (vgl. als lehrreichen Beleg etwa auch den aus italienisch-niederländischem und deutschem Material gespiesenen Inhalt der etwas späteren kleinen Handschrift Trento, Biblioteca Comunale, Ms. 1947/4; darüber *Disertori, Trento*) und andererseits besondere Vorsicht walten lassen müssen, nachdem spätere Ausführungen die mögliche Zweisprachigkeit einzelner Liedtenores aufzeigen können; vgl. unten S. 48 ff., 95 f. Methodisch bieten die Trienter Codices somit keine günstigen Voraussetzungen, um klare Schlüsse auf die deutsche Messenkomposition des 15. Jahrhunderts zu ziehen. Die Zwischenstellung einer im wesentlichen aus vorder- bzw. südösterreichischem Gebiet stammenden, aber auch aus Italien beziehenden Quelle veranschaulicht auch die Handschrift *München 3154* (Vertretungsmessen!); vgl. *Noblitt, Leopold*, Katalog, Nr. 29 und 30. – Wesentlich klarer liegen die Verhältnisse bei den mittel- und ostdeutschen Quellen aus der Zeit um 1500, bzw. noch bis etwa 1530. Daß man auch verhältnismäßig späte Quellen, wie die Annaberger oder die Reihe der deutschen Jenaer Chorbücher und den Grünen Codex der Viadrina unbedenklich für die deutsche Musikübung noch der Isaac-Zeit auswerten darf, braucht nicht pauschal mit dem typischen Konservatismus der deutschen Musik (dazu unten noch) begründet zu werden; dazu berechtigen auch die Lebensdaten der namentlich bekannten Komponisten, deren Werke in die fraglichen Quellen eingegangen sind (Adam v. Fulda, Josquin, Isaac, Obrecht, Brumel, Compère, Gaspar u. a.).

den Fragen etwas abzuhefen und um das grundsätzlic Verschiedenartige der deutschen Kompositionspraxis, der gleichzeitigen niederländischen gegenüber, deutlich herauszuheben, soll im Folgenden diese besondere Situation etwas eingehender betrachtet werden.

Die deutschen Lande, das heißt jene Gebiete, die heute Deutschland und Oesterreich heißen, sodann die östlich angrenzenden Gebiete Polens, Böhmens, der heutigen Tschechoslowakei sowie teilweise Ungarns, stehen damals einigermaßen abseits von der großen, «tonangebenden» europäischen Musik, wie sie in den Niederlanden und in Italien geschrieben und aufgeführt wird. Im späteren 15. Jahrhundert ist Deutschland zwar im Orgelspiel führend – Organisten vom Format eines Konrad Paumann oder eines Paul Hofhaimer haben offenbar weder Italien noch die Niederlande hervorzubringen vermocht –, und als eine spezifisch deutsche Leistung muß auch das meist weltliche Tenorlied angeführt werden, das in seiner Spannweite vom derben Volkslied bis zur verfeinerten Hofweise die Schichtung jener aufstrebenden bürgerlichen Stadtkultur spiegelt, die das damalige Deutschland kennzeichnet. Aber die eigentlich repräsentativen mehrstimmigen Gattungen wie die Messe, als Ordinariuszyklus, etwa auch die Motette²¹, treten im deutschen Bereich, als autochthone Leistungen, offensichtlich stark zurück. Um so ausgeprägter ist der Hang zur Rezeption der großen niederländischen Musik, den die in Frage kommenden Handschriften zeigen: damit bewahren sie eine Eigenheit, die schon für die zwei zentralen deutschen Quellen des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts, die leider verbrannte Straßburger Handschrift²² und den Emmeram-Codex²³, mit französischen und einzelnen italienischen Stücken typisch ist. Was die für Isaacs Zeit aussagekräftigen deutschen Manuskripte enthalten, ist zu einem großen Teil das Werk nicht-deutscher, sondern niederländischer Komponisten: Josquin, Obrecht, Agricola, Isaac, Compère, Ghiselin-Verbonnet, Gaspar van Weerbeke, Brumel und andere sind darin mit Messen und Motetten reich vertreten²⁴. Der geschilderte Hang zur Rezeption, und zwar nicht niederländischen Repertoires, sondern gar niederländischen Stils, kennzeichnet auch die einzige Messenkomposition Adams von Fulda, eines der wenigen namentlich bekannten deutschen Komponisten kurz vor 1500²⁵, und diese Haltung bestätigt dieser selber durch sein ausdrückliches Geständnis, er bemühe sich, in der Komposition den Vorbildern Dufay und Busnois zu folgen²⁶. Erstaunlicherweise zeigt aber gerade das kompositorische Werk Adams von Fulda auch wieder ganz andere Züge und spiegelt so in einer eindrucksvollen Weise die seltsam divergenten Seiten der deutschen Musik: neben dieser an niederländischen Mustern orientierten Messe hat derselbe Meister Kompositionen hinterlassen, die, wie man

21 Der Terminus «Motette» wird in Zukunft nur für die «freie» Motette verwendet, also nicht auch auf Propriumstücke ausgedehnt.

22 Vgl. *van den Borren, Strasbourg*.

23 Vgl. *Dezès, St. Emmeram*.

24 Vgl. *Staehelin, Isaac I*, 65 ff.

25 Vgl. *Ehmann, A. v. Fulda*, 49–61, bes. auch 150f.; Übertragung des Kyrie, Noten-Beispiel I.

26 Bei GS 3, 341.

schließen darf, ausgesprochene deutsche stilistische Eigenheiten bewahren²⁷. Dazu später noch kurz.

Eine Untersuchung der Repertoires der fraglichen Quellen muß zunächst bei der Frage ansetzen, welche musikalischen Gattungen für die deutsche Musikübung charakteristisch sind²⁸. Zunächst sind hier die Offiziums-Hymnen zu nennen, die gerne in faszikelweiser Geschlossenheit auftreten und für das *Proprium de tempore* wie das *Commune* und *Proprium Sanctorum* ein umfassendes Material darbieten²⁹. Für Deutschland wohl noch wichtiger dürfte aber die Bevorzugung der Vertonung von *Propriumsstücken*, also von *Introiten*, *Gradualien*, *Sequenzen* u.a.m., sein: hier kommt die Bearbeitung von Vorlagen ebenfalls des *Proprium de tempore* und besonders auch des *Sanctorale* zum Zug; es kann sich darin «eine Vorliebe für das Individuelle, lokal Bodenständige und Persönliche entfalten, ein eigentümlicher Individualismus», der «das Einmalige des Tages, des Heiligen, des Ortes heraushebt und pflegt»³⁰. Hinter der *Propriums*vertonung tritt, wie es scheint, das *Meßordinarium* eher etwas zurück; wo es aber in eigenen deutschen Schöpfungen vorliegt, hält es sich fast ausschließlich an chorale *Ordinarius*vorlagen, wie sie jedes *Gradualbuch* des 15. Jahrhunderts im *Kyriale*teil anbietet: so lassen sich aus den deutschen mehrstimmigen Quellen – im Gegensatz zu den italienischen oder niederländischen – unschwer viele *Missae Solemnnes*, *Paschales*, *De beata virgine*, *De apostolis*, *De martyribus* u.a.m. beibringen, und es macht fast den Anschein, als ob die deutschen Musiker darauf geachtet hätten, ja keinen Festtag im Kirchenjahr ohne liturgisch korrekte und in ihrer Rubrik passende Messenvertonung zu belassen³¹. Messen über nicht einem choralen *Ordinarium* ent-

27 Vgl. etwa die Noten-Beispiele II, III und V bei *Ehmann, A. v. Fulda* oder auch in *Apel, Mensuralkodex*.

28 Die deutschen Kompositionen erkennt das im Umgang mit Quellen jener Zeit etwas geschulte Auge in der Regel verhältnismäßig rasch, so daß hier ein Irrtum sich höchstens etwa bei gewissen motettenartigen Stücken einstellen kann; daß für eine solche Bestimmung der Vergleich mit niederländischen und italienischen Quellen auf Konkordanzen hin eine Voraussetzung sein muß, ist allerdings selbstverständlich.

29 Besonders deutlich etwa *Leipzig 1494*, fol. 2'–50 (dazu *Gerber, Apel-Hymnen*) und *Breslau 428*, fol. 121'–132 (bei *Staehelin, Grüner Codex*, Katalog-Teil I, Nr. 70–80).

30 *Zenck, Musik* 47.

31 Es ist noch nicht auszumachen, wie weit die deutsche Bevorzugung choraler *Ordinarius*melodien zurückgeht. Die beiden umfangreichen deutschen Handschriften des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts, die *Manuskripte Strassburg* und *St. Emmeram*, lassen nur, wo sich eindeutig deutsche Komponistennamen finden, überhaupt eine entsprechende Prüfung zu, aber damit schmilzt die Zahl sicher deutscher *Ordinarius*sätze rapid zusammen. Für *Straßburg* sind das nur die Sätze Nr. 43, 55, 59 und allenfalls 165/201 (gemäß *van den Borren, Strasbourg*), und für *St. Emmeram* verbleiben so gut wie nur die Sätze eines *Urbanus Kungesperger* o. ä. und des *Hermannus Edleraw* (um 1440 Kantor in Wien, vgl. *MGG* 9 (1961), Sp. 1858), also die Nr. 216, 227, 252 und 255 (gemäß *Dezès, St. Emmeram*). Daß die Bestimmung der Vorlagen in Einzelfällen fraglich bleibt, hindert hier weniger, als daß für einen eindeutigen Schluß die sicher deutschen Sätze einfach zu dünn an der Zahl sind und die Streuung des Materials viel zu ungewiß ist. Auch wenn ein plötzliches Aufblühen einer deutschen Messenvertonung nach choralen Vorlagen erst gegen 1500 unwahrscheinlich ist, sind sichere Angaben über eine vorausgegangene entsprechende Tradition nicht zu machen. – Für die freundlich gewährte Einsicht in eine Mikrofilm-

stammende oder auch weltliche Vorlagen sind bis etwa 1500 ziemlich selten³², und es ist lehrreich, daß auch die – nach Adam von Fulda – beiden wichtigsten, sich aus der allgemeinen Anonymität deutscher Überlieferung heraushebenden Meister Finck und Stoltzer sich in ihren Messen vorwiegend bzw. ausschließlich an chorale Eigentenenores halten³³. Lange nach den vereinzelt, unter Dufays und Lieberts Namen gehenden frühen Plenar-Bildungen begegnet als deutsche Sondertradition auch die Missa tota, die mehrstimmige Propriums- und Ordinariumssätze in der liturgisch richtigen Verschränkung zusammenstellt³⁴. Man kann diese ganze, eng an den Choral angelehnte deutsche Haltung als Ausdruck eines für die damalige deutsche Musik typischen Konservativismus werten³⁵, und für dessen Wirkung spräche, daß eben auch in der Messe die fast ausschließliche Verwendung choraler Ordinariumsmelodien den damals aktuellen Weg zum künstlerisch gestalteten Messenzyklus verbaute. Es könnte sich allerdings auch – und das anzunehmen, legen die ähnlich gelagerten Verhältnisse bei Hymnen und Propriumsstücken nahe – in dieser starken Bindung an die liturgische Ordnung ein für Deutschland vielleicht charakteristisches strengeres Verhältnis zur Liturgie manifestieren; leider fehlen hierzu noch alle Untersuchungen³⁶.

kopie der Coussemakerschen Straßburg-Abschriften sei Herrn Professor Dr. Kurt v. Fischer bestens gedankt.

32 Ein mehr oder weniger sicheres Kriterium für deutsche Herkunft ist, wenigstens in deutschen Quellen, ein deutscher Verfassersname und/oder die Verwendung einer deutschen Liedweise als Messenvorlage. Außer den entsprechenden Messen in den Trienter Codices (vgl. aber oben Anm. 20) und in *München 3154* (bei *Noblitt, Leopold*, Katalog, Nr. 56, 157, 93/187; der letzte Beleg allerdings fraglich, vgl. unten, S. 48f.) sind aus der Zeit um 1500 einzig Isaacs und Reners Missae «Carminum» (dazu unten, S. 54f.), sodann eine schon für Isaac in Anspruch genommene M. «Rosina, wo was dein gestalt» (dazu unten, S. 179f.), sowie Kyrie-Fragmente einer Messe bekannt, als deren Tenor sich die Liedweise «Freundlicher Gruß zu aller stund» bestimmen läßt (Basel, UB, (Ms.) F. VI. 26h, Nr. 10). Wenn die Handschrift Hradec Králové, Museum, II A 27, p. 312–320, eine so alte Komposition bewahrt, dann wäre hier auch die dort überlieferte M. «Ach czoz musym» [re vera: «Ach hülff mich leid»] einzubeziehen; unerkant mag auch *Berlin 40021* noch das eine oder andere hier zugehörige Stück enthalten. Von dem deutschen Andreas Silvanus stammt eine M. «Malheur me bat» (dazu unten, S. 45, Anm. 54), und von einem wohl ebenfalls deutschen Anonymus eine nach Isaacs Vorbild gearbeitete M. «Une musique de Biscaye» (dazu unten, S. 42), schliesslich wohl von Isaac selber eine fragmentarisch erhaltene Messe über eine unbestimmbare deutsche Liedmelodie (dazu unten, S. 181f.). Die Vorlage für eine M. «Lalahe» endlich bleibt ungewiss (dazu unten, S. 180f.). – Hier bietet sich auch die Gelegenheit, kurz auf die berühmte Aulen-Messe einzugehen. Seit diese, wenn auch unter Agrícolas Namen, im Manuskript *Segovia*, fol. 135–142, festgestellt ist (vgl. CMM 7, I, p. III), möchte man es nicht wagen, mit der bisher üblichen Selbstverständlichkeit dieses Stück als bedeutenden Beleg für die deutsche Musik etwa um 1470/80 anzusprechen. Es wird besser sein, in Zukunft die Aulen-Messe als deutsche Komposition nicht allzusehr zu forcieren.

33 Vgl. *Finck, Werke*, bes. p. V, und *Hoffmann-Erbrecht, Stoltzer*, bes. 171f. (mit Angabe der choralen Vorlagen).

34 Besonders deutlich in *Breslau 428*; vgl. *Staehelin, Grüner Codex*, passim.

35 Vgl. *Albrecht, Deutschland*, Sp. 302. – Auch an die gerade in Deutschland noch lange gepflegte «retrospektive» Mehrstimmigkeit altertümlichen Stils sei hier erinnert; vgl. *Geering, Organa* und *Göllner, Formen*.

36 Für die Bestätigung dieser Forschungslücke im historisch-liturgiewissenschaftlichen Bereich sei Fräulein Professor Dr. Berthe Widmer (Basel) bestens gedankt.

Im Zusammenhang mit der deutschen Ordinariumsvertonung muß hier auch ihre so oft begegnende Alternatim-Disposition erörtert werden, also jene Anlage der Vertonung, die nur einzelne Teile des Messentextes mehrstimmig faßt, die andern aber der einstimmig choralen oder der Ausführung auf der Orgel überläßt³⁷. Man muß hierzu sogleich festhalten, daß damit grundsätzlich nur die eine von zwei Möglichkeiten des Alternierens gegeben ist; die andere ist jene, die zwischen der Orgel einerseits und dem einstimmigen Choral andererseits abwechseln läßt, wobei dann die einstimmig choralen Textteile im allgemeinen den mehrstimmig vertonten der eben aufgeführten ersten Alternier-Möglichkeit entsprechen. Die zweite Form, bei der sich Orgel und Choral ablösen, braucht hier nicht weiterverfolgt zu werden; beiden Formen allerdings ist – das sei ausdrücklich betont – gemeinsam, daß sie nur richtig verstanden werden können, wenn stets wieder der Blick auf den, in jeder Beziehung grundlegenden einstimmigen Choral zurückgelenkt wird. Das wird auch im Folgenden deutlich werden.

Die Alternatim-Anlage von choralen oder organalen und andererseits mehrstimmigen Messenteilen, von der im Folgenden die Rede sein soll, hat Peter Wagner als deutsche Eigenart bezeichnet³⁸. Abgesehen davon, daß Alternatim-Dispositionen gelegentlich auch außerhalb Deutschlands begegnen, ist diese Behauptung nur in indirektem Sinne richtig. Man muß sich nämlich erst bewußt werden, daß eine alternatim angelegte Vertonung des Messtextes überhaupt nur dann möglich ist, wenn als Vorlage chorale Ordinariumsmelodien verwendet werden; ein über eine antiphonale oder weltliche Vorlage geschriebener mehrstimmiger Messensatz kann gar nicht alternieren – womit sollte er auch? Erst die geschilderte deutsche Vorliebe für chorale Eigenenores in der Messe hat jene Häufigkeit alternatim disponierter Ordinariumskompositionen ermöglicht, welche die deutschen Quellen zeigen, wodurch nun Wagner mit seiner Behauptung doch in gewissem Sinne recht erhält. Wenn die Messen der niederländischen Zeitgenossen solche alternierenden Dispositionen vermissen lassen, so zunächst einfach darum, weil ihr Bemühen um die Zyklusbildung chorale Eigenenores von vorneherein lieber ausschließt und an deren Stelle Vorlagen bevorzugt, die ein Alternieren gar nicht erlauben. In der Hymnen-, Magnificat- oder Te-Deum-Komposition halten sich bekanntlich auch die Niederländer an alternierende Anlagen³⁹; hier wird man von den choralen Eigenenores ja, wenn überhaupt, erst später abweichen.

Im Hinblick auf Isaacs Kompositionen empfiehlt sich ein Blick auf die Technik des Alternierens. Die Alternatim-Anlage steht für das Kyrie, das Sanctus und

37 Vgl. Mahrenholz, *Alternatim*. – Es war ein Hauptfehler von Schering, *Orgelmesse*, diese alternierende Praxis zu wenig in Betracht zu ziehen und die zahlreichen, verschiedenorts dargebotenen Zeugnisse für die Orgelbeteiligung am Meßgottesdienst nicht auf die Alternatimpraxis zu beziehen. Viel später hat Schering, *alternatim* dieser Praxis, freilich an etwas jüngern Denkmälern, ihr Recht eingeräumt. – Spezialuntersuchungen zum Thema bringen Gombosi, *Organ* (nichts zum Meßordinarium) und Apel, *Alternierung*; zur eigentlichen Orgelmesse vgl. Schrade, *Messe* und neuerdings auch Mahrt, *Missae*, bes. 20–46.

38 Wagner¹, *Messe* 280.

39 Vgl. Kirsch, *Magnificat*, bes. 43 f. und 75 ff.; zum Te Deum auch Kirsch, *Alternatim-Te Deum*.

das Agnus ziemlich fest und ist offensichtlich weder kompositorischer Willkür noch geographischer Eigenständigkeit erheblich unterworfen. Für das Kyrie präsentiert sich die Disposition im späten 15. Jahrhundert im allgemeinen wie folgt⁴⁰:

Kyrie					
einst./Orgel:	Kyrie	Kyrie	Christe	Kyrie	Kyrie
	eleison	eleison	eleison	eleison	eleison
mehrst.:	Kyrie	Christe	Christe	Kyrie	
	eleison	eleison	eleison	eleison	

Im allgemeinen bietet die mehrstimmige Quelle also vier Teile, zunächst einen Kyrie-, dann zwei Christe- und zuletzt wieder einen Kyrie-Teil. Falls in der choralen Vorlage die drei Christe-Anrufungen musikalisch identisch sind, trifft man zuweilen auch nur einen einzigen mehrstimmigen Christe-Teil, der, auch wenn die Quelle das nicht ausdrücklich vermerkt, offenbar wiederholt werden muß⁴¹. Da die Quellen der nicht-alternierenden, durchkomponierten Kyrie-Sätze häufig nur zu Beginn eines Kyrie-Teils «Kyrie» bzw. «Christe» und an dessen Ende jeweils «eleison» textieren und somit von den liturgisch festgelegten neun Kyrie- und Christe-Anrufungen im ganzen nur drei schriftlich festhalten, kann zuweilen Unsicherheit entstehen, ob man es mit einem durchkomponierten dreiteiligen Kyrie-Satz zu tun hat, in dem gewissermaßen sechs fehlende Anrufungen des Textes bis zur geforderten Neun-Zahl zu ergänzen sind, oder ob ein mit nur einem Christe ausgestatteter, alternatim disponierter Satz vorliegt, dessen Teile je nur eine einzige Anrufung tragen und tragen dürfen: hierbei muß der Vergleich mit der zugrundeliegenden choralen Melodie durchgeführt werden, der allein über die im mehrstimmigen Christe-Teil ein- oder dreimalige Anrufungsdurchführung und den entsprechenden Sachverhalt in den umrahmenden Kyrie-Teilen Auskunft geben kann⁴²; allenfalls kann auch der Blick auf die Disposition weiterer zugehöriger Ordinariumssätze die Annahme oder Ablehnung einer Alternatim-Anlage bekräftigen⁴³. Zuweilen, besonders in späteren Quellen des 16. Jahrhunderts,

40 Vgl. Wagner¹, *Messe* 53 f., sowie Krings, *Untersuchungen* 31–34; genauere, aufschlußreiche Angaben neuerdings bei Mahrt, *Missae* 19–45.

41 So verschiedene Kyrie-Sätze in *Breslau* 428.

42 Damit soll gleich betont werden, dass das Kriterium der Teil-Folge – wie es etwa Birtner, *Senfl*, und neuerdings auch etwa noch Hoffmann-Erbrecht, *Stoltzer* 57, herausgestellt haben – allein nicht genügt; die Durchführung der choralen Melodie muß entscheiden. Zur Frage ihrer Erkennbarkeit s. unten, S. 20).

43 Bei choralen Kyrie-Melodien, deren drei Kyrie I-, Christe- und Kyrie II-Teile jeweils in sich identisch sind, beobachtet man, besonders in frühen Quellen, etwa auch, daß jeder der drei Anrufungsteile nur einmal mehrstimmig vertont, daß aber durch entsprechende Zeichen eine dreimalige Wiederholung jedes Anrufungsteiles gefordert ist; als Beispiel vgl. man etwa das Kyrie der Machaut-Messe (etwa die Fassung Paris, Bibliothèque Nationale f. fr. 1584, fol. 281'–283) oder die Kyrie-Sätze von Binchois in DTÖ 61 (1924), Nr. XXII–XXIV (nach Trienter Codex 90, fol. 89'–90, bzw. 87, fol. 101'–102 (geringfügige Abweichung), bzw. 87, fol. 127'). Diese Sätze sind natürlich nicht alternatim aufzufassen.

verkennt der Schreiber das Vorliegen einer Alternatim-Disposition und textiert jeden Satzteil mit drei Anrufungen⁴⁴; auch in solchen Fällen wird man unbedingt den Vergleich mit der choralen Vorlage vornehmen müssen, um sich über den wirklichen Sachverhalt Klarheit zu verschaffen. – Gelegentliche Abweichungen vom oben beschriebenen Normalfall des Kyrie kommen vor, besonders im letzten Drittel des Satzes, bedürfen aber an dieser Stelle keiner Behandlung.

Das Sanctus zeigt in der Regel die folgende Alternatim-Disposition:

Sanctus einst./Orgel:	Sanctus	sanctus... Sabaoth.	Osanna in excelsis.	Osanna in excelsis.
mehrst.:	sanctus	Pleni ... gloria tua.	Benedictus... in nomine Domini.	

Diese Anlage fordert keinen langen Kommentar: die mehrstimmige Quelle bringt also nur die mittlere Sanctus-Anrufung und die beiden Osanna-Teile; falls die Nachlässigkeit des Schreibers Unsicherheit über Alternatim- oder nicht-Alternatim-Anlage geschaffen haben sollte, muß wiederum die chorale Vorlage verglichen werden. In der Regel kann aber bereits das Auftreten des ersten Osanna in einem Sanctus-Satz Zweifel über dessen Anlage zerstören.

Schließlich folge die Normal-Gestalt des alternatim disponierten Agnus-Satzes:

Agnus einst./Orgel:	Agnus Dei ... mi- serere nobis.	Agnus Dei ... dona nobis pacem.
mehrst.:	Agnus Dei ... mi- serere nobis.	

Im Gegensatz zur üblichen dreiteiligen Agnus-Gestalt liegt nur die mittlere Agnus-Anrufung mehrstimmig vor. Da freilich die Quellen bei durchkomponierten Agnus-Sätzen zuweilen nur einen einzigen Agnus-Teil bringen und die beiden andern Teile unterdrücken⁴⁵, muß auch hier die chorale Ordinariumsmelodie verglichen werden, und wiederum kann auch die Art des zugehörigen Ordinarius helfen, Zweifelsfälle zu entscheiden. Abweichungen vom geschilderten Normalbild, bei denen zum Beispiel der Vergleich mit der choralen Melodie die mehrstimmige Fassung eines Agnus I statt eines Agnus II erweist – allein vom Text her ist das ja zunächst nicht zu erkennen –, müssen von Fall zu Fall untersucht werden; sie können an dieser Stelle vernachlässigt werden.

44 Vgl. etwa Staehelin, *Josquin* 196.

45 Zuweilen nachweisbar; in bayerischem Gebiet war diese Unterdrückung angeblich besonders beliebt, vgl. Main, *Wolfenbüttel*, Sp. 812.

Auch die textreichen beiden Messensätze des Gloria und des Credo kennen alternatim angelegte Dispositionen. Es wird zwar immer wieder behauptet, das Credo sei nicht alternatim komponiert und musiziert worden⁴⁶; diese Angabe kann aber ohne weiteres mit der Aussage einzelner Quellen widerlegt werden⁴⁷. In beiden Sätzen sind die Alternatim-Dispositionen freier als in den bereits besprochenen Stücken. Hier dürften Usanzen der jeweiligen örtlichen Liturgie eine nicht unbeträchtliche Rolle gespielt haben; über diese Fragen ist leider noch kaum gearbeitet.

Ein deutsches Alternatim-Schema des Gloria zunächst läßt sich etwa wie folgt veranschaulichen⁴⁸:

Gloria							
einst./Orgel:	Et in t.	bene-	glori-	Domine	Qui	Qui	Cum
	...	dici-	fica-	Deus rex	tollis	sedes	Sancto
	volun-	mus	mus	...	p.m.,	...	Spiritu
	tatis.	te	te	omni-	miserere	miserere	...
				potens.	nobis.	nobis.	Amen.
mehrst.:	Lauda-	adora-	Gratias	Domine	Qui	Quoniam	
	mus	mus	... tu-	fili ...	tollis	... Jesu	
	te	te	am.	Christe	p.m., s.	Christe.	
				altis-	deprec.		
				sime.	nostram.		

Zuweilen, etwa in mittel- und ostdeutschen, aber auch in süddeutschen Quellen⁴⁹, setzt die mehrstimmige Vertonung erst mit dem Gratias-Teil ein, so daß die vorangehenden Lobpreisungen gesamthaft choral oder organal vorgetragen werden. Gelegentlich werden auch die «tu solus»-Rufe im Quoniam-Teil alternierend gefaßt. In tropierten Sätzen, wobei in erster Linie an jene zu denken ist, die den Mariotropus «Spiritus et alme» enthalten, erfaßt die mehrstimmige Vertonung nach dem Gratias-Teil gerne nur die Tropus-Partien, so daß der originale Gloria-Text für die Mehrstimmigkeit von nun an ganz ausfällt. Gewiß erweist sich die alternierende Anlage beim Gloria freier als bei den textarmen Sätzen der Messe, und Ausnahmen vom oben gegebenen Schema dürften sich ohne allzugroße Mühe beibringen lassen⁵⁰; dafür sind die Verhältnisse im konkreten Fall auch leichter

46 Zuletzt etwa noch Hoffmann-Erbrecht, Stoltzer 57.

47 Vgl. etwa einzelne Credo-Sätze in Breslau 428 (bei Staehelin, *Grüner Codex*, Katalog-Teil I, Nr. 9, 30 und 86).

48 Vgl. auch Mahrt, *Missae* 35–39.

49 Wiederum deutlich in Gloria-Sätzen in Breslau 428 (bei Staehelin, *Grüner Codex*, Katalog-Teil I, Nr. 6, 27, 41, 54, 64 und 83); ähnlich in Königsberg 1740, vgl. Loge, *Messen- und Motettenhandschrift* 30–32 (hier Isaac-Messen, deren mehrstimmige «Laudamus»-Anfänge offensichtlich unterdrückt worden sind, aber andernorts existieren). Die Aussage gilt auch für Orgelsätze Buchners; vgl. Mahrt, *Missae* 35; 37.

50 Vgl. z. B. auch Apel, *Klaviermusik* 88 und bes. Mahrt, *Missae* 35–39.

durchschaubar, da die gelegentlich verwirrende Gleichtextigkeit, wie sie ein Kyrie-, ein Sanctus- oder ein Agnus-Satz zeigt, im Gloria nicht auftritt; die mit «Domine» und die beiden mit «Qui tollis» beginnenden Verse lassen sich durch die Textfolge ja leicht identifizieren.

Das Credo schließlich nimmt im choralen Ordinarium seit alters eine Sonderstellung ein: davon zeugt noch die Tatsache, daß selbst in den modernen Gradualbüchern die Credo-Melodien nicht etwa in die Ordinarien eingebaut, sondern in einem eigenen Anhang vereinigt sind. Die Isolation des choralen Credos gilt natürlich auch für die Zeit Isaacs, auch wenn im 15. Jahrhundert mehrere Ansätze für eine Integration des Credos in das Gesamtordinarium zu erkennen sind⁵¹. Wie schon erwähnt, hat die Alternatim-Praxis auch das Credo erfaßt⁵²; die vorhandenen Beispiele weichen aber in ihrer Disposition so erheblich voneinander ab, daß ein Normal-Schema zum Credo nicht gegeben werden kann. Deutlich ist allein, daß die mehrstimmige Fassung gerne bei «visibilium» oder auch «et in unum» einsetzt und daß sie jedenfalls bei «ex Maria» einen neuen Teil beginnen läßt⁵³. Eingehender Untersuchung bedürfte übrigens noch die besondere Frage, ob die häufig und schon in den einstimmigen Choral-Melodien begegnende, ganz undogmatisch wirkende Praxis, das Credo nur etwa bis zu «et homo factus est» zu führen und dann gleich das Schluß-Amen anzufügen⁵⁴, einen Einfluß auf die Alternatim-Anlage solcher gekürzter Sätze gehabt hat.

Es mag sich inzwischen die Frage erhoben haben, aus welchen Gründen die in der deutschen Messenkomposition geübte Alternatim-Praxis im Vorstehenden so ausführlich erörtert wurde. Zunächst geschah das darum, damit die später folgende Erörterung der Alternatim-Messen Isaacs bereits einen Bezugspunkt vorfinde; ein anderer Grund, der an dieser Stelle vorerst noch wichtiger ist, liegt aber in den bisher noch wenig bedachten satztechnischen Folgen, die sich für die deutschen Ordinariuskompositionen aus dieser ihrer Alternatim-Anlage ergeben. Es fällt auf, daß in vielen dieser Stücke – übrigens zeigt sich dieselbe Eigenart auch in andern, an Eigentones gebundenen Kompositionen wie Propriumssätzen oder auch Hymnen, selbst in denjenigen Adams von Fulda⁵⁵! – die chorale Melodie im sogenannten *contrapunctus fractus seu floridus*⁵⁶, das heißt in gleichmäßigen Brevis- oder Semibrevis-Werten, geführt wird, in der Regel ohne wesentliche melodische Auszierung oder auch rhythmisch modifizierende Paraphrasierung

51 Vgl. die oben Anm. 8 zitierte Literatur. – Zu den Folgen, die entstehen können, wenn in mehrstimmigen Vertonungen nach choralen Ordinariumsvertonungen das Credo fehlt, vgl. unten, S. 99.

52 Vgl. auch *Mahrt, Missae* 40–43.

53 Vgl. etwa die oben Anm. 47 angeführten Credo-Sätze aus *Breslau* 428. Bei *Mahrt, Missae* 43 ein Schema nach choralen Sätzen aus St. Gallen.

54 Vgl. etwa die Ferial-Credos bei *Marxer, St. Gallen* 169–176; vgl. dazu auch *Mahrt, Missae* 41 f.

55 Vgl. das oben Anm. 27 Angeführte.

56 Der Terminus entstammt der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (Dressler); vgl. auch Zeugnis 1563/64, *Dressler, Praecepta*, Z. 6f., sowie *Zenck, Dietrich* 79, Anm. 1.

durch den Komponisten; die übrigen Stimmen des in der Regel vier-, gelegentlich noch dreistimmigen Satzes ranken sich gleichsam um diesen c.f. herum, meistens ohne das im c.f. vorgetragene musikalische Material aufzunehmen und zu verarbeiten. Diesen Sachverhalt beschreibt ein Beleg aus Nürnberger Akten aus der Zeit um oder vor 1500 in lehrreicher Weise; es heißt hier⁵⁷: «Und der gemelt gsang sol albeg in Mensuris mit vier stymmen gesungen werden, also das der Tenor bleib in seinen schleichten [schlichten, einfachen] noten, als man in singet Gregorianum mit ainem Contrapaß, einem Contraaltum und ainem discant». Zieht man hier zum Vergleich beispielsweise jene zweifellos deutschen Messenkompositionen in der Handschrift Jena 35 bei, welche die chorale Melodie in rhythmisch «planer», gotischer Hufnagel-Notation im T bringen und um jene Melodie drei mensural notierte, figurierende Stimmen legen⁵⁸, so wird vollends anschaulich, daß in diesen alternatim disponierten Sätzen die chorale Melodie, durchaus unangefochten und einem «roten Faden» vergleichbar, durch die ganze Komposition durchläuft; dabei hat sie auf einzelnen Strecken ihren Weg allein zu machen, auf andern aber wird sie von umgebenden Stimmen «begleitet». Daraus geht eine weitere wichtige Einsicht hervor: die Alternatim-Anlage einer Komposition wirkt sich zwingend auf die überhaupt gegebenen Möglichkeiten aus, die Melodie der choralen Vorlage im mehrstimmigen Gefüge überhaupt zu «formulieren». So wird die chorale Melodie in den mehrstimmigen Teilen, als Hauptstimme, immer einigermaßen klar erkennbar bleiben müssen, und selbst wenn sie nicht als ausgesprochener Pfundnoten-c.f. auftritt, sondern eine gewisse, geschmeidig machende Auszierung erfährt, wird diese niemals so weit gehen können, daß die zugrundeliegende Weise in ihrer ursprünglichen choralen Gestalt nicht klar erkennbar bleibt. Wenn Bessler für typisch deutsch erklärt, daß eine eigentliche «Cantus-firmus-Gesinnung» bestehe⁵⁹ – und zwar noch zu Zeiten, da die Niederländer ihren Werken längst «modernere» stilistische Züge verleihen –, so dürfte das, mindestens im Bereich der Alternatim-Anlage, auch diesen eben ausgeführten besondern Grund haben. Die gewonnenen Einsichten können übrigens auch einen oben etwa aufgestiegenen Zweifel zerstreuen, wonach der Vergleich mit der choralen Vorlage die Tatsache einer Alternatim-Anlage nicht eindeutig erweisen könne. Und als bestätigendes Nebenergebnis mag schließlich noch vermerkt sein, daß die vorwiegend mit c.f.-Pfundnoten arbeitende Satztechnik der alternierenden Ordinariumsteile, welche sich in deutschen Orgelquellen des 15. und noch 16. Jahrhunderts, aber auch schon im viel ältern italienischen Codex Faenza, finden, wohl nicht nur auf eine aus der archaischen Mehrstimmigkeit oder auch aus dem Notre-Dame-Organum stammende Tradition – wie das Schrade geglaubt hat⁶⁰ – zurückgeht; für diese Satztechnik ist sicher auch das Alternatim-Prinzip der durchlaufenden choralen Melodie verantwortlich zu machen, das per

57 Nach Wagner³, Breitengraser 154.

58 Vgl. Roediger, Jena 2, 170*–175*, fol. 172'–232.

59 Bessler, Mittelalter 263.

60 Schrade, Messe 135ff.

se nach deren klar erkennbarer musikalischer Formulierung drängt. Die Verhältnisse in andern choralen Kompositionen, die ebenfalls alternatim angelegt sind, etwa in Sequenz, Magnificat, Te Deum oder Hymnus, zeigen ein im wesentlichen ähnliches Bild.

Man kann die deutsche Bevorzugung alternierender Ordinariumsanlagen und deren satztechnische Konsequenzen wohl ebenfalls als Ausdruck des schon genannten deutschen Konservativismus bezeichnen, und die Tatsache, daß die dem Neuen so sehr zugewandten Niederländer jener Zeit – wenn sie überhaupt einmal an die Vertonung eines choralen Ordinariums gehen – kaum je alternatim disponieren, sondern durchkomponieren⁶¹, gibt dieser Auffassung recht: die durchkomponierende Vertonung eines Satzes zwingt nicht zu derart enger Bindung an Gestalt und Ablauf der Vorlage-Melodie. Hier soll dieser Gesichtspunkt freilich nicht weiterverfolgt, dagegen ein anderer, in gewissem Sinne benachbarter erörtert werden: derjenige der engen textlichen Gebundenheit der Musik um 1500 an den festgelegten liturgischen Wortlaut des Messentextes. Gerade von der Betrachtung der alternierenden Praxis im Ordinarium her erhält diese Gebundenheit besonderes Relief, und bestätigt sich die Berechtigung, an die zuweilen nachlässige Textierung in Messenquellen jener Zeit strenge Maßstäbe anzulegen: wenn die alternatim disponierten Kompositionen zeigen, daß man die Bindung an den liturgischen Wortlaut bewußt empfunden hat, so muß mit ähnlicher Strenge und Kritik auch an Fragen der Textierung von durchkomponierten Messen herangetreten werden. Natürlich sind bei diesen die Verhältnisse etwas unbestimmter, da die klare «Richtschnur» einer als Hauptstimme durchlaufenden choralen Ordinariumsmelodie oft fehlt; daß der liturgisch gebundene Text aber auch heute keine unbegründete Modifikation erfahren darf – es sei denn, es lasse sich in Quelle oder Komposition ein begründbarer Sonderfall, etwa eine *repetitio* im Sinne einer musikalischen Ausdrucksfigur, nachweisen – dürfte feststehen: ein Ergebnis, auf das im Folgenden noch zurückzukommen sein wird, das aber auch für Neuausgaben dieser Musik beherzigt werden sollte.

*

Die vorstehenden Ausführungen haben sich darum bemüht, den Stand der Messenkomposition bei Isaacs Eintritt in das Musikleben in den Niederlanden und Italien sowie im deutschen Bereich aufzuzeigen. Die gleichzeitig vollzogene Prüfung der südlich und nördlich der Alpen bevorzugten musikalischen Messenvorlagen⁶² hat klar herausstellen können, wie sehr die Niederländer zu Isaacs Zeit mit dem Problem der musikalischen Zyklusbildung beschäftigt sind und wie entscheidend in der deutschen Messenkomposition die Frage der Verarbeitung und der Gestaltung des choralen c.f. ist. Nachdem die zu den Isaac-Messen angestellten Quellen-

61 Als Beispiel lässt sich nur das Kyrie Paschale von Barbireau anführen; die Neuausgabe, CMM 7, I, 47–51, macht das leider nicht hinreichend deutlich.

62 Einige Ansätze bei Krings, *Untersuchungen*, passim; leider sind sie nicht weitergeführt.

studien eine Großzahl von aus Isaacs deutscher Zeit stammenden alternierenden Ordinarien über chorale Melodien beigebracht und von einem annähernd gleich großen Bestand an Vertonungen nach mancherlei andern Vorlagen abgehoben haben, empfiehlt es sich, diese Scheidung auch im Folgenden durchzuführen. So wird jedes der beiden nächsten Kapitel einer dieser beiden Messengruppen gewidmet sein; daß die zentralen Fragen nach der musikalischen Zyklusbildung einer- und der c.f.-Vertonung und -Formulierung andererseits gleichsam als Motto über dem entsprechenden Kapitel stehen, bedarf nach dem Ausgeführten wohl keiner weiteren Begründung.