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: III: Isaacs Messen über einstimmige Fremdvorlagen choraler und weltlicher sowie über mehrstimmige Vorlagen weltlicher Herkunft

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: 19.11.2025

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

III. Isaacs Messen über einstimmige Fremdvorlagen choraler und weltlicher sowie über mehrstimmige Vorlagen weltlicher Herkunft

Die folgenden Ausführungen gruppieren die zu besprechenden Messen zunächst in drei Abschnitte, wobei die Kriterien der Stimmenzahl der gewählten Vorlage sowie deren choraler oder weltlicher Herkunft über die Einordnung im einzelnen entscheiden. Dieses Ordnungsprinzip wird im dritten Abschnitt ganz unproblematisch sein, da darin Kompositionen nach offenbar ausschließlich weltlichen Vorlagen versammelt sind[1]; die Scheidung der Messen aber in solche nach choralen und solche nach weltlichen Fremdtenores in den beiden ersten Abschnitten mag erstaunen, da es sich doch in beiden Fällen um einstimmige Vorlagen handelt und ein scharf ausgesprochener Gegensatz von «geistlich« und «weltlich» einer Denkweise entspricht, die erst für die Zeit nach Isaac charakteristisch ist[2], vorher aber, wenn überhaupt, höchstens in Ansätzen fassbar wird[3]: gerade die bei Isaac reiche Kontrafakturpraxis[4] – die, wie sich zeigen wird, «Geistliches verweltlichen» und «Weltliches vergeistlichen» kann[5], weil satztechnische Unterschiede zwischen den beiden Bereichen in der Regel nicht bestehen[6] – muß einen solchen Gegensatz entkräften. Wenn im Folgenden trotzdem nach der spezifischen Herkunft des ver-

1 Zur Vorlage der M. «Misericordias Domini», vgl. unten, S. 104f.

2 Vgl. *v. Fischer, Geistlich/weltlich,* bes. 658f. und 664ff. *Abert, Geistlich/weltlich* und *Ursprung, Kategorien* sind für die hier zur Diskussion stehende Epoche nicht ergiebig, zum Teil auch allzusehr auf ausschließlich «ästhetische» Fragen ausgerichtet.

3 Man beachte, daß Conrad von Zabern nur einstimmige Musik vor Augen hat, wenn er tadelt, daß gewisse *scolarium rectores* die Texte der Ordinariumssätze auf *quorundam mundalium carminum melodias* singen würden; vgl. *Gümpel, Conrad von Zabern* 127; dieselbe Einschränkung gilt für die Dekrete verschiedener Synoden, die ähnliche Verbote oder Gebote aussprechen (z. B. Basel 1503: das Credo sei vollständig zu singen, *omissa prorsus illa melodia, quae more agrestis et saecularis cantilenae psallitur: qua uti solent peregrini et trutanni ad sanctum Iacobum ambulantes* (nach *Gerbert, de cantu* II, 228): offenbar ist damit die Weise «In Gottes namen faren wir» gemeint. Hingewiesen sei noch auf das «Verbot von Tänzen, Liebes- und weltlichen Liedern» im Gottesdienst, das die Synode des Bistums Kulm im Jahre 1481 in Dekreten aussprach, die unlängst im antiquarischen Handel in alter handschriftlicher Fassung angeboten wurden (Regest bei *Schneider*[1], *Antiquariatskatalog* Nr. 144 (1969), 69, Nr. 857). Das große Feld der Belege zur *Musica vulgaris* oder *usualis* im Gottesdienst, zu der man auch die verschiedenen volkssprachlichen Leisen zu zählen hat, kann hier nicht ausführlich erörtert werden). – Soweit sich später ein ausgesprochener Tadel aber nicht, wie bei Conrad von Zabern, auf Einstimmiges, sondern auf Mehrstimmiges bezieht, ist offenbar nicht die Verwendung weltlicher Melodien in mehrstimmigen Kompositionen, sondern sind die weltlichen Sätze selber gemeint, die Eingang in die Kirche fanden: so bei Zwingli, im Kommentar zu Amos 7, 4 (bei *Cherbuliez, Schweiz* 178) oder bei Thomas Murner, in der Narrenbeschwörung (bei *du Saar, Barbireau* 87). Der Ausfall des Erasmus, in den Paraphrasen zu 1. Kor. 14, erschienen erstmals Basel 1519, richtet sich, wie *Margolin, Erasme* 55 richtig bemerkt, nicht primär gegen die profane Musik in der Kirche, sondern gegen allen zu üppigen Aufwand und Luxus; die Stelle abgedruckt bei *Margolin, Erasme* 49f.

4 Vgl. unten, S. 192f.

5 Vgl. *Finscher, Parodie,* bes. Sp. 819f.

6 Vgl. *v. Fischer, Geistlich/weltlich* 667.

wendeten Fremdtenors gegliedert wird, so geschieht das allein aus formalen Erwägungen: chorale Vorlagen gehorchen eben in der Regel andern Formgesetzen als weltliche Melodien, und es ist durchaus denkbar, dass diese Formgesetze in besonderer Weise auf die werk- und satztechnischen Gegebenheiten einer mehrstimmigen Vertonung einwirken: diese Möglichkeit gilt es, mit Hilfe der Gruppierung der Kompositionen, im Auge zu behalten.

Innerhalb der Abschnitte schließlich wird nicht mehr, wie im Katalog-Kapitel in Band I, alphabetisch angeordnet; es wird bereits jetzt jene Reihung der Kompositionen hergestellt, die sich im Laufe der Darlegungen als mutmaßliche relative chronologische Folge ergeben wird.

1. Messen über einstimmige chorale Fremdvorlagen

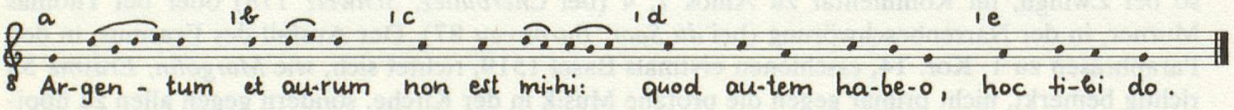
a) M. «Argentum et aurum», 4v.

Diese sehr umfangreiche Messe ist allein in der Handschrift *Barcelona, Orf. Cat. 5* in vollständiger, in der Textierung freilich etwas problematischer Form erhalten. Ihre Vergleichung mit der instrumentalen Teilüberlieferung in *–Berlin 40026* und *–Zürich 284* kann erweisen, daß die beiden, dort als selbständige motettenartige Stücke erscheinenden Teile des Christe und des Osanna II nachträglich aus der vokalen Messenfassung herausgelöst worden sind; im Hinblick auf spätere Ausführungen mag von Interesse sein, daß in beiden Teilen die chorale Vorlage deutlich erkennbar und vollständig durchgeführt ist[7]. Daß dem Credo der Vers «et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam» fehlt, ist, wie die Prüfung anderer Ordinarien in *Barcelona, Orf. Cat. 5* lehrt, nicht etwa eine Textier-Eigenheit dieser Quelle; offenbar hat Isaac diesen Vers gar nicht vertont, eine Auslassung, die auch in einigen wenigen andern Messenvertonungen des späteren 15. Jahrhunderts beobachtet worden ist[8].

*

Isaacs Komposition kann insgesamt als eine ausgesprochene c.f.-Messe bezeichnet werden. Ihre Vorlage, eine mixolydische Antiphon aus dem Officium des Festes SS. Petri et Pauli, präsentiert sich in der verwendeten Fassung wie folgt:

Beispiel 1



7 Die Überlieferung ist erörtert in *Isaac, Messen II,* 100f.

8 Vgl. *Hannas, Deletions* 183–185.

Sectio a mißt den Quintraum bis zum choralen Tenor-Ton aus und b bestätigt ihn; c sinkt in den Quartton ab, und d und e fallen, bis zur schließlichen «Beruhigung», langsam auf den Ausgangston zurück. Die zwischen den sectiones liegenden Einschnitte, die im choralen Verlauf auch textbegründet sind, beachtet Isaac in seiner Vertonung genau: stets gliedert er mit Pausen oder anderen satztechnischen Mitteln die Vorlage so, dass diese Zäsuren deutlich werden.

Die Vorlagemelodie führt Isaac häufig in Pfundnoten, jedenfalls immer in mindestens so großen Werten, daß die c.f.-Stimme sich von den bewegteren andern Parten erkennbar abhebt. Die Vorlage-Durchführung präsentiert sich wie folgt:

I.	Kyrie I	a – b: T
	Christe	a – e: B/(T)
	Kyrie II	a – e: D
II.	Et in terra	a – e: T (-Jesu Christe); a – e: T, imitiert: B (Domine Deus, agnus Dei)
	Qui tollis	a – e: B (– tu solus); a – e: D (Cum Sancto Spiritu)
III.	Patrem	a – e: T (A/D/A)
	Et iterum	a – e: B (– per prophetas); a – e: A (– mortuorum)
IV.	Sanctus	a – e: D (– 65); a – e: T/D und T
	Pleni	frei
	Osanna I	a – e: T
	Benedictus	a – e: D/A/B
	Osanna II	a – e: T (A)
V.	Agnus I	a – e: T
	Agnus II	frei
	Agnus III	a – e: T

Es zeigt sich aus dieser Übersicht deutlich, daß, abgesehen von den beiden dreistimmigen Abschnitten des Pleni und Agnus II, in allen selbständigen Satzteilen die chorale Melodie in ihrer vollständigen und, der sectiones-Folge nach, vorlagegetreuen Gestalt einmal, gelegentlich mehrere Male durchgeführt wird. Die einzige Ausnahme bildet das Kyrie I, das nur die sectiones a–b bringt: hier hat Isaac, was schon Luscinius im Jahre 1536 bemerkt hat[9], jede Stimme in punktierten Noten geschrieben, und zwar, je durchgehalten, den D nur in Breven, den A in Semibreven, den T in Longen und den B in Maximen. Diese, über Josquins berühmten «L'homme armé»-Satz[10] weit hinausgreifende und sehr niederlän-

9 Vgl. Zeugnis *1536, Luscinius, p. 77.*
10 Abgedruckt etwa *Canti B,* 91.

disch[11] verspielte Idee läßt Isaac sich auf die Durchführung der sectiones a und b beschränken, offenbar um das Kyrie I nicht zu lang werden zu lassen. Harmonisch entsteht dabei ein durch die langen Werte der beiden Unterstimmen stark fixierter, von ruhenden Klang- und Akkord-«Säulen» bestimmter Satz, der für irgendwelche «Modulationen» wenig Spielraum läßt; rhythmisch bleibt der Satz, solange man die ₵-Vorzeichnung ernst nimmt, etwas unbestimmt, da ein Semibrevis-Ansatz des A nur alle drei tempora mit dem tactus zusammenfällt. Der D bringt ausschnittweise eine Tonfolge d''–h'–g'–a'–f'–g', die verschiedene Male wieder anklingt (erstmals 8–16): eine Vorahnung der für diese Messe charakteristischen Ostinato-Haltung. Dazu später mehr.

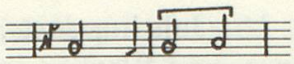
Das Christe zeigt ebenfalls eine satztechnische Besonderheit; sie ist bei Zeitgenossen, soweit ersichtlich, nicht nachzuweisen. Isaac notiert hier nur drei Stimmen, da der T zu pausieren hat; er weist dem B aber einen Tonraum zu, der seinen normalen Ambitus nach oben weit übersteigt, und er läßt ihn jede Vorlage-sectio in kleinen Werten vortragen und unmittelbar darauf, in die obere T-Oktave versetzt, wiederholen. Diese «imaginäre Polyphonie der einstimmigen Linie», also etwas, was man bisher erst aus barocker Instrumentalmusik zu kennen glaubte, klingt an spätern Stellen nochmals an, begegnet aber nicht mehr in dieser Prägnanz (vgl. Gloria, B 31–36; Sanctus, B 87–98); bezeichnenderweise pausiert auch hier jeweils der T. Daß im Christe die intavolierte Teilüberlieferung einen vierstimmigen Satz geschaffen und die B-Partien der obern Oktave einer neuen Stimme in T-Lage zugewiesen hat, unter wechselweisem Pausieren der beiden beteiligten Imitationsparte, mag zwar spieltechnische Gründe haben, ist aber wohl auch für das Ungewohnte des vorliegenden Phänomens bezeichnend. Die Frage, wie dem hier verfolgten fuga-Prinzip auch in der Textierung zu folgen sei, ohne daß gegen den liturgisch festgelegten Ordinariumstext verstoßen wird, ist nicht klar zu beantworten[12].

Das Gloria zeigt erstmals deutlich die für diese Messe so charakteristische Freude am Spiel mit ostinato-artigen, oft formelhaften und gerne stufenweise versetzten kurzen Tonfolgen; diese Satzart begegnet hier in einem Ausmaß, wie man sie eigentlich nur bei Obrecht erwarten zu dürfen glaubte[13]. Besonders klar wird das nach der ersten Pfundnoten-Durchführung des c.f. im T (73 ff.): dieser wird direkt anschließend in kleineren Werten vom T nochmals vorgetragen und dann vom B wiederholt (87 ff.); dazu setzt Isaac ein dichtes, aus dem Ostinato

11 Der Terminus «niederländisch», der sich zunächst einfach aus dem Wunsch ergibt, zum gebräuchlichen Substantiv auch ein Adjektiv zur Verfügung zu haben, mag als «Stilbezeichnung» problematisch sein. Im Folgenden will er freilich weniger als solche aufgefaßt sein, als vielmehr die handwerkliche Könnerschaft, die Raffinesse und Experimentierfreudigkeit ausdrücken, die der Musik der Niederländer offensichtlich innewohnen und die vor allem durch ihr weitgehendes Fehlen in der deutschen Musik Relief erhalten.

12 Vgl. auch *Isaac, Messen II,* 104, zu Kyrie, B, 71–100.

13 Besonders seit *Wagner*[1], *Messe,* bes. 122 ff.; einige Ergänzungen bei *Lenaerts, Ostinato-Technik.* – Im weltlichen Werk Isaacs begegnet nochmals ein spektakuläres Ostinato-Stück in «J'ay pris amours»; vgl. *Isaac/Wolf* 29.

 gebildetes, stimmenweise rhythmisch verschobenes Gefüge, zuerst zu drei, dann zu vier Stimmen. Die Freude am ostinato-geprägten Imitationsspiel begegnet auch sonst: so ist, besonders im Gloria und Credo, zu beobachten, daß Isaac, abgesehen von den selbstverständlichen Imitationen mit antiphonalem Material, formelhafte Elemente bildet, die nicht aus der Vorlage stammen und durch ihre Kleinheit ein dichtgefügtes Imitations-, oft auch Ostinatospiel erlauben (z. B. Gloria 13–26; 159–163; Credo 4–12; usw.). Häufig begegnet dieses Spiel an jenen Stellen, an denen der in großen Werten dahergehende T-c.f. durch Pausieren die antiphonalen Zäsuren beachtet (z. B. Credo 168–174; usw.); gelegentlich werden solche Formelstücke an späterer Stelle, meist in leicht veränderter, aber doch assoziierender Gestalt, wieder aufgenommen (z. B. Credo 71–76 und 151–159): eine Technik, welche die musikalische Zusammengehörigkeit der fünf Sätze unterstreichen kann.

Das Credo bringt, nach einem wie öfters begegnenden geringstimmigen Eingang, den c.f. auf der tonalen Ebene von c aufgebaut; das wird sich im Agnus I wiederholen. Die großen Werte, in denen der c.f. verläuft, erlauben es ohne weiteres, im D und A die Vorlage in kleineren Werten, gleichsam auf das tonale Fundament einer c.f.-Einzelnote im T abgestützt, ein zweites Mal gleichzeitig durchzuführen (z. B. A, 16ff.); einzig an einer Stelle (64–69) können nicht beide Durchführungen dieser Idee gehorchen, so daß Isaac D und A in ein dichtes kanonisches Imitationsspiel verstrickt, bis der T die Auflösung wieder erlaubt. Eine ähnliche Stelle bringt das Confiteor (255ff.): hier führt der A den c.f. in kleinen Werten durch; dazu imitieren, gleichsam ostinat insistierend, D und T mit der Vorlage-sectio d.

Im Sanctus bedarf zunächst das Benedictus einer Erläuterung: hier läuft jede sectio sukzessive durch D, A und B, so daß auch dieser Teil, wie schon das Christe, ein «Ausmessen» des zur Verfügung stehenden Tonraumes vollzieht, ein Vorgang, den wohl schon der melodische Ductus der choralen Vorlage empfiehlt. Das Osanna II läßt den kanonisch notierten c.f. in D und T in gleichen Breven vor- und gleichzeitig rückläufig erklingen: auch das ein typisch niederländischer Zug.

Im Agnus fallen die bewegten, freien, fast coda-artigen Schlüsse auf, die Isaac zugibt, nachdem das Ende des c.f. erreicht ist (z. B. 64ff.; 179ff.); Ähnliches ist schon in vorangegangenen Sätzen zu beobachten, etwa am Schluß des Gloria (219ff.) und des Credo (302ff.). Das Agnus II entspricht, wie schon das Pleni, einem in der Regel mit einem formelhaften Initium arbeitenden dreistimmigen carmen, wie solche in manchen Beispielen aus dem späteren 15. Jahrhundert überliefert sind[14].

Die individuelle Erscheinung dieser Messe wird besonders durch den Vergleich mit der einzigen erhaltenen andern Messe dieser Zeit über dieselbe Vorlage deutlich[15]: die schon vermutete Autorschaft Moutons wird von der Spezialforschung

14 Vgl. z. B. *Odhecaton,* passim.

15 Cambrai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 4, Nr. 18.

abgelehnt[16], so daß der Verfasser, ein Meister des frühen 16. Jahrhunderts, anonym bleibt. Zunächst fällt auf, daß dieser den Einzelteilen seines Werkes je nur wenige sectiones, höchstens drei, zugrundelegt. Isaac, der, mit Ausnahme des Kyrie I, immer die ganze Vorlage exponiert, erreicht so eine entschieden stärkere, fast forcierte Betonung des zyklischen Zusammenhaltes; dasselbe Ziel strebt er durch die spätere Wiederaufnahme jener formelhaften Kleinelemente und auch dadurch an, daß er alle Sätze und Satzteile im Klang der choralen G-Finalis schließt, während der Vergleichsautor Schlüsse auf verschiedenen Stufen darbietet. Dann unterscheiden sich die beiden Vergleichsstücke auch in Bezug auf den Ductus der nicht-c.f.-Einzelstimme: Isaac führt sie bewegt, aber doch ruhig; der Anonymus geht dagegen mit Triolen und ausgeprägten kleinteiligen Synkopenbildungen vor. Schließlich darf festgestellt werden, daß Isaac den T viel stärker als c.f.-Träger belastet: obgleich er manche, auch den T einschließenden Imitationsfolgen bringt, so ist Isaac doch sozusagen erst auf dem Weg zu einer gleichberechtigten Beteiligung aller Stimmen; im Vergleich damit wirkt der Anonymus wesentlich «moderner».

Als Gesamteindruck kann festgehalten werden, daß in Isaacs Komposition die Zyklusbildung offenbar eine eigentliche und als solche verstandene Aufgabe darstellt. Die entschiedene Betonung der zyklusbildenden Komponenten, namentlich aber die ausgesprochene Pfundnoten-c.f.-Technik, zwingen, beim Versuch einer Datierung wesentlich hinter den quellenkundlich fixierten *Terminus ante quem* von 1510 zurückzugehen und das Stück unbedingt ins 15. Jahrhundert, sicher in die italienischen, wahrscheinlich sogar noch in die niederländischen Jahre zu setzen. In die Richtung dieser verhältnismäßig frühen Datierung paßt auch, daß von Isaac eine Motette über dieselbe Vorlage erhalten ist, die von Just mit guten Gründen in die Jahre bis 1492/94 gesetzt wird[17]; es ist lehrreich zu sehen, daß in dieser Motette einige stilistische Züge erscheinen, die sich auch in der Messe nachweisen lassen, wie der hervorgehobene Pfundnoten-c.f., wie der mit dem Gloria-B-Kopf verwandte B-Motettenanfang oder das vor allem am Schluß auffallende Spiel mit Ostinato-Elementen.

b) M. «Salva nos», 4v.

Die nicht einfache Überlieferung läßt sich hinreichend entwirren; Einzelheiten sind andernorts ausgeführt[18] und können hier übergangen werden. Als beste Text-Vorlage darf die Handschrift *Verona 756* gelten; zwei besondere Fragen, die vom Studium der Filiation her unbeantwortet bleiben, sind diejenigen nach der allein im Druck *1539*[2]. *Missae tredecim* enthaltenen, etwas kürzeren Pleni-

16 Zarlino nennt eine M. «Argentum et aurum» von Mouton, so daß die Möglichkeit ihrer anonymen Erhaltung in Erwägung gezogen werden muß, vgl. *Kast, Mouton* 68; die Ablehnung dieser mutmaßlichen Autorschaft ebenda 156–159.

17 *Just, Motetten* 1, 213f.

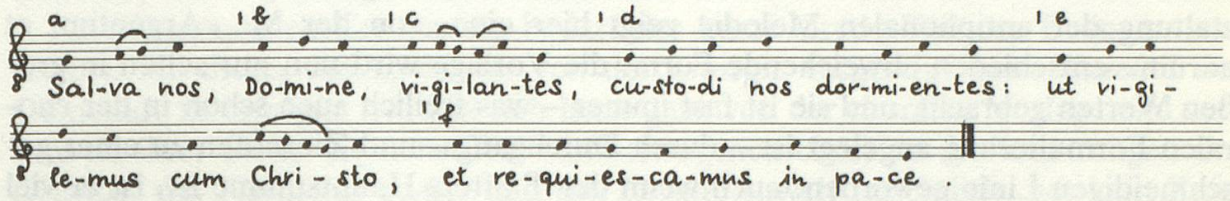
18 *Isaac, Messen II,* 17–110.

Fassung und nach dem Verhältnis der Messe zur Teilüberlieferung in der, nach Lorenzo de' Medicis Tod im Jahre 1492 auf einen Polizian-Text komponierten Trauermotette «Quis dabit capiti meo aquam?». Auf beide Fragen wird unten noch einzugehen sein.

*

Isaac hat als Vorlage die im phrygischen Ton stehende Antiphon aus dem Sonntagsofficium in der folgenden Fassung gewählt:

Beispiel 2



Es liegt eine in sechs sectiones gegliederte Melodie vor, im Ausmessen des Tonraumes bis zu einem gewissen Grade derjenigen über «Argentum et aurum» ähnlich: sectio a schwingt sich stufenweise zum choralen Tenor-Ton auf, b bestätigt diesen, und c fällt wieder ab; d und e, beide ähnlich gebaut, ziehen nochmals nach oben, und f schließlich sinkt in weichem Schwung zur E-Finalis ab. Es empfiehlt sich, schon jetzt darauf hinzuweisen, daß diese Melodie in sich mannigfache Möglichkeiten der musikalischen Behandlung birgt: so kommen die sectiones a oder f einem Bemühen um formelhafte Abwandlung sehr entgegen, und die sectiones d und e geben eben durch ihre melodische Vergleichbarkeit einer Vertonung manchen Spielraum; ähnliches gilt für c und f, die sich im mehrstimmigen Satz einander ebenfalls nahebringen lassen.

Wiederum beachtet Isaac die vom Antiphon-Text her gegebenen Zäsuren getreu; die Verteilung des Vorlagematerials präsentiert sich wie folgt:

I.	Kyrie I	a – c: T
	Christe	d – e: T, gegen Ende wenig deutlich
	Kyrie II	f, f: T
II.	Et in terra	a – e: T
	Domine Deus	a, a, a: T
	Qui tollis	b – f: T (– dexteram patris); a – e: T
	Cum Sancto Spiritu	f: T
III.	Patrem	a – e: T (– unigenitum); a – f: T (ab: Deum verum)
	Et incarnatus	fremdes Choralzitat
	Crucifixus	a – f: T (– dexteram patris); a – c: T
	Et in Spiritum	a – c: T (– adoratur); a – f: T, dazu nach b in den andern Stimmen f

IV.	Sanctus	a – e: T
	Pleni	frei; dann: d – e: A (60–69); f: B (– gloria tua)
	Osanna I	a, d – f: T
	Benedictus } Osanna II }	a – e: T (– Domini); f: T (– in excelsis)
V.	Agnus I	a – c: T
	Agnus II	f (4x): B, D
	Agnus III	a – f: A/T

Zwar ist auch in dieser Messe oftmals der T der Vorlage-Träger, aber die Gestaltung der antiphonalen Melodie zeigt hier eine, von der M. «Argentum et aurum» entschieden abweichende Form: die Vorlage wird nun nur selten in großen Werten gebracht, und sie ist fast immer – was freilich auch schon in der choralen Formulierung angelegt ist – durch Durchgangs- und Ziernoten zu einer geschmeidigen Linie geworden: auch wenn der T öfters Hauptstimme ist, ist er viel stärker in den Gesamtverband der Stimmen eingeschmolzen. Anfangsimitation findet sich hier häufig; sie nimmt meist den Kopf der Hauptstimme in gleichen Werten voraus (z. B. Kyrie 1 ff.) und läßt dadurch Haupt- und Nebenstimmen zusammenwachsen, enger als in der M. «Argentum et aurum». Die, dieser gegenüber etwas freiere Auffassung der Vorlage-Durchführung bestätigt sich darin, daß einzelne Vorlagesectiones in Nebenstimmen an Stellen anklingen, an denen die Hauptstimme eine ganz andere sectio durchführt; so begegnet öfters die sectio f, die man, in irgendeiner andern Komposition und isoliert, wohl als eine zum Phrygischen gehörende «Allerweltsformel» bezeichnen würde, jetzt aber als Vorlage-Bestandteil ansprechen kann (z. B. Gloria 57 ff.; Credo 164 ff.). Alles das führt zu einer unaufdringlicheren Wirkung der Vorlage als in der M. «Argentum et aurum». Auch «niederländische Künste» fehlen hier ganz, ebenso die Freude am ostinaten Insistieren auf kleinen formelhaften Elementen (nur etwa Gloria 15–29 begegnet Ähnliches mit einer sechstönigen Notenfolge im D: «glorificamus...») oder auch die bewegten, codaartigen Schlußpartien, die in der M. «Argentum et aurum» zu beobachten waren; ebenso wird man nach kanonisch streng durchgehaltenen Imitationspartien fast vergebens suchen (vgl. jedoch Gloria 24 ff.), stattdessen selten auch freiere «pseudokanonische» Stimmverfolgungen finden (z. B. Agnus III).

Die Disposition des choralen Materials hält sich zwar ganz an die gegebenen sectiones, weist aber diese auch nur einzelnen Teilen zu, ohne darin jeweils alle sectiones folgegetreu unterzubringen. So umfaßt diesmal nur gerade der gesamte Kyrie-Satz die ganze einmal ablaufende Vorlage, und im Gloria zieht sich eine vollständige Vorlage-Durchführung zum Beispiel durch zwei Teile, etwa diejenigen von Domine Deus und Qui tollis, bis «dexteram patris», oder wiederum von ebenda an bis in den abschließenden «Cum Sancto Spiritu»-Teil hinein; zum Teil ähnlich ist das Bild in den übrigen Sätzen. An diesem Sachverhalt mag die ausgedehntere Vorlagemelodie schuld sein, die nun weniger gut in ihrer ganzen Aus-

dehnung auf dem Raum von nur einzelnen Teilen untergebracht werden kann; aber offenbar steht hinter diesem Sachverhalt auch Isaacs Bedürfnis, die Satzteile in sich enger zusammenzuschließen, übrigens ein Bedürfnis, das sich auch in einzelnen identischen Nebenstimmenköpfen zu Beginn des Gloria und Sanctus sowie des Kyrie und Agnus dokumentieren mag. Die verhältnismäßig hohe Zahl der Gloria- und Credo-Teile kann die geschilderte Neigung zur Teil-Zusammenfassung verständlich machen; in diesem Zusammenhang darf auch auf die nicht seltenen Zäsuren verwiesen werden, die entweder durch Kadenzen oder sogar durch eigentliche gliedernde Haltepunkte erreicht werden (z. B. Kyrie 62; Gloria 86; 123; Credo 16; 24; 45; 66; 97; 105; 122; 155; 189; Sanctus 18; 123; 145; 167 und 173). Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Einer besonderen Erwähnung bedarf der kurze Credo-Teil des Et incarnatus (52ff.). An dieser Stelle, da der von der Liturgie vorgeschriebene Kniefall der Gemeinde zu erfolgen hat, löst sich Isaac ganz von der choralen Vorlage und vertont an ihrer Stelle die dem Diakon übertragenen choralen Aufforderungen des *Oremus,* des *Flectamus genua* und des *Levate:* soweit ersichtlich, hat kein Zeitgenosse Isaacs diese originelle Idee ebenfalls ausgeführt.

Das Pleni begegnet, wie schon angetönt, im oben genannten Druck in einer etwas kürzeren Fassung[19], als sie die gesamte restliche Überlieferung bietet. Der Druckfassung fehlen verschiedene Partien, die sich sonst vorfinden (49–54/55; 64–67; 69–77). Es ist zwar zuzugeben, daß eine nachträgliche Verlängerung eines kürzeren Stückes im allgemeinen näherliegend und wohl auch leichter zu bewerkstelligen ist als der umgekehrte Vorgang; in diesem Fall scheint jedoch die längere Fassung den Vorzug zu verdienen, weil sie die im A, 65,3 angesetzte sectio e der choralen Vorlage bis 69 zu Ende führt, sie also nicht zu Beginn beschneidet, wie das der Druck dadurch tut, daß er 64–67 ausfallen läßt. Freilich muß man gestehen, daß eine ganz sichere Antwort nicht möglich ist; in jedem Fall ist auch die kürzere Fassung eine geschickt angelegte Komposition[20].

Die zweite, noch unbeantwortete Frage ist diejenige nach dem gegenseitigen Verhältnis der Messen- und der Motetten-Teilüberlieferung[21]. Über die geringfügigen und wenig aussagenden Abweichungen zwischen den beiden Notentext-Überlieferungen wird andernorts gehandelt[22], und es kann hier allein von der Feststellung ausgegangen werden, daß Isaac im einen Werk drei ausgedehntere Teile des andern wiederverwendet. Dabei handelt es sich ausschließlich um Partien, welche die antiphonale sectio f verarbeiten; diese, auch in den nicht-korrespondierenden Teilen der Motette und dort auch ostinat verwertet, bildet deren

19 Abgedruckt: *Isaac, Messen II,* 46.

20 Zum Sanctus sei noch erwähnt, daß die wie hier auftretende Verschmelzung von Benedictus und Osanna II in einem einzigen Teil auch sonst belegt ist: es sei auf Josquins M. «di dadi» oder auf Fincks M. [in summis] verwiesen, ebenso auf die anonyme Messe Nr. X in *Bártfa 24.* Vgl. auch unten Anm. 167.

21 Abdruck der Motette: *Isaac/Wolf* 45–48.

22 Vgl. *Isaac, Messen II,* 106ff.

alleinige Vorlage, und man braucht nicht an ein Psalmtonzitat oder eine aus dem choralen Officium defunctorum entlehnte Tonfolge zu denken[23].

Die Frage nach der Priorität der Messe oder der Motette läßt sich, wie sich eben zeigen wird, auf Grund einiger Beobachtungen beantworten. Zunächst wirkt die Placierung der entsprechenden f-sectiones im Ablauf der Vorlagen-Durchführung der Messe überaus organisch, jedenfalls in keiner Weise nachträglich aufgesetzt: schon das spricht eher für die Priorität der Messe, vor der Motette. Dazu kommt, daß es an sich wenig wahrscheinlich ist, daß ein Komponist jener Zeit aus einer bestehenden Motette drei Partien ausschneidet, deren Vorlage ausgerechnet eine Schluß-sectio einer Antiphon bildet, und daß er diese Exzerpte dann durch die Vertonung der fehlenden, wohlgemerkt vorangehenden Vorlagen-sectiones zur Messenkomposition ergänzt; das umgekehrte Verfahren, das – viel einfacher – aus einer bereits fertiggestellten Messenkomposition je die beschließenden Vorlage-sectiones in ihrer mehrstimmigen Fassung aussondert und sie in einer Motette vereinigt, ist viel glaubwürdiger. Dieses Verfahren kann auch ohne weiteres erklären, warum der Vorlagentext der Motette von «et requiesca*mus* in pace», entgegen dem Polizian-Text der Nicht-Vorlagenstimmen, in der ersten Person der Mehr-, statt in der dritten der Einzahl spricht, was doch mit Rücksicht auf das von Lorenzo und seinem Tod in der Motette Gesagte («Laurus...iace*t*») viel näherliegend wäre. Entscheidend dürfte schließlich die Beobachtung sein, daß die Mensurvorzeichnung ϕ im Kyrie II, übrigens damit ganz unverdächtig zeitgenössischer Usanz folgend, zu einem völlig natürlichen Ablauf der Musik führt; am Schluß der Motette dagegen bringt Isaac denselben Notentext unter ₵, offenbar weil der Zusammenhang mit dem vorangehenden Worttext keinen Wechsel des Mensurzeichens erträgt: das Bild der Komposition zeigt hier eine forcierte Unterwerfung der drei- unter die zweizeitige Mensur, und am Schluß muß Isaac sogar mit einzelnen rhythmischen Verlängerungen arbeiten, um wenigstens den Schlußklang mit dem Beginn eines tempus einsetzen lassen zu können (Mot. p. III, 33–35).

Nach alledem erscheint es nicht zweifelhaft, daß die Messe älter ist als die Motette und somit schon vor dem April 1492 komponiert gewesen sein muß: Isaac hat nach Lorenzos plötzlichem Tod, vielleicht unter Zeitdruck, aus drei Teilen der schon verfaßten Messe seine Trauermotette zusammengestellt und mit einzelnen neuen Partien zu einem Ganzen ergänzt. Mit der Datierung der Messe wird man freilich nicht allzulange vor die Motette zurückgehen wollen, da sich auch zwischen den 1492 zugefügten Motettenteilen und der Messe gewisse musikalische Übereinstimmungen feststellen lassen (z. B. Mot. p. II, 33–34 und Gloria 123–124 bzw. Sanctus 87–88): man möchte glauben, daß die Komposition der Messe damals noch nicht sehr lange zurücklag, und wird diese vielleicht am besten in die Jahre um 1490 setzen. Damit ist man in jedem Fall mitten in Isaacs italienische Zeit gewiesen. Der Komponist hat sich, wie das seine italienischen Liedsätze zeigen, mit italienischen Traditionen sehr eingehend auseinandergesetzt[24]. Die frag-

23 Vgl. *Just, Motetten* 1, 161 ff., und *Osthoff*², *Theatergesang* 1, 177 f.
24 Vgl. *Isaac/Wolf* 35 ff.

liche Motette beweist das ebenfalls durch ihre klangvolle, eine komplizierte Kontrapunktik im Stimmengefüge meidende Haltung und durch eine mittels mancher Zäsuren und Haltepunkte gegliederte Ordnung. Die Nachbarschaft der Motette und der Messe kann nun auch die schon erwähnte, durch verhältnismäßig zahlreiche Einzelteile und Einschnitte gekennzeichnete Eigenart der M. «Salva nos» erklären: mit Vorsicht darf man hier italienische Einflüsse vermuten.

Eine M. «Salva nos» eines Isaac-Zeitgenossen ist nicht erhalten; ein Vergleich mit einem auf derselben Vorlage aufbauenden Stück ist somit nicht möglich. Sieht man aber nochmals auf die M. «Argentum et aurum» zurück, so zeigt sich, daß das zyklische Bemühen in der M. «Salva nos» nicht mehr so sehr etikettiert im Vordergrund steht; die Vorlage wird zwar entschieden, aber unaufdringlicher hörbar gemacht, und es ist, wie wenn Isaac hier eine Freiheit gewonnen hätte, die ihm bei der Komposition der M. «Argentum et aurum» noch gefehlt hätte: diese wirkt zweifellos altertümlicher, und es wird sich, bei einer Gesamtschau aller Messen, auch von diesem Vergleich her empfehlen, ihre Entstehung entschieden vor der M. «Salva nos» anzusetzen.

c) M. «Virgo prudentissima», 6v.

Hier handelt es sich um ein ausgesprochen repräsentatives Werk. Das zeigt sich einerseits im großen Umfang, andererseits in der Erweiterung der Stimmenzahl von den üblichen vier auf sechs Stimmen, und schließlich in gewissen satztechnischen Eigenheiten.

Die Überlieferung der Messe kann mit einer Eindeutigkeit, die selten ist, aufgeschlüsselt und mit einiger Genauigkeit indirekt bis in das Repertoire der kaiserlich-habsburgischen Hofkapelle zurückverfolgt werden. Einzelheiten lese man an anderm Ort nach[25]; hier möge zunächst der Hinweis genügen, daß diese Messe, wie eine zeitgenössische Aufzeichnung lehrt, wahrscheinlich im September 1503 in Innsbruck erklungen ist. Die damals anwesende burgundische Hofkapelle Philipps des Schönen hat sich offenbar für das Werk sehr interessiert – ein Beweis dafür, daß es von in Europa «tonangebenden» Musikern hochgeschätzt wurde.

Es sei ferner bemerkt, daß die Überlieferung dieser Messe nur ein einziges Agnus bewahrt; daß das völlig abweichende Agnus, das die Handschrift *Bruxelles 6428* im Anschluß an diese Messe überliefert[26], nicht original ist, sondern lediglich eine umtextierte prima pars einer Motette über dieselbe Vorlage darstellt, wird ebenfalls an anderer Stelle gezeigt[27]. Ob jene von Isaacs Hand stammt, ist bei dem verhältnismäßig geringen Umfang des Vergleichsmaterials nicht sicher zu entscheiden. – Ebenfalls an anderer Stelle wird die Problematik erörtert, die sich

25 *Isaac, Messen II,* 131–136.
26 Abgedruckt: *Isaac, Messen II,* 76–78.
27 *Isaac, Messen II,* 133 f.

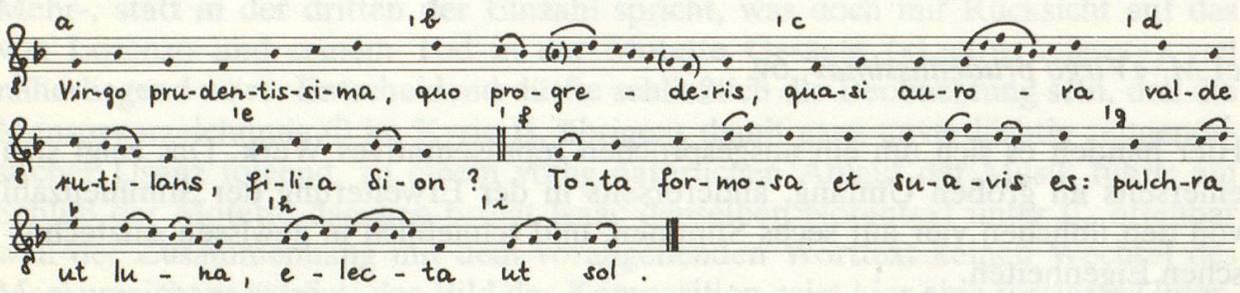
mit dem Erscheinen zweier Christe-Teile verbindet[28]; an eine Alternatim-Disposition ist natürlich nicht zu denken, da ja eine antiphonale Melodie zugrundeliegt. Auf das Problem wird später nochmals zurückzukommen sein[29]; da keiner der beiden Teile einen offensichtlich abweichenden oder «unpassenden» Eindruck macht, läßt sich keine glaubwürdigere Lösung finden, als anzunehmen, daß an eine ad-libitum-Ausführung entweder des ersten oder des zweiten Christe gedacht ist – auch wenn die Quellen hievon nichts vermerken.

*

Wieder hat sich Isaac an eine Antiphon gehalten, diesmal an eine sehr lange, dem Officium des Tages der Himmelfahrt Mariä entstammende und in dorisch-g stehende.

Ihre Fassung, wie Isaac sie verwendet, präsentiert sich wie folgt:

Beispiel 3



Die Disposition des choralen Materials im gesamten Ordinarium beachtet wiederum streng die Antiphon-Zäsuren. Sie läßt sich so veranschaulichen:

I.	Kyrie I	a – e: T/D I
	Christe I	frei
	Christe II	f: A/B; f: T
	Kyrie II	f: D I; h – i: T
II.	Et in terra	a – e: T/B
	Qui tollis	f: T/B (– filius patris); f: Imitationsspiel der drei Oberstimmen und des B (= solus sanctus); g – h: T/D I (– cum Sancto Spiritu); i: T
III.	Patrem	a – b: T (– Deo vero); b – c: D I (– et incarnatus est); d – e: T

28 Vgl. *Isaac, Messen II,* 135.

29 Vgl. unten, S. 58f. – *Krings, Isaac* 16 fühlt sich bei der Kyrie-Anlage zwar «an die alternierenden Messen Isaacs erinnert», trifft aber keine Anstalten, das bestehende Problem zu lösen.

	Et resurrexit	f: T (– et mortuos bzw. – procedit); g: B/T (– ecclesiam); h: D I (– saeculi); i: D II (– amen)
IV.	Sanctus	a: D I/A bzw. V/B; b: D I; c: T; d – e: D I
	Pleni	Imitation über d; Anklang an e: D I (71–76); g: T (88–94); sonst frei
	Osanna I	g: D I/T
	Benedictus	Imitation über f; Anklang an e (130ff.); sonst frei
	Osanna II	h – i: T
V.	Agnus I	a – e: D I/T

Isaac disponiert die sectiones der choralen Vorlage ziemlich folgegetreu; er scheint darauf geachtet zu haben, das chorale Material in den jeweiligen Hauptstimmen eines Satzes einmal durchzuführen. Dem Einschnitt, mit dem er jeweils die Mitte eines Satzes bezeichnet, ist anzumerken, daß er seine chorale Vorlage nicht, wie die heutigen liturgischen Bücher, nach d, sondern nach e halbiert hat – was übrigens der Melodie mehr tonale Geschlossenheit verleiht.

Es ist offensichtlich, daß die gewählte Sechsstimmigkeit einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung des musikalischen Satzes ausübt: das zeigt sich besonders dann, wenn Isaac, wie etwa im Gloria, Credo oder Agnus den c.f. in punktierten Breviswerten durchführt, oft auch in Imitation zweier Stimmen; damit ist die Harmonik einigermaßen festgelegt, und es zeigen sich jene stehenden Klang- und Akkordsäulen, die für vielstimmige Kompositionen überhaupt typisch sind. Gerade dadurch kann sich allerdings, besonders in den textreichen Sätzen, ein verhältnismäßig enges Wort-Ton-Verhältnis entfalten: so finden sich Stellen, die in bisher bei Isaac-Messen noch nicht getroffener Art in akkordischem Satz deklamieren (z. B. Gloria 60ff.; Credo 16ff.; 33ff.; 190ff.); aber auch die Einzelstimme beugt sich dem statischen Klang und trägt ihren Text ruhig deklamierend, ja manchmal geradezu nach dem Muster einer psalmodischen Rezitation vor (z. B. Gloria, V, 72–81). Auch der umgekehrte Weg wird beschritten, indem die Einzelstimme, manchmal nur in kurzen Einwürfen, in dreiklangartigen Brechungen einen gewissen Tonraum ausmißt, auch damit dem Zwang des stehenden Klangs sich unterwerfend (z. B. Credo, V, 52–54; vgl. auch 61–62).

Die Sechsstimmigkeit läßt Isaac auch zu kontrastierenden Mitteln des Satzes greifen: so fallen die zuweilen auftretenden Eingangsduette auf (Credo 1, 69; Sanctus 1), die manchmal auf der Basis ruhig verweilender c.f.-Töne ablaufen (Gloria 48ff.) und einen folgenden Einsatz des Stimmen-Gesamts sich entschieden abheben lassen. Im Sinne einer von Isaacs Zeit geforderten *varietas* steht auch das Prinzip, die drei Ober- und die drei Unterstimmen je zu einem kleinen «Chor» zusammenzufassen und die beiden Gruppen einander gegenüber-

zustellen (z. B. Gloria 120ff.), ein Verfahren, das in später zu besprechenden andern sechsstimmigen Werken wieder begegnen wird[30].

Die M. «Virgo prudentissima» präsentiert schließlich eine, von Isaac meisterhaft beherrschte Technik besonders klar: diejenige, welche zwei Stimmen kanonisch verknüpft, die vorangehende aber kurz vor dem Schluß des Kanon-Zuges etwas hinhält, um einen gemeinsamen Abschluß beider Stimmen zu erreichen. Damit bekennt er sich zum Kunstgriff des Pseudo-Kanons, wie er schon im Agnus III der M. «Salva nos» zu beobachten ist und nun in der M. «Virgo prudentissima» mit besonderer Kunst durchgeführt wird (z. B. Gloria, T/B, 3/5–17; Agnus, D I/T, 1–14; usw.). Diese Pseudo-Kanons werden in den alternierenden Messen wieder begegnen, wie überhaupt in dieser Messe manches deutlich wird, was später wieder auffallen wird. Das betrifft vor allem die Abwechslung, mit der Isaac die Vorlage-Melodie durch die Stimmen wandern läßt, aber auch die Kunst, mit der er die antiphonale Melodie recht eigentlich «modelliert»: nicht nur in den genannten großen c.f.-Werten tritt diese auf, sondern auch in kleineren, wobei dann gerne eine Imitation mehrerer Stimmen zustandekommt, die zunächst keinen der beteiligten Parte als Hauptstimme erkennen läßt, vielmehr für einzelne Strecken einen in sich fast völlig integrierten Satz schafft. Es wird nicht erstaunen, daß solche Stellen gerne von formelartig gefaßten sectiones der Vorlage gespeist werden (Anfang von f: Kyrie 40ff.; Gloria 85ff.; d: Pleni und Benedictus); zuweilen sind auch freie Elemente beteiligt (z. B. Credo 142ff.).

Es ist schon behauptet worden, die M. «Virgo prudentissima» zeige keinerlei Tendenzen zur Vereinheitlichung des Satzes, ja selbst die einzelnen Satzteile seien von diesem Mangel gekennzeichnet[31]. Diese Auffassung mag etwas Richtiges enthalten, verkennt aber das Ausmaß dieser Messe. Die gewisse Vielfalt der Teile ist doch bis zu einem gewissen Grade von Anfang an gefordert, soll nicht die Vertonung allein auf dichtem sechsstimmigem Klang-Grund durchlaufen. Gerade darin zeigt sich aber, namentlich in Gloria und Credo, die besondere Meisterschaft Isaacs, durch Kontraste verschiedener Art den Text und seine Vertonung zu gliedern: das geschieht durch vorübergehende Reduktion der Stimmenzahl, durch klare Kadenzbildungen, durch die unterschiedliche Länge der Vorlage-Noten in Haupt- und Nebenstimmen (z. B. Kyrie 1ff.). Dem allem steht andererseits eine Geschlossenheit gegenüber, die sich im fortwährenden Erklingen des geschickt dosierten und verteilten antiphonalen Materials äußert, ebenso in der tonalen Abrundung der ganzen Messe, die teilweise durch die Vorlage, teilweise aber auch durch die gewählte Sechsstimmigkeit bedingt ist. Die M. «Virgo prudentissima» zeigt, bei aller Vielfalt, alle Vorzüge eines verbindenden zyklischen Zusammenschlusses.

Als Besonderheit sei das «Amen» des Credo genannt. Der «trompetta»-ähnliche und durch zahlreiche Pausen unterbrochene Ductus der einzelnen Stimmen muß auffallen: man fühlt sich geradezu an ein Schluß-Amen aus einem Händel-

30 Vgl. unten, z. B. S. 134.
31 *Krings, Isaac,* bes. 17.

Oratorium erinnert, das, wie es zum Wesen einer Akklamation gehört, das «Amen» andauernd wiederholt. Die Quellen bestätigen eine solche Text-Repetition für Isaac freilich nicht, und es würde damit auch ein Verständnis für die Akklamation vorausgesetzt, wie es in jener Zeit nicht mehr und auch nicht wieder gesichert erscheint[32]. Es wird Aufgabe der folgenden Seiten sein, auf ähnliche Erscheinungen bei Isaac hinzuweisen[33].

Die Frage nach der Datierung kann sich natürlich am oben genannten wahrscheinlichen terminus ante quem von 1503 orientieren; sie findet aber auch in den Spitzentönen der sectiones c und f einen deutlichen Hinweis: es ist seit Peter Wagner bekannt, daß die deutsche Choraltradition gerade bei Spitzentönen ein Terzintervall nach oben bevorzugt, wo die lateinische Überlieferung nur einen Halbtonschritt vollzieht[34]. Dieser Sachverhalt – mit f statt es, welch letzteres übrigens auch das moderne Antiphonale vorschreibt – weist die von Isaac verwendete Vorlage eindeutig dem deutschen Bereich zu, und damit ergibt sich für die Komposition dieser monumentalen Messe ein klarer *terminus post quem* mit Isaacs Eintritt in habsburgische Dienste. Die so gefundene Spanne zwischen 1496/97 und 1503 wirkt auch mit Rücksicht auf das stilistische Bild der Messe einleuchtend; man wird allerdings innerhalb dieser Frist eher an die mittleren bis spätern Jahre denken, da die habsburgische Hofkapelle – für die das Werk ohne Zweifel geschrieben sein muß – erst 1498 neukonstituiert wurde[35]. Mit dem Ansatz «um 1500» dürfte man der Wahrheit recht nahe kommen. Schon damit ist auch die etwa vorgetragene Behauptung entkräftet, Isaacs Messe sei eine Parodie-Komposition nach seiner eigenen, über dieselbe Vorlage geschriebenen sechsstimmigen Motette[36], deren Entstehung fest ins Jahr 1507 datiert werden kann[37].

2. Messen über einstimmige weltliche Fremdvorlagen

a) M. «La spagna», 4v.

Die Überlieferung der gesamten Messe präsentiert sich in den vier Textzeugen *Barcelona, Orf. Cat. 5, Milano 2268, Uppsala 76e* und dem Petrucci-Druck *1506. Misse Jzac* in Ton und Wort grundsätzlich sehr geschlossen. Gleichwohl sind, mit Ausnahme der direkten Petrucci-Abschrift *Uppsala 76e,* diese Quellen nicht so nahe verwandt, daß man die eine als unmittelbare Kopie nach einer andern erweisen könnte. Petrucci löst, wie fast immer, die Ligaturen auf und bewahrt nur diejenigen cum opposita proprietate; auch zeigt er Neigung, Noten gleicher Tonhöhe zu größeren Werten zusammenzuziehen, vielleicht, weil er viel-

32 Vgl. *Isaac, Messen II,* 167f., zu 213–228. Vgl. auch *Josquin GA, Me* 9, 83.
33 Vgl. unten, S. 134, 191f.
34 *Wagner*[1], *Einführung* 2, 443ff.
35 Vgl. zu Dokument *1496, November 13.*
36 Zum Beispiel *Krings, Isaac* 16; *Reese, Renaissance* 649.
37 Vgl. *Just, Motetten* 2, 76, und Dokument *1507?.*

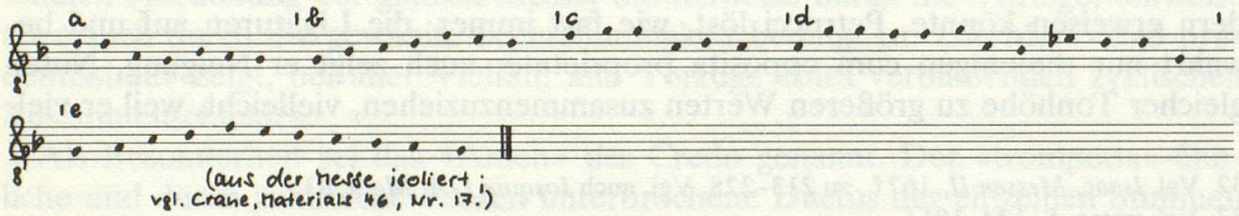
fach nicht austextiert, sondern nur Textmarken bringt. *Barcelona, Orf. Cat. 5* verhält sich in der letzten Beziehung ähnlich; eine eigentliche, freilich etwas flüchtig wirkende Textlegung bringt nur der D, der in der Textierung gegenüber der guten Quelle *Milano 2268* gelegentlich leicht abweicht. In der Abschnittsetzung stimmen zum Glück alle drei Fassungen überein. So ungern man es grundsätzlich tut: man wird im Folgenden einer «kombinierten» Fassung folgen müssen, die das in *Milano 2268* Fehlende so gut als möglich ergänzt; das ist übrigens in der Neuausgabe auch vollzogen worden[38]. Die in einen andern Messenzyklus Isaacs einbezogene Qui-tollis-Fassung in *Breslau 2016* schließlich gehört, soweit ihre Kürze eine Aussage überhaupt zuläßt, in die Nähe von *Barcelona Orf. Cat. 5.*

Die in den Handschriften *Breslau 2016, Leipzig 1494* und *Verona 757* vorliegende Teilüberlieferung des Agnus II ist insofern geschlossen, als sie den Satz weder betitelt noch textiert[39]. Wichtig ist ferner, daß alle drei Quellen zwei Varianten bewahren, die der Messenüberlieferung durchweg fremd sind (Agnus, A, 66: erstes f gespalten; A, 71, 5–7: rhythmisch verändert); das deutet darauf hin, daß die selbständige Teilüberlieferung bereits verhältnismäßig alt ist. Die Frage nach der Kompositionspriorität des fraglichen Satzteils wird eher zu Gunsten der Messe zu entscheiden sein: im Agnus II lassen sich musikalische Übereinstimmungen mit der restlichen Messe, und zwar nicht nur in der klar erkennbaren Hauptstimme, sondern auch in den Nebenstimmen, feststellen (z. B. A-Beginn Agnus II wie Kyrie 1ff.; Gloria 1ff.; usw.), so daß das Agnus II den Eindruck eines völlig in den übrigen Zyklus integrierten Bestandteils macht.

*

Als c.f.-Tanzweise stellt sich die von Isaac verwendete Vorlage-Melodie zunächst als eine längere Folge von rhythmisch gedehnten Gerüstnoten dar; obwohl es sich nicht um eine chorale Melodie handelt, fehlen dieser Notenreihe offenbar irgendwelche melodische Übereinstimmungen, die zu innern Beziehungen und formaler Gliederung führen und allenfalls auf die Vorlagenverwertung in der Messenvertonung Einfluß nehmen könnten. Isaac gliedert aber, wiederum durch Pausensetzung, diese Vorlage-Melodie in verschiedene sectiones, so daß das folgende Bild entsteht:

Beispiel 4

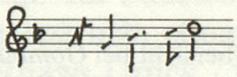


38 *Isaac, Messe.*

39 Neuausgabe nach *Leipzig 1494* (ohne Verfasser- und Herkunftsbestimmung) in *Gombosi, Capirola,* p. XLVIII–L.

Die Disposition dieses Vorlage-Materials ist die folgende:

I.	Kyrie I	a – c: T
	Christe	frei; Anklang an die erste Hälfte von d: A und B
	Kyrie II	d – e: T
II.	Et in terra	a – e: T
	Domine fili	frei; Anklang an die zweite Hälfte von d: D und B
	Qui tollis	a: A; b – d: B; frei auslaufend
	Quoniam	a – e: T
III.	Patrem	a – e: T
	Crucifixus	frei
	Et ascendit	a – e: T
IV.	Sanctus	a – e: T
	Pleni	frei; Anklänge an a, zweite Hälfte von c und e
	Osanna I	a – e: T
	Benedictus	frei
	Osanna II	= Osanna I
V.	Agnus I	a – e: T
	Agnus II	a – e: B
	Agnus III	a – e: B

Es geht aus dieser Übersicht wieder hervor, daß Isaac sehr aufmerksam auf die Durchführung des gesamten Vorlage-Materials selbst im einzelnen Satzteil achtet. Dasselbe Bemühen um die Hörbarmachung der zyklischen Einheit zeigt sich in mehreren Satz- und Teilköpfen, bei denen auch die Nebenstimmen übereinkommen (vgl. Kyrie I, Christe, Gloria, Sanctus (nur D), Osanna I, Benedictus, Agnus II), und man spürt dieses Bestreben auch in einem markant punktierten kurzen Einwurfgedanken  , der als aus dem Anfang der sectio b geschöpft bezeichnet werden darf; er meldet sich durch die ganze Messe hindurch wieder (Kyrie 11/12 exponiert; vgl. ferner Gloria 10; 33; 67; 86; Credo 4; 12; 17; 25; 72; Sanctus 35; Agnus 10; 14; 52f.; 63).

Der c.f. wird vorzugsweise in, zu den übrigen Stimmen gerade noch kontrastierenden Notenwerten geführt; zur Überbrückung größerer Sprünge oder auch am Ende einer sectio wird er gerne ausgeziert. Die Imitationstechnik unterscheidet sich nicht wesentlich von dem schon zu andern Messen Ausgeführten: es begegnen wieder geschickt kombinierte Pseudo-Kanons (z. B. Agnus I D/A), und auch die Imitation kleiner formelhafter Elemente erscheint wieder, etwa in den dreistimmigen, carmen-artigen Satzteilen. Diese überraschen übrigens durch

in den freien Ablauf klug eingebaute sectio-Anklänge (z. B. Kyrie, B/A, 42–43/ 43–44: aus d; Gloria, D/B 56–60: aus d); auch ihre Initien gewinnen ihre Prägung zuweilen aus dem Vorlage-Material (Domine fili und Benedictus: aus a).

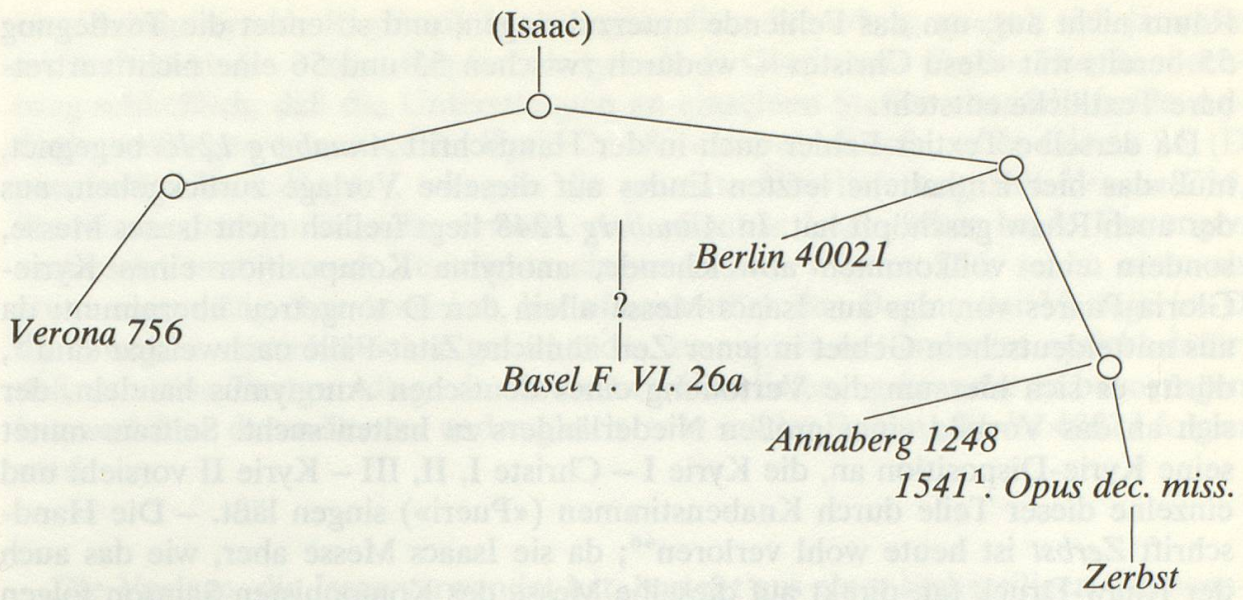
Auffallend ist die Neigung zum vollen, akkordischen Klang, der strenge Kontrapunktik wenigstens für kurze Zeit zurückdrängt: das zeigt sich deutlich in den Note gegen Note gesetzten, deklamierenden Köpfen des Quoniam und des Et ascendit, und noch klarer wird es in den linienhaft ausschwingenden Proportionsschlüssen des Gloria (101ff.) und des Credo (116ff.), wohl auch in demjenigen des Agnus (101ff.). Ein klangvolles Fundament wird auch für das Spiel der beiden Oberstimmen geschaffen, und zwar so, daß zum T-Pfundnoten-c.f., in an den ältern Kantilenensatz gemahnender Weise, oft der in gleich langen Werten gehaltene B tritt (z. B. Gloria 20ff. (später pseudo-kanonisch); Credo 6ff.; 33ff.; Sanctus 9ff.; Agnus 8ff.). Gerade weil alle diese Stellen keinerlei Veranlassung geben, als noematische Ausdrucksfiguren gedeutet zu werden, fällt ihre Satzweise auf; sie als Ausdruck eines, in der Regel als für Italien typisch verstandenen Vollklanges zu deuten, wäre wohl vorschnell, wenn nicht eine andere Gegebenheit dafür spräche, daß diese Messe Isaacs italienischer Zeit entstammt: die Vorlage. Sie ist, soweit ersichtlich, im 15. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe in Italien gepflegt und mehrstimmig vertont worden[40], und nachdem Isaacs Messe nur in romanischen Quellen überliefert ist, darf man für die Komposition seiner Messe entschieden vor den an den Quellen gewonnenen terminus zurückgehen und mit einiger Wahrscheinlichkeit das in Italien verbrachte Jahrzehnt von 1485 an erwägen. Somit ist es denkbar, daß diese Messe tatsächlich auch eine stilistische Beeinflussung von italienischer Seite her aufweist[41].

b) M. «Une musque de Biscaye», 4v.

Die Überlieferung dieser Messe mittleren Formats stellt einige besondere Probleme. Nach eingehender Prüfung läßt sie sich im folgenden Stemma, mit einer niederländischen und einer deutschen Klasse, veranschaulichen.

40 Vgl. die frühen «Spagna»-Sätze in der Übersicht bei *Gombosi, Capirola,* p. LXII; die frühen Sätze (vor 1510) auch bei *Crane, Materials* 74f.

41 Die um Geraumes frühere M. «La bassa danse» von Faugues vertont nicht dieselbe Vorlage-Melodie wie Isaacs Komposition, sowenig wie eine andere, anonyme über die Basse-danse-Melodie «L'ardant desir» verfaßte; vgl. zu beiden Messen *Crane, Materials* 106, Nr. 106, und 107f., Nr. 111. Eine M. «La bassa danza» von Gaffuri enthielt der 1906 bis auf einige Reste verbrannte, vierte Gaffuri-Codex; vgl. *Jeppesen, Gafurius-Kodizes* 14, Anm. 3. Ein Fragment dieser Messe ist wenigstens in den Codex-Resten bewahrt geblieben, und zwar auf fol. 28'–38 (vgl. dazu *Sartori, Gaffurio-Kodex* 34, der allerdings die Gelegenheit zur Identifizierung des noch Vorhandenen vielfach verpaßt hat). Vielleicht ist diese Messe in einer wieder andern fragmentarischen Gestalt in dem unerreichbar gebliebenen Spataro-Chorbuch Bologna, San Petronio A. XXIX, unter Nr. 7 erhalten (dazu *Lowinsky, Choirbook* I, 115); der Codex A. XXXVIII derselben Bibliothek hat dieselbe Messe, laut Tabula, unter Nr. 3 möglicherweise ebenfalls einmal enthalten (vgl. *Jeppesen, Orgelmusik* I, 95–96).



Die älteste Version in der Handschrift *Berlin 40021* stellt, wie Just gezeigt hat[42], eine durch ihr Wasserzeichen auf 1490/92 datierbare Niederschrift dar[43], die bei irgendeiner Gelegenheit in Briefform versandt worden ist; als ihren Schreiber – nach dem bekannten Vermerk *Ysaac de manu sua* – Isaac selber zu bezeichnen, ist freilich problematisch. Als Musiziervorlage ist die Berliner Fassung kaum tauglich, da Format, Darstellung und Stimmenanordnung sehr unübersichtlich sind. Abgesehen von einigen Flüchtigkeiten liegt aber eine gute Fassung vor, die im Gloria und Credo in allen vier Stimmen erstaunlich reich textiert, freilich für die textarmen Sätze wie üblich nur Textmarken bringt. Von ähnlicher Güte und auf weite Strecken übereinstimmend ist die etwas jüngere Version der niederländischen Handschrift *Verona 756;* eine gewisse Eigenwilligkeit des Schreibers mag sich darin dokumentieren, daß dieser die Musik des Osanna bereits auch an das mit «et sepultus est» schließende Credo-Ende anfügt und mit dem «Confiteor»-Text bis zum Schluß-Amen versieht, offenbar weil ihm die, übrigens auch in choralen Quellen vorkommende Credo-Kürzung[44], wie sie alle andern Textzeugen zeigen, nicht behagt. Im Sanctus 1–44 vertauscht er A und T; die Textlegung ist im ganzen eher spärlich, stimmt aber grundsätzlich meistens mit *Berlin 40021* überein. Georg Rhaws Druck *1541¹. Opus dec. miss.* erweist durch seine Tendenz zur – sicher nicht originalen – Wort- und Wortgruppen-Wiederholung sein jüngeres Alter (Sanctus!). Abgesehen davon ist die Textlegung im einzelnen genauer vorgenommen als in den andern beiden Fassungen. Schlecht ist einzig eine Stelle im Gloria: hier hält der Druck nicht streng genug daran, mit 25 das «Gratias» anzustimmen und mit dem folgenden Text sogleich speditiv weiterzustreben; so wiederholt sich 32 der «Gratias»-Text, aber bis 55 reicht der

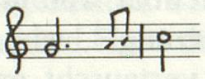
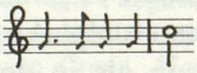
42 *Just, «de manua sua»* 113.

43 Die Behauptung von *Cuyler, Opus* 75 und *Cuyler, Mass Model* 25, Isaacs Messe sei für die Sängerknaben der kaiserlichen Hofkapelle geschrieben, wird schon dadurch erledigt.

44 Vgl. auch unten, S. 118.

Raum nicht aus, um das Fehlende unterzubringen, und so endet die Textlegung 55 bereits mit «Jesu Christe» – wodurch zwischen 55 und 56 eine nicht vertretbare Textlücke entsteht.

Da derselbe Textier-Fehler auch in der Handschrift *Annaberg 1248* begegnet, muß das hier Enthaltene letzten Endes auf dieselbe Vorlage zurückgehen, aus der auch Rhaw geschöpft hat. In *Annaberg 1248* liegt freilich nicht Isaacs Messe, sondern eine vollkommen abweichende, anonyme Komposition eines Kyrie-Gloria-Paares vor, das aus Isaacs Messe allein den D tongetreu übernimmt; da aus mitteldeutschem Gebiet in jener Zeit ähnliche Zitat-Fälle nachweisbar sind[45], dürfte es sich hier um die Vertonung eines deutschen Anonymus handeln, der sich an das Vorbild eines großen Niederländers zu halten sucht. Seltsam mutet seine Kyrie-Disposition an, die Kyrie I – Christe I, II, III – Kyrie II vorsieht und einzelne dieser Teile durch Knabenstimmen («Pueri») singen läßt. – Die Handschrift *Zerbst* ist heute wohl verloren[46]; da sie Isaacs Messe aber, wie das auch der Rhaw-Druck tat, direkt auf dieselbe Messe des Komponisten Samson folgen ließ, dürfte es sich um eine direkte Kopie nach dem Druck gehandelt haben, wodurch der Verlust des Manuskriptes wenigstens nicht allzuschwer wiegt. – Das D-Fragment in *Basel F. VI. 26a* ist zu klein, als daß eine stemmatische Placierung in der restlichen Überlieferung möglich wäre.

Ein besonderes Problem stellt sich mit den Vorlage-Köpfen in den vorliegenden Fassungen. Isaac beschränkt sich darauf, in allen Messensätzen die Vorlage-Melodie in ihren originalen Notenwerten, also nicht etwa in Pfundnoten, allein in den D zu legen und von diesem keinen andern Beitrag als dieses ostinate Absingen der Vorlage zu verlangen. Diese Idee steht gewiß wieder im Dienste einer Hörbarmachung des zyklischen Zusammenhangs der fünf Sätze; es mag vielleicht auch eine gewisse niederländische Freude am «Kunststück» mitgewirkt haben. Nun erscheint der Kopf der Vorlage-Melodie in den Isaac-Quellen in zwei abweichenden Gestalten: *Verona 756* bringt ihn durchweg in der, aus der einstimmigen Tradition sowie aus Josquins gleichnamiger Messe und Chanson bekannten Fassung  ; die restliche Überlieferung bietet aber an verschiedenen Stellen des Gloria und des Credo (Gloria 1, 21, 32, 52, 76, 100; Credo 21, 45, 56) stattdessen einen Vorlage-Kopf, der unisono deklamiert und dann zum folgenden Hochton springt:  . Diese Form entspricht derjenigen, die Isaac auch andernorts verwendet hat[47]. Eine Überprüfung aller entsprechenden Belege zeigt, daß die «Josquin-Form» meist an Stellen steht, die textarm, die «Isaac-Form» aber an Orten auftritt, die textreicher sind und darum

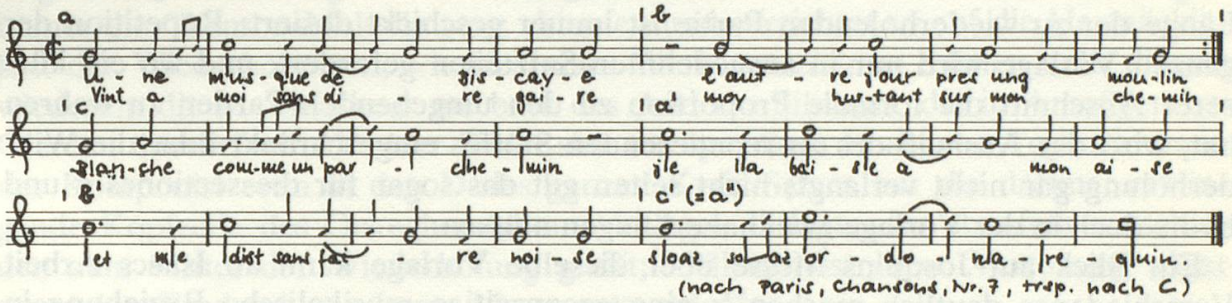
45 Vgl. *Staehelin, Isaac I*, 69, Anm. 94.
46 Vgl. *Staehelin, Isaac I*, p. XLV, Anm. 10.
47 Vgl. *Isaac/Wolf* 59, Nr. 5, T, 1f. und 5.

eine deklamierende Rhythmik bevorzugen; diese Scheidung spiegelt sich ja schon im Auftreten des «Isaac-Kopfs» nur gerade in Gloria und Credo. Die Beobachtung schließlich, daß die Unterstimmen an einzelnen Stellen ebenfalls beide Anfänge anklingen lassen (z. B. Kyrie 2, 18: «Josquin-Kopf», oder Gloria 25 (D pausiert): «Isaac-Kopf»), was nun die gesamte Überlieferung, mit *Verona 756,* übereinstimmend mitmacht, erweist, daß offenbar Isaac selber beide Fassungen verwendet und je nach Textdichte eingesetzt hat. *Verona 756,* schon oben als etwas eigenwillig charakterisiert, hat offensichtlich den Beginn der Vorlage im D durchweg zu vereinheitlichen gesucht; das, zusammen mit anderem, spricht dafür, daß man eine Textgrundlage der deutschen Überlieferungsbranche zu bevorzugen hat, und dann deren ältester und zugleich recht solider Fassung *Berlin 40021* folgen wird.

*

Die Vorlage, die Isaac verwendet hat, besteht aus einer sechszeiligen Chanson-Melodie, deren beide erste Zeilen wiederholt werden[48]. Sie folge hier:

Beispiel 5



Charakteristisch sind die entschiedene «Vier-Zeiten»-Periodik aller Zeilen sowie die D-Klausel-Schlüsse am Ende jeder Zeile. Isaac hat wie folgt disponiert[49]:

I.	Kyrie I	a – b; wiederholt: D
	Christe	c – b′; wiederholt: D
	Kyrie II	c′; wiederholt: D
II.	Et in terra	a – c′; wiederholt: D
	Qui tollis	a – c′; wiederholt: D

48 Leider bringen die drei Belege für einen Tanz gleichen Namens keinerlei Melodie, so daß sich über diese Beziehung nichts aussagen läßt. Der Tanz ist genannt in der Turiner Tanzrolle von 1519 (vgl. *Meyer*², *Role* 159, Nr. 15), in einer Anhang-Liste zu einem zwischen 1530 und 1538 wohl von Moderne verlegten Neudruck des Toulouse-Tanztraktats (vgl. *Lesure, Danses* 177, Nr. 22) und in der bekannten Liste in Rabelais' Pantagruel, Buch 5, Kap. 33 (als Nr. 33). Die Hinweise auf *Meyer*², *Role* und *Lesure, Danses* verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Raymond Meylan.

49 Vgl. *Cuyler, Opus* 75–81, wo sich eine knappe Besprechung und eine Ausgabe des Kyrie findet.

III.	Patrem	a – c′; wiederholt: D
	Et incarnatus	a – c′: D
IV.	Sanctus	a – b′; wiederholt, c′: D
	Pleni	a – c′: D
	Osanna I	a – c′: D
	Benedictus	a – c′; c′ wiederholt: D
	Osanna II	(= Osanna I)
V.	Agnus I	a – c′: D
	Agnus II	a – c′: D
	Agnus III	(= Agnus I ?)

Es wurde bereits gesagt, daß Isaac allein den D zur Hauptstimme macht und ihn nichts Anderes als die Vorlage-Melodie singen läßt. Damit der D genügend Ausdehnung erhält, beschränkt sich der Komponist nicht einfach auf die in der Vorlage-Melodie geforderte eine Wiederholung der sectiones a und b, sondern läßt auch die Folge-sectiones repetiert erklingen; das findet seinen Niederschlag auch in der Schreibweise des D: dieser ist dann nur einmal, aber mit Wiederholungszeichen notiert und hat in diesem Fall zwei Textzeilen zu tragen[50]. Die Länge der zu wiederholenden Partie ist immer geschickt dosiert: Repetition der ganzen Vorlage wird nur in ausgedehnten Satzteilen gefordert, und wo ein kürzerer Abschnitt die formale Proportion zu den umgebenden Partien zu wahren hat, wird das Ausmaß des zu repetierenden Stoffes eingeschränkt oder die Wiederholung gar nicht verlangt; nicht selten gilt das sogar für die sectiones a und b, die doch in der Vorlage zweimal erklingen müssen.

Ein Blick auf Josquins Messe über dieselbe Vorlage kann an Isaacs Arbeit Verschiedenes deutlich machen[51]; eine gegenseitige musikalische Beziehung in diesen beiden Werken ist nicht nachzuweisen. Josquins Komposition ist, auch wenn die Forschung sie als eine eilig vollendete Arbeit anspricht[52], etwas anspruchsvoller und abwechslungsreicher konzipiert als Isaacs Werk: das zeigt sich in differenzierterer Mensurvorzeichnung, in proportionierten T-c.f.-Durchführungen, in mit einer gewissen Großzügigkeit angelegten Eingangsduetten, in kontrapunktisch reicheren Abschnitten und verschiedenen vollklingenden, Note-gegen-Note gesetzten noematischen Partien. Das alles fehlt bei Isaac weitgehend: die Mensurvorzeichnung ₵ bleibt durch das ganze Stück bestehen, und nur einzelne color-Stellen schaffen eine rhythmische Belebung (z. B. Gloria 26ff.). Der Satz verläßt selten die Vierstimmigkeit und greift einmal exponierte Nebenstimmenführungen gerne wieder auf (vgl. Kyrie, T, 2ff., 18ff., 43ff.; oder: gleichbleibender B-Anfang in allen vierstimmigen Satzteilen (ohne Christe); oder: ascensus und descensus Kyrie, T 47ff.; Credo 69ff.; Sanctus 2ff. bzw. 22ff., schön

50 Etwa im Kyrie führt das zu noch ungelösten Textierungsproblemen: wie ist die Zweizahl der D-Wiederholungspartien pro Teil mit der Dreizahl der Anrufungen pro Teil in Einklang zu bringen?

51 Eine kurze Gegenüberstellung bei *Cuyler, Mass Model.*

52 *Osthoff*[1], *Josquin* 1, 143.

auf die beiden D-Wiederholungen verteilt; oder: Terzketten Gloria A/T 57ff.; Agnus, T 3ff.). Von Josquins Stück unterscheidet sich Isaacs Komposition auch durch die genau an der Vorlage orientierte «Vier-Zeiten»-Periodik: während Josquin sich in freien Längen bewegt, hält Isaac diese Periodik, wo er die Vorlage bringt, streng durch, und jene wird nun auch durch eine auffallend häufig vollzogene «tonale» V-I-Kadenzierung jeweils auf Ende der einzelnen Vorlagen-Zeile oder in den sectiones a und c′ auch auf den Spitzentönen der Melodiezeile unterstrichen. Daß aus dieser Anlage nicht ein kurzatmiges Gebilde wird, das gewissermaßen von einer Kadenz zur andern schwankt, verhindern die sehr geschmeidigen kurzen Überleitungen vom Ende der einen zum Beginn der nächsten Zeile.

Isaacs Lösung hebt sich also sehr entschieden von derjenigen Josquins ab: Der stereotype, kaum modifizierte Vortrag der Chanson-Melodie, der niemals die originale Reihung der sectiones stört, aber die verhältnismäßig kurze Vorlage-Weise in andauernder Wiederholung vorführt, verhilft dem Bemühen um zyklische Geschlossenheit zu einer fast überdeutlichen Wirkung, jedenfalls zu einer unbedingt größeren als sie bei Josquin erreicht wird. Dasselbe gilt auch mit Blick auf Obrechts frühe M. «Fors seulement»[53], die dem Messen-D ebenfalls den Vortrag allein der Vorlage-Weise Ockeghems überbindet: Obrecht läßt aber fast immer die Chanson-Melodie ganz ablaufen und verzichtet so auf die Hartnäckigkeit der Wiederholungen, wie sie Isaacs Werk auszeichnet. Näher steht diesem wiederum die M. «Malheur me bat» des Andreas Silvanus, die in Auszügen bei Glarean überliefert ist[54]: hier findet sich die spezifisch Isaac'sche Technik, wenn der Komponist etwa in den D des ganzen Kyrie-Satzes nur die dreimal erklingende Kopfzeile des Ockeghem'schen Vorlagen-D legt, also ebenfalls entschieden zum Mittel der Wiederholung greift; vielleicht ist diese Vertonung sogar unter dem Eindruck von Isaacs Messe entstanden.

Für eine Datierung bietet das auf 1490/92 fixierbare Wasserzeichen der Fassung *Berlin 40021* einen vorläufigen Anhaltspunkt; die Messe ist also noch vor diesem Termin entstanden – wie lange vorher und ob in Italien oder noch in der flämischen Heimat, wagt man nicht zu entscheiden.

c) *Missae «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4v. und 6v.*

Die Tatsache, daß in den zwei über diese Vorlage geschriebenen Messen verschiedene Satzteile identisch sind, und die sich daraus ergebenden Konsequenzen empfehlen es, im Folgenden diese beiden Messen gleichzeitig ins Auge zu fassen.

Besondere Probleme stellt zunächst die Überlieferung. Sie bietet die beiden Ordinariumszyklen in sehr unterschiedlichem Erhaltungszustand und ungleicher

53 Abdruck: *Obrecht* [1]*GA, Me* V, Nr. 22.

54 *Glarean, Dodekachord* 432f. – Zum deutschen und mit Andreas de Silva zweifellos nicht identischen Komponisten – er ist auch Gesprächspartner in Virdungs «Musica getutscht» – vgl. *Pietzsch, Quellen* 683f. (zu «Waldner, Andreas»).

Fassung an; hält man sich fürs erste einmal an die beiden, jeweils allein vollständigen Quellen, also an die Handschriften *Milano 2267* und *München 3154,* so ergeben sich zwischen den beiden Kompositionen, bei Ausgang von der vierstimmigen Vertonung, im einzelnen die folgenden Entsprechungen:

	M. 4v.	M. 6v.
I.	Kyrie I, 4v.	–
	Christe, 3v.	Qui venit, 1. Teil, 3v.
	Kyrie II, 4v.	Kyrie II, 6v. (mit zusätzlichem D II und C II)
II.	Et in terra, 4v.	Agnus I, 4v.
	Qui tollis, 3v.	Qui tollis, 3v.
	Quoniam, 4v.	Pleni, 4v.
III.	Patrem, 4v.	Christe, 4v.
	Et incarnatus, 3v.	Et in Spiritum, 3v.
	Confiteor, 4v.	Crucifixus, 4v.
IV.	Sanctus, 4v.	Et in terra, 4v.
	Pleni, 3v.	Patrem, 3v.
	Osanna I = Kyrie II, 4v.	Kyrie II, 6v. (mit zusätzlichem D II und C II)
	Benedictus, 4v.	Osanna I, 6v. (mit zusätzlichem D II und C II)
	Osanna II = Kyrie II, 4v.	Kyrie II, 6v. (mit zusätzlichem D II und C II)
V.	Agnus I, 3v.	Benedictus, 3v. (mit kurzer Anfügung)
	Agnus II, 5v.	Agnus II, 5v.
	Agnus III fehlt	

Daß die Parallelüberlieferung zur vierstimmigen Messe in *Regensburg C. 120,* entgegen *Milano 2267,* das Benedictus mit der Textmarke des Pleni versieht, verändert das Bild des vierstimmigen Zyklus nicht: anscheinend wollte der Schreiber von *Regensburg C. 120* auf einer einzigen Codex-Seite möglichst viel Musik aus dem Sanctus unterbringen, und so wählte er daraus jene beiden Teile, die für ihre aus Kanon resultierende Vierstimmigkeit die Niederschrift bloß je zweier Stimmen fordern. Wesentlich problematischer ist die abweichende Anordnung der Satzteile, wie sie, für die sechsstimmige Vertonung, die Handschrift *Segovia* bringt; die Entsprechungen sind hierbei die folgenden:

	München 3154	Segovia
I.	Kyrie, usw.	[Blattausfall]
II.	Et in terra	
	Gratias	
	Qui tollis	
	Qui sedes	Qui sedes

München 3154		Segovia
III.	Patrem	–
	Deum de Deo	Deum de Deo
	Crucifixus	
	Et in Spiritum	
	Confiteor	[Blattausfall]
IV.	Sanctus	
	Pleni	Pleni
	Osanna I	Osanna I
	Benedictus	Benedictus
	[Qui venit]	[–]
	Osanna II	–
V.	Agnus I	Agnus I
	Agnus II	Agnus II
	Agnus III	–

Zunächst mutet seltsam an, daß in *Segovia* ein Patrem-Teil völlig fehlt; da Qui sedes und Deum de Deo auf recto bzw. verso desselben Folios stehen, kann nicht ein nachträglicher Blattausfall daran schuld sein. Rätsel gibt sodann die gegenüber *München 3154* vertauschte musikalische Teil-Anordnung im Sanctus und Agnus auf. Sobald man aber einmal erkannt hat, daß es die beiden Münchner Schlußteile des Agnus II und III sind, deren Musik in *Segovia* fehlt, ist die Lösung nicht mehr allzu schwierig: es scheint nämlich, daß der Schreiber von *Segovia* eine Vorlage verwendete, welche ihrerseits die letzten Blätter mit dem Agnus II und III bereits verloren hatte, oder aber, daß jener diese zwar ebenfalls besaß, aber vor der Niederschrift der beiden, in ihrer Notation verhältnismäßig abstrakt wirkenden und nicht ohne weiteres auflösbaren Kanon-Teile zurückschreckte: aus einem dieser beiden Gründe übernahm der Schreiber von Segovia offenbar die Musik der beiden Agnus-Teile nicht, suchte aber durch eine Neugruppierung der Sanctus- und Agnus-Teile gleichwohl zu einer brauchbaren Anordnung in den beiden letzten Messensätzen zu gelangen. Auf diese Weise wird deutlich, daß die Gliederung, wie sie in *Segovia* erscheint, nicht eine originale darstellt, zugleich, daß die folgenden Ausführungen sich bei der sechsstimmigen Messe an die Teil-Folge halten können, wie sie in der Handschrift *München 3154* vorliegt.

Damit ist die Überlieferungssituation immerhin so weit geklärt, daß sich der Vergleich der beiden Messen an jene Fassungen halten kann, wie sie in *Milano 2267* und, in weitgehend übereinstimmender Form, in den beiden Versionen in *München 3154* vorliegen und wie sie oben bereits einander gegenübergestellt wurden. Man vergleiche deshalb nochmals die eingangs gegebene schematische Darstellung: es zeigt sich dabei, daß die vierstimmige Messe, außer dem Kyrie I, keinen einzigen Satzteil bringt, der nicht auch in der sechsstimmigen Komposi-

tion vertreten wäre; diese dagegen bietet, als neue Teile, darüber hinaus noch die Abschnitte Kyrie I, Gratias, Qui sedes, Deum de Deo, Confiteor, Sanctus, Osanna II und Agnus III, die alle nicht einfach einen «unechten» Eindruck machen. Das könnte zunächst dafür sprechen, daß ein Handschriftenkompilator aus einem bereits bestehenden sechsstimmigen Werk Isaacs einzelne Teile exzerpiert und neu textiert hätte, um eine vierstimmige Messe zusammenzustellen; woher er das Kyrie I bezogen hätte, bliebe allerdings unbeantwortet. So einfach kann es aber nicht sein, denn die sechsstimmige Fassung weist eine ansehnliche Zahl von eigentlichen Absonderlichkeiten auf, die als überaus fraglich erscheinen lassen, ob sie für die vierstimmige Komposition Vorlage gewesen sein kann: So ist es unwahrscheinlich, daß in einem sechsstimmigen Ordinarium zu Beginn des Gloria ein nur vierstimmiger und am Anfang des Credo gar ein nur dreistimmiger Satzteil steht, und ebenso ist es seltsam, daß die eine der beiden Fassungen in *München 3154* hinter dem Benedictus noch einen eigenen, gesonderten Qui-venit-Teil anschließt, ein Sachverhalt, der vollkommen aus dem Rahmen des Üblichen fällt; merkwürdig ist auch, daß die beiden sechsstimmigen Niederschriften in *München 3154* zuweilen Kanonanweisung bringen, wo sie die Kanonstimmen bereits aufgelöst notieren, oder daß sie falsche oder wenigstens fragliche Mensurvorzeichnungen setzen (*Milano 2267,* im Pleni, bestätigt das zum Münchner Patrem eindeutig, das statt in notiertem ϕ, in ₵ zu lesen ist). Alle diese Beobachtungen lassen, gerade umgekehrt, schließen, daß die sechsstimmige Komposition auf der Grundlage der bereits vorliegenden vierstimmigen zusammengestellt worden sein muß; diese entspricht in Textgliederung und Stimmenzahl ja auch durchaus dem vertrauten Bild einer zyklischen Messe in der Zeit Isaacs; einzig, dass das Osanna I bzw. II auf die Musik des Kyrie II zu musizieren ist, könnte man als ungewöhnlich vermerken. Die Entstehung dieser vierstimmigen Vorlage-Vertonung rückt nach alledem auch zeitlich erheblich vor die Gestaltung des sechsstimmigen Zyklus zurück, und dies um so mehr, als die Vergleichung der beiden sechsstimmigen Versionen in *München 3154* zeigt, daß keine von diesen nach der andern direkt kopiert sein kann, daß vielmehr beide auf dieselbe gemeinsame Quelle zurückgehen dürften; Ähnliches gilt für die Fassung in *Segovia,* die bestimmt nicht direkte Abschrift nach einer der beiden Münchner Versionen ist.

Die der sechsstimmigen Messe innewohnende Problematik ist allerdings noch immer nicht gelöst, auch wenn nun die Priorität der vierstimmigen Vertonung feststehen dürfte. Bevor diese Problematik weiterverfolgt wird, sei aber erst auf die Frage der weltlichen Teilüberlieferung eingetreten: diese muß ja gerade dort besonderes Interesse finden, wo eine Messenvertonung über weite Strecken offensichtlich auf dem Wege der Kontrafaktur aus einer andern gewonnen worden ist.

Die Melodie-Vorlage ist eine jener Liedweisen, die, bei gleicher Melodie, sowohl mit deutschem als auch französischem Text belegt sind: «Wohlauf gut Gsell von hinnen» und «Comment poit avoir joie»[55]. Die Praxis der Quellen ist im allgemeinen die, je nach ihrem Provenienzland die Melodie mit deutschem oder mit

55 Vgl. *Osthoff*[1], *Wohlauf,* und neuerdings, vor allem zum Textlichen, auch *Canti B* 46–49.

französischem Text zu versehen[56]. So erklären sich auch die verschiedenen Textmarken der Teilüberlieferung, die, infolge der oben aufgezeigten Teilübereinstimmungen, zu beiden Messen ebenfalls identisch ist: die deutschen Handschriften *München, UB 328–331, Wien 18810* und *Zürich 906* betiteln oder textieren deutsch, die italienischen Chansonniers *Bologna Q 18* und *Roma, Cap. Giul. 27* dagegen französisch; [*c. 1535*][14] *Egenolff/Heilbronn X, 2* hat offenbar aus einer italienischen Vorlage bezogen und bestätigt, als Ausnahme der Regel, das eben Gesagte. Fast allen diesen teilüberlieferten Stücken ist eigen, daß sie die Vorlage-Melodie gut erkennbar und vollständig bringen; einzig der Egenolff-Satz, der das Pleni – bezeichnenderweise nicht textiert, sondern nur mit Textmarke versehen – bringt, macht hier eine Ausnahme, indem er die Vorlage-Melodie nicht klar erhält, sondern nur anklingen läßt. Aber gerade dieser Umstand spricht dafür, daß dieses Stück nachträglich aus der Messe gezogen ist: denn die Annahme ist glaubwürdiger, Isaac habe im Laufe seiner Kompositionsarbeit an der Messe einen Teil freier gefaßt, als umgekehrt, er habe früher einmal einen, die Vorlage-Weise frei behandelnden, selbständigen Satz geschrieben und ihn erst später in die Messe aufgenommen; in noch ausgeprägterer Art gilt dasselbe für das in *Wien 18832* überlieferte, unbezeichnete und sehr freie Instrumental-Bicinium, das allein aus den beiden Oberstimmen des Quoniam bzw. Pleni besteht und die Vorlage-Melodie fast nicht mehr erkennen läßt. Die Priorität der Messenvertonung gewinnt schließlich überhaupt für alle in Teilüberlieferung bewahrten Satzteile erhebliche Wahrscheinlichkeit, da wenig glaubwürdig ist, daß Isaac hier zunächst vier weltliche Sätze komponiert und diese alle erst nachträglich in eine Messenvertonung eingefügt hätte. Diese Annahme ist natürlich unverändert auch auf die sechsstimmige Messe anwendbar, da die teilüberlieferten Stücke in ihr ja dieselben sind wie in ihrer vierstimmigen Vorlage-Vertonung.

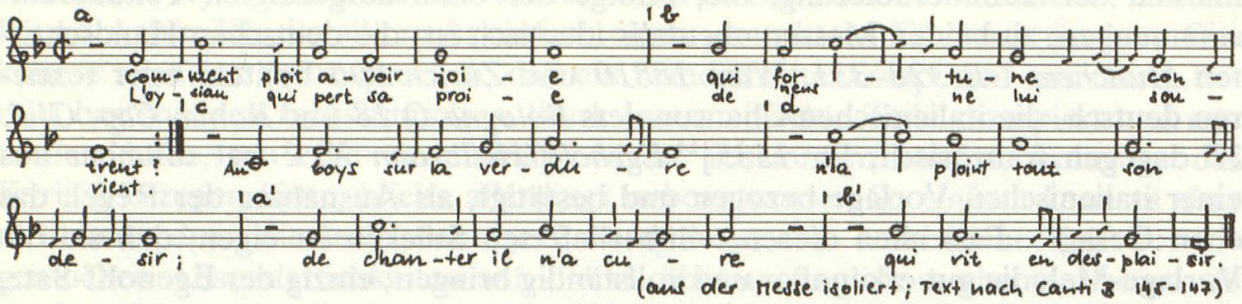
*

Die in F-lydisch stehende Melodie[57] zeigt, wie das Isaac offenbar geliebt hat, wiederum eine in sich bereits geschlossene Form. Sie präsentiert sich in der von Isaac verwendeten Gestalt wie folgt:

56 Vgl. auch unten, S. 95f. – Aus Isaacs Zeit sei ferner auf die ebenfalls in beiden Liedtexten allgemein verbreiteten Parallelfälle von «Entrée je suis» / «In minem sin» (vgl. *Picker, Settings* und *Picker, Sources)* sowie «En douleur, en tristesse» / «Ach Gott, wem soll ichs klagen» verwiesen. Natürlich bringt schon das Glogauer Liederbuch Beispiele sonst nur als französisch textiert bekannter Liedsätze mit deutschem Text (erstmals herausgestellt von *Gombosi, Belege*); von der Forschung nicht beachtet bzw. unerklärt sind die beiden älteren Vergleichsbeispiele in der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. qm. 719, in der zu Texten deutscher Hofweisen fol. 119′ die Tonangaben von «Je me recommande» (=Binchois; Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. misc. 213, fol. 81′) sowie fol. 152 und 155 von «Sans oblier» (= Joh. Franchois; Oxford, Ms. Can. misc. 213, fol. 33) stehen.

57 In der Nebenform mit regelmäßigem b-molle, was auf Glareans «ionisch» herausläuft.

Beispiel 6



Die Disposition dieses Materials zeigt sich in beiden Messen so:

M. 4v.

I.	Kyrie I	a – b: D
	Christe	a – b: T
	Kyrie II	c – b′: D/T
II.	Et in terra	a – b: D; c – b′: D (Adoramus – magnam)
	Qui tollis	a – b′: D
	Quoniam	Anklang an a: B; Anklänge an a – c: D
III.	Patrem	Anklang an a – b: D/T; c: T; frei
	Et incarnatus	a – b′: B
	Confiteor	a – b: D (– baptisma); c – d: D (mortuorum – vitam)
IV.	Sanctus	a – b′: D/A
	Pleni	Anklänge an a – b und a′ – b′: D und A
	Osanna I	c – b′: D/T
	Benedictus	a – b′: D/A
	Osanna II	c – b′: D/T
V.	Agnus I	a – b′: D/A (unvollständig)
	Agnus II	a – b′: D/A/T

M. 6v.

I.	Kyrie I	a – b: D I/T
	Christe	Anklang an a – b: D I/T; c: T; frei
	Kyrie II	c – b′: D I/T
II.	Et in terra	a – b′: D I/D II
	Gratias	a – b′: T/B
	Qui tollis	a – b′: D I
	Qui sedes	a – b′: D I/T

M. 6v.

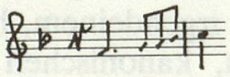
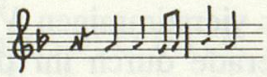
III.	Patrem	Anklänge an a – b und a′ – b′: D I und T
	Deum de Deo	a – b′: D II/T
	Crucifixus	a – d: D I
	Et in Spiritum	a – b′: B
	Confiteor	a – b′: T/D I
IV.	Sanctus	a – b′: D II/D I
	Pleni	Anklang an a: B; Anklänge an a – c: D I
	Osanna I	a – b′: D I/T
	Benedictus	a – b′: D I/C I
	Qui venit	a – b′: T
	Osanna II	a – b′: D I/T
V.	Agnus I	a – b: D I; c – b′: D I
	Agnus II	a – b′: D I / T / C I
	Agnus III	a – b′: C II / D I / C I

Da sich vielfach schon in den einzelnen Satzteilen der beiden Messen die ganze Vorlagemelodie verwendet findet, die Möglichkeit, den Sinn der Teilzusammenstellung anhand der Zeilenfolge des Vorlage-Materials zu kontrollieren, somit praktisch entfällt, ist von daher eine Lösung der oben ausgeführten Überlieferungsproblematik der sechsstimmigen Messe zunächst ebenfalls nicht zu geben. Einen Hinweis kann aber die Beobachtung liefern, daß alle jene Satzteile der sechsstimmigen Messe, welche in der vierstimmigen ohne Entsprechung bleiben, Meisterstücke strenger kanonischer Satzkunst sind; daran kann auch nichts ändern, daß die Vorlage-Melodie den Kern dazu bis zu einem gewissen Grade schon in sich trägt, da in ihr, «tonal» ausgedrückt, vielfach schon ein kanon-geeignetes Schwanken zwischen «Tonika»- und «Dominant»-Klang vorgegeben ist. In Anbetracht dieser besondern kanonischen Gestalt dieser singulären Teile der sechsstimmigen Komposition und im Hinblick auf die durchaus glaubwürdige Anlage der vierstimmigen Messe muß man vermuten, daß Isaac nach abgeschlossener Komposition der vierstimmigen Messe noch einige zusätzliche Einzelstücke geliefert hat, die aus irgendeinem, heute nicht mehr kontrollierbaren Grund einer betont kunstvollen, kanonischen und zugleich einer sechsstimmigen Messen-Anlage genügen mußten. Diese Annahme läßt sich dadurch bestätigen, daß die einzigen beiden sechsstimmigen Stücke der sechsstimmigen Fassung (Kyrie II und Osanna I), für die auch in der vierstimmigen Version eine Entsprechung besteht (Kyrie II und Benedictus), gerade durch ihr dortiges erstes Erscheinen zeigen, daß sie zunächst als vierstimmige Teile angelegt, später aber um zwei neue Zusatzstimmen vermehrt wurden und offenbar so Eingang in das sechsstimmige Werk fanden[58]. Warum freilich die Disposition der Satzteile der sechsstimmigen

58 Nachträgliche Erweiterungen schon bestehender Sätze um neue Stimmen sind im 15. und 16. Jahrhundert vielfach belegbar; vgl. auch unten, S. 138f.

Version gerade in der vorliegenden, unüblichen Art vollzogen wurde, ist nicht zu beantworten: als den Urheber dieser willkürlichen Zusammenstellung könnte man Isaac mit guten Gründen bezweifeln, nicht natürlich als den Komponisten der einzelnen Teile, auch nicht der in der erweiterten Messenfassung neu erscheinenden. Später wird nur diesen sechsstimmigen Abschnitten noch eine eigene kurze Besprechung gewidmet; zunächst sei allein die vierstimmige Messe betrachtet.

Auch diese ist bereits durch verschiedene kunstvolle Kanons gekennzeichnet. Diese erfassen nicht, wie bisher zu Isaacs Messen festgestellt, eine fuga nur im Einklang oder der Oktave, sondern auch in der Unterquinte (Sanctus); auch begegnen Stücke, welche die Haupt- und gleichzeitig eine Nebenstimme je streng kanonisch imitieren lassen (Kyrie II, Sanctus und Benedictus). Im Benedictus läßt Isaac zwar die anführenden Stimmen jeweils nach einer Vorlagen-Zeile pausieren, und erst dann setzt das folgende Stimmenpaar ein; da er diese Idee streng durchhält, entsteht eine klare Kontrastierung eines hohen und eines tiefen Stimmenduetts. Ein besonderes Kunstwerk ist das letzte Agnus, das drei Stimmen mit der Vorlage streng kanonisch und gleichsam in «Engführung» dicht imitieren läßt und zwei tiefe, wohl instrumentale Unterstimmen – der Satz ist auf fünf Parte erweitert – in kleineren Werten und, einen weiten ambitus durchlaufenden Linien darunterfügt.

Eine so dichte Imitations- und Kanontechnik ist nur möglich, weil Isaac die Eignung der Vorlage zu solcher Satzweise erkannt hat. Das oben schon erwähnte Schwanken zwischen «Dominant»- und «Tonika»-Klang, zu dem sich die Vorlage so gut eignet, führt – wie schon in der M. «Une musque de Biscaye» beobachtet – zu einem beachtlichen Kadenzreichtum, wodurch die Komposition sich einem neueren F-dur stark nähert; der entstehende Klang erinnert etwa an das Innsbruck-Lied. Auch zeigt sich eine gewisse Bevorzugung von Terz- und Duodezimgängen (Christe, Agnus I), und es begegnen gelegentliche «trompetta»-ähnliche Einwürfe, die den Quintraum im fallenden Dreiklang energisch markieren (z. B. Gloria, T 62ff. oder Credo, A und T 46); auch dieser Gedanke ist in der ersten Zeile der Vorlage bis zu einem gewissen Grade angelegt. Das früher beobachtete Spielen mit kleinen Formelelementen erscheint vor allem in einem durch die ganze Messe sich durchziehenden ascensus  , der gerne dicht imitiert wird (z. B. Gloria, 4ff.; 10ff.; 27ff.; Credo 25ff.; Sanctus 18ff.; usw.), oder in einem kurzen Einwurf  (z. B. Credo 83ff.), wie er ähnlich auch sonst bei Isaac begegnet[59].

Man könnte nach dem eben Ausgeführten glauben, Isaac habe in seiner vierstimmigen Messe ein hörbar strenges und betont kontrapunktisches Werk dar-

59 Vgl. *Isaac/Wolf* 77f., Nr. 17, «J'ay pris amours», und Credo II, 182ff.; vgl. unten, S. 145.

geboten. Daß dieser Eindruck nicht zutrifft, zeigt ein Vergleich mit einer anonymen Messe über «Comment poit avoir joie», die wohl von Pierquin Therache stammt und damit sicher vor 1509 entstanden ist[60]. Theraches Werk ist nicht, wie schon behauptet[61], eine Parodiemesse über Josquins gleichnamige Chanson; so wenig wie zu Josquin lassen sich darin Werk-Beziehungen zu Isaac erkennen. Therache versteht die Anlage der Vorlage ebenfalls geschickt auszunützen, bevorzugt aber, statt Kanons, freiere Imitationspartien. Das hindert gleichwohl nicht, daß seine Messe eine in manchen Teilen betont zahlhaft angelegte Komposition ist: so wiederholt er im Gloria und im Credo, nach einem Muster, das man vor allem von Obrecht oder auch Ghiselin-Verbonnet her kennt, die Vorlage-Melodie unter verschiedenen Mensurzeichen, und im letzten Agnus geschieht dasselbe allein mit der ersten Vorlage-Zeile, die stufenweise von großen bis zu kleinen, den übrigen Stimmen angeglichenen Werten verkürzt wird. In der Imitation kleiner formelhafter Elemente weichen die beiden Vergleichskompositionen nicht einmal so sehr voneinander ab; gerade das läßt aber die erwähnten zahlhaften und etwas statischer wirkenden Züge der Therache-Messe deutlicher hervortreten und erweist Isaacs Werk als das in sich, besonders im Stimmen-Gesamt ausgeglichenere und rundere. Wer es zu datieren versuchte, müßte bestimmt über den an den Quellen gewonnenen terminus ante quem ins 15. Jahrhundert zurückgehen, und dies um so entschiedener, als, wie oben gezeigt wurde, den erhaltenen Manuskripten der sechsstimmigen Fassung eine – heute verlorene – Kopier-Vorlage vorangegangen sein muß, die ihrerseits ja auch erst vorliegen konnte, nachdem die vierstimmige Messe einmal bestand. Man muß diese letzte somit unbedingt in Isaacs italienischer Zeit placieren, und man wird sich nach dem Angeführten sogar entschließen, die Entstehung dieser Messe bereits in die mittleren Italienjahre des Komponisten, also etwa um 1490, zu setzen; damit wird jedenfalls nahegelegt, die Messe als von Isaac über die Vorlage-Melodie mit dem Text von «Comment poit avoir joie», nicht mit demjenigen von «Wohlauf gut Gsell von hinnen» komponiert zu betrachten. Eine Datierung wie die eben vorgeschlagene kann auch das Auftreten der vierfachen Teilüberlieferung leicht erklären: es bestand so wirklich ein hinreichender Zeitraum zu ihrer Exzerpierung und Verbreitung.

*

Zur sechsstimmigen Messe braucht nur noch das Auffällige an jenen Teilen erörtert zu werden, die in der vierstimmigen Fassung nicht oder nur in veränderter Form vorliegen. Zunächst zeigt sich gegenüber der vierstimmigen, allein ₵ vorzeichnenden Messe eine gewisse Erweiterung der Mensurvorzeichnungen mit ○ oder ₵ 3. Aber eindrucksvoller als das ist der schon genannte Reichtum an kunst-

60 *Cambrai 18,* Nr. 4; das anonyme Werk kann aufgrund einer Nennung im Enchiridion des Nicolaus Wollick von 1509 Therache zugewiesen werden; vgl. *Lesure, Therache.*

61 *Lesure, Therache.*

vollen kanonischen Sätzen: wiederum finden sich neben Kanons, die zwei Stimmen – meist D I und T – in der Oktav kanonisch imitieren lassen (z. B. Credo 171ff.), auch solche in der Unterquint (z. B. Credo 24ff.), ja sogar Mensurkanons, welche die eine Stimme diminuiert ablaufen lassen (z. B. Gloria 124ff.); nach deren Durchführung entsteht, bis auch die nichtdiminuierte Stimme ihren Part vorgetragen hat, ein freies Imitationsspiel, das häufigeres Pausieren einzelner Parte verlangt und so einen gleichmäßigen Beitrag mehrerer Stimmen zum Satz ermöglicht. Die Einsatzfolge und Pausierdauer der Kanonstimmen weichen, im Sinne der *varietas*, fast immer wieder ab; abgewandelte Rhythmisierung oder leichte melodische Auszierung der Vorlage-Melodie verhindern Gleichtönigkeit (z. B. Credo 171ff.) oder harmonische Härten (z. B. Sanctus 205ff.). Die Führung der zusätzlichen Stimmen, eines D II und eines als C bezeichneten V-Partes, zeigt jene Eigenschaften, wie sie für die im mehrstimmigen Satz zuletzt komponierten Stimmen überhaupt charakteristisch sind: trotz dem Bemühen, ihre Führung möglichst linienhaft zu zeichnen, lassen sich Sprünge zuweilen einfach nicht vermeiden; immerhin ist erstaunlich, wie linear ihr Ductus doch gerät und wie Isaac selbst in ihnen noch Gelegenheit findet, die Vorlage imitatorisch anklingen zu lassen (z. B. Kyrie II, C II, 97ff.).

Aufgrund der oben vorgelegten Erörterungen muß die Komposition der neuen Teile der sechsstimmigen Messe jedenfalls nach der vierstimmigen Messe angesetzt werden. Genauer als etwa ins frühere letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts läßt sie sich freilich kaum datieren.

d) M. «Carminum», 4v.

Es ist eigentlich erstaunlich, daß die Diskussion um die Kategorien «geistlich» und «weltlich» den Typus der Liedermesse nicht stärker beachtet hat: es scheint der mutmaßliche Einbruch des «weltlichen» in den «geistlichen» Bereich doch mit besonderer Intensität zu geschehen, wenn nicht nur eine einzige weltliche Vorlage, sondern gar deren mehrere zum Meßtext erklingen. Aber: die Tatsache, daß sich aus der Zeit um 1500 mehrere solcher Liedermessen – von Obrecht, Pipelare, Isaac, Rener und Costanzo Festa (Andreas de Silva?) – nachweisen lassen, zeigt, daß es sich hierbei um einen einigermaßen fixierten, jedenfalls nicht völlig extravaganten Messentypus gehandelt hat; dadurch verliert auch an dieser Stelle ein Gegensatz von «geistlich» und «weltlich» seine Schärfe[62].

Auch musikalisch gesehen ist die Idee einer Messe, die mehrere Lieder durchführt oder anklingen läßt, nichts vollkommen Isoliertes[63]. Die französische Chanson[64], die weltliche Komposition Italiens[65] und die deutsche Liedkunst[66]

62 Vgl. dazu oben, S. 23f.

63 *Moser, Missae carminum* kann, freilich nur mit einiger Reserve, für das Folgende verglichen werden.

64 Vgl. *Maniates, Combinative Chansons* (mit Literatur).

65 Vgl. *Torrefranca, Quattrocento* 115ff., sowie *Becherini, Incatenature.*

66 *Rogge, Quodlibet,* bes. 21ff. – Zum gesamten Quodlibet-Bereich auch *Gudewill, Quodlibet.*

kennen schon vor Isaacs Zeit verschiedene quodlibetische oder quodlibetartige Tonsätze, die vom Volks- oder vom Kunstlied mannigfache Anregungen empfangen haben. In der Messenkomposition ist ein, von Dufay wohl in Italien geschaffenes Gloria-Credo-Paar das bisher frühste bekannte Beispiel einer solchen Komposition, die, mit einem französischen Volkslied im Gloria und einem italienischen im Credo, mehrere Weisen aufnimmt[67]; als erste eigentliche Missae «Carminum» begegnen später zwei Kompositionen Obrechts, die verschiedene französische Chansontenores zu c.f. machen und, soweit ersichtlich, jeweils in einzelnen Satzteilen vollständig durchführen[68]. Pipelares M. «Omnium carminum» ist verschollen und darum nicht beurteilbar[69]; später weist sich ein Ordinarium Festas (Andreas' de Silva?) über die Verwertung französischer Chanson-Melodien in vollständiger oder auch nur partieller Gestalt aus[70]. Auf Obrechts Kompositionen folgt, als erhaltenes Stück, zeitlich diejenige Isaacs; das Werk Reners nimmt auf Isaacs Werk musikalisch Bezug und muß daher jünger sein[71]. Die Verwendung mehrerer deutscher Liedvorlagen placiert Isaacs Messe mit Sicherheit in seine deutsche Zeit, also nach 1494/97; da keine Spuren früherer deutscher Messen ähnlicher Gestalt vorliegen[72], ist er offenbar der erste gewesen, der in

67 Vgl. *Besseler, Bourdon* 212f.

68 Abdruck: *Obrecht* [1]*GA, Me* VI, Nr. 14 und 16; die nötigen Bemerkungen über die Zusammenstellung der Messe (die Propriumssätze gehören, wie die Konkordanzen Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Annaberg Ms. 1126, p. 25–45, und *Milano 2268,* fol. 136′–143, lehren, nicht dazu) bei *Gombosi, Obrecht* 116–119. – Eine zweite Liedermesse ist die von Wolf als M. «Scoen lief» bezeichnete; Abdruck: *Obrecht* [1]*GA, Me* IV, Nr. 17.

69 Sie war, nur in zwei fragmentarischen Stimmen, in der heute verschollenen Handschrift *Berlin 40634,* unter Nr. 6 enthalten.

70 Vgl. *Festa, GA* I, p. VIII–IX und Übertragung. Das Werk ist in *RISM* 1521[1] Andreas de Silva zugewiesen.

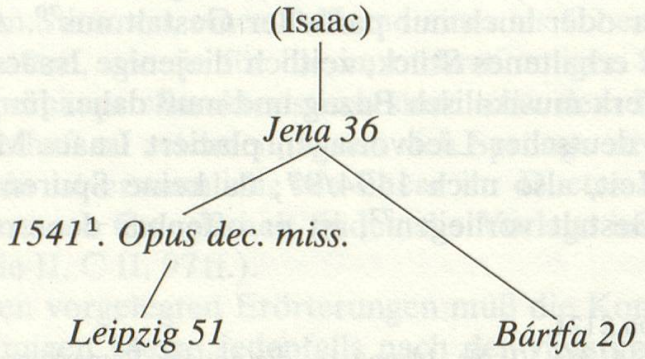
71 Vgl. *Rener, Missa carminum,* p. III.

72 *Moser, Missae carminum* 7 nennt im Anschluß an «Umtextierungen des Glogauer Liederbuchs um 1480» auch «entsprechende Hinweise auf weltliche Herkunft bei Glorias und Credos einer von Rödiger entdeckten Handschrift gleicher Zeit der Spitalskirche zu Nürnberg». In liebenswürdiger Weise hat Herr Professor Dr. Franz Krautwurst nach diesem unbekannt gebliebenen Manuskript gesucht und es schließlich in der Handschrift Nürnberg, Landeskirchliches Archiv, Spitalbibliothek N.R. 117 finden können. Es handelt sich, was aus Mosers Angaben nicht klar hervorgeht, dabei freilich nicht um eine Quelle mit mehrstimmiger Musik, sondern um ein Graduale des frühen 16. Jahrhunderts, dessen eigener Credo-Faszikel, fol. 96′–116, zwölf *cantus-fractus*-Credosätze bringt und diese mit allen möglichen – nicht nur, wie «das Pehamisch» oder «Das Compostellisch», die Herkunft bezeichnenden – Titeln versieht, z. B. «der Trotter», «der enderl vom pach», «Guli muli» (man denkt an Mozarts Freistädtler-Kanon), «Fritz in der Armutey» usw. Der Vergleich mit andern choralen Credo-Sätzen jener Zeit ergibt freilich, daß hier keine weltlichen Vorlagen verwertet sind, da dieselben Sätze in vielen gleichzeitigen Quellen ohne jeden Titel wiedererscheinen. Sowenig wie dieser Sachverhalt ist jener restlos geklärt, der zu ähnlichen Titelbezeichnungen wie «der walch», «Suszen grunt», «Meientalle» und «Rosengarten» bei choralen Ordinariumssätzen des Vorsatzfaszikels der Handschrift Bamberg, Staatsbibliothek, R.B. Msc. 169, fol. 1–19′, geführt hat (dazu erstmals *Handschin, Schweiz* 118f.; dieser Vorsatzfaszikel ist freilich erst ein Werk der Mitte des 15. Jahrhunderts). Auch hier ist, durch die Arbeiten aus der Schule Bruno Stäbleins (vgl. unten, S. 111, Anm. 13), die unbetitelte Parallelüberlieferung zu belegen. Vielleicht gehört in die offenbar auf das fränkisch-bayrische Gebiet beschränkte Welt dieser noch

deutschem Gebiet die Idee einer Liedermesse realisiert hat. Einzig das deutsche Quodlibet, das kurze «Liedfetzen» verschiedenster Art und Herkunft aneinanderreiht, ist schon vor Isaac, etwa im Glogauer Liederbuch, gut vertreten[73]. Später ist die Praxis, weltliche Lieder aufzunehmen, besonders auch von der mehrstimmigen Magnificat-Komposition, vor allem in sächsischem Bereich, gepflegt worden[74].

*

Die Überlieferung von Isaacs M. «Carminum» bietet sich recht einheitlich dar; sie läßt sich wie folgt veranschaulichen:



Der Rhaw-Druck *1541[1]. Opus dec. miss.* geht mit Sicherheit auf die Handschrift *Jena 36* zurück: so bringt Rhaw, genau wie seine Vorlage, etwa die falsche Textierung «... miserere nobis» des Agnus III. Der Druck verkürzt, wohl aus technischen Gründen, die Ligaturen oft auf Binarien, stimmt aber sonst im Notentext mit *Jena 36* praktisch überein. Spuren einer redaktionellen Betreuung finden sich im Druck in der Textlegung: so wiederholt dieser, besonders in textarmen Partien, gelegentlich einzelne Wörter, um eine «bessere» Textgliederung zu erreichen, und es zeigt sich gegenüber *Jena 36* auch das Bestreben, die Silben einer Text-«Phrase» verstärkt gegen den Phrasen-Schluß zu rücken, eine Tendenz, welche im Hinblick auf die Entwicklung der Textierpraxis im 16. Jahrhundert von Interesse ist.

ungeklärten Bezeichnungen auch der Zusatz «Swabacher placet» zu einem (bei *Thannabaur, Sanctus* fehlenden) choralen Sanctus-Satz in der Handschrift des 15. Jahrhunderts Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 464, fol. 34. Den Herren Prof. Dr. Franz Krautwurst, Dr. Hanns Dennerlein, Dr. Franz Xaver Pröll und Dr. Wilhelm Schleicher sei für freundlich erstattete Auskünfte bestens gedankt.

73 Durch *Deppert/Zillhardt, Quodlibet* ist ein weiteres Quodlibet im Glogauer Liederbuch nachgewiesen worden. Im selben geographischen Raum begegnet übrigens auch eine Art «Quodlibet» mit einstimmigen choralen Melodien: das Neumarkter Cantionale bringt fol. 118 eine aus mehreren Choralfragmenten zusammengesetzte «Antiphona de b.v.», die in der Handschrift ausdrücklich als «eyn Gemenge» bezeichnet wird; vgl. *Schmitz, Neumarkter Cantionale* 392.

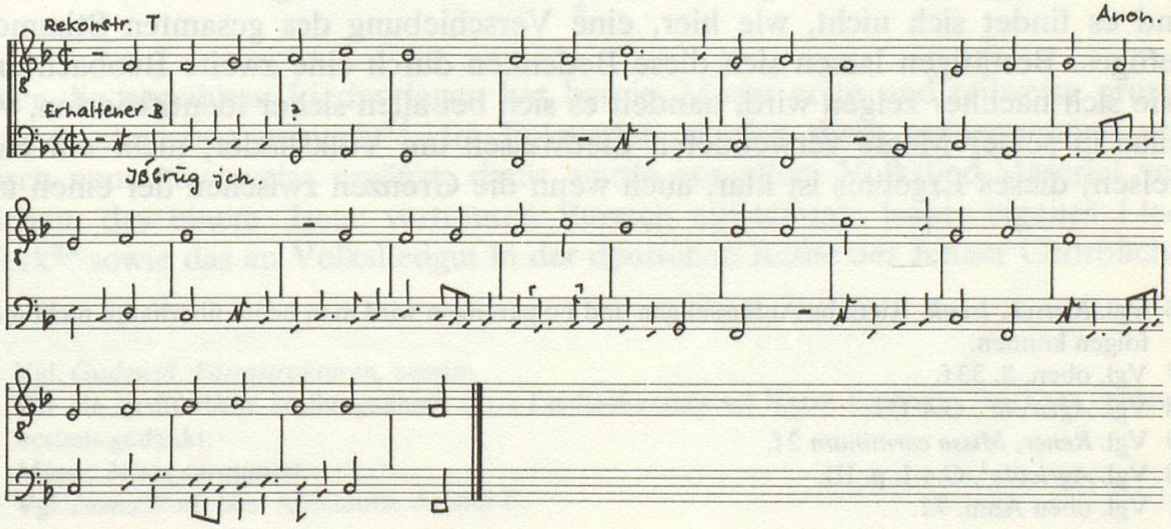
74 Vgl. *Kirsch, Weihnachtslieder.* Nach *Schoenbaum, Harmonia* 348, Anm. 7, finden sich im böhmischen Graduale von Litomyšl (1563) utraquistische Credo-Kompositionen, die aus verschiedenen Weihnachtsliedern zusammengesetzt sind.

Die Übereinstimmung, welche die späte Handschrift *Bártfa 20* in Ligaturschreibung, Textlegung u. a. mit *Jena 36* zeigt, veranlaßt dazu, hier nicht, wie man erwarten könnte, eine Abschrift nach Rhaw, sondern ebenfalls nach *Jena 36* anzunehmen. Dieser Schluß könnte auch die schon erwogene Entstehung des Manuskriptes *Bártfa 20* im sächsischen Bereich bestätigen helfen. Sollte diese Herkunft doch nicht zutreffen, so wäre die Übereinstimmung durch eine verlorene Vermittlerquelle ohne weiteres zu erklären. Direkte Kopie nach *1541*[1]. *Opus dec. miss.* dagegen liegt in *Leipzig 51* vor: schon der identische Bestand von sechs Messen, die in beiden Quellen begegnen, zeigt diese Filiation an.

Die Teilüberlieferung, die den in der Literatur mit A bezeichneten Liedsatz Isaacs über «Innsbruck ich muß dich lassen» in fast durchgehaltenem Kanon als Christe II bringt, stellt Probleme. Die Entscheidung nämlich, ob Isaac hier einen schon bestehenden Liedsatz in die Messe eingefügt oder ob die Lied-Tradition das Innsbruck-Stück nachträglich aus der Messe bezogen habe, ist darum besonders schwer zu treffen, weil das Innsbruck-Lied schon früh etliche Berühmtheit genossen hat[75] und deshalb mit der Möglichkeit einer nachträglichen kontrafizierenden Exzerpierung aus der Messe gerechnet werden muß, selbst wenn das Lied bereits in einer ältern selbständigen Liedüberlieferung existiert hätte. Im Gegensatz zur intavolierten Version in *–Zürich 301,* die sichere Schlüsse nicht zuläßt, verraten die drei vokalen Fassungen des Christe II in den Handschriften *Basel F.X.21, Basel F.X.22–24* und *München, UB 328–331* zwar alle durch irgendwelche Einzelheiten der Ligaturschreibung oder Unisono-Notenwertzusammenfassung, daß sie in einer gewissen Nähe zur Messenfassung stehen; aber da man die Selbstverständlichkeit, mit der Rietsch in seiner feinsinnigen, aber über-

75 Vgl. *Thürlings, Innsbruck* (mit den Sätzen Isaacs und Cosmas Alders) und *Ameln, Beiträge,* bes. 13ff. Ein weiterer, sehr früher (der frühste?) mehrstimmiger Innsbruck-Satz läßt sich in der einzelnen B-Stimme Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F.X. 10, Nr. 12 (von *Richter, Katalog Basel* übergangen), namhaft machen: wenigstens die zugehörige T-Stimme läßt sich annähernd rekonstruieren:

Beispiel 7



holten Studie einen lied- oder meßtextbezogenen Ductus der vier Christe-Stimmen erkennen und für die Prioritätsfrage fruchtbar machen wollte[76], heute nicht mehr mitmachen kann, ergibt sich aus diesen Details kein wirklich fester Anhaltspunkt zur Beantwortung der Frage. Jene muß vielmehr aus andern Beobachtungen gewonnen werden.

Es muß gewiß erstaunen, daß diese Messe überhaupt zwei Christe-Teile bringt; eine Alternatim-Disposition ist ja nicht möglich. Schwierigkeiten stellen sich schon mit der Textierung ein: wie viele der liturgisch festgelegten, insgesamt drei Christe-Anrufungen hat jeder der beiden Christe-Teile zu tragen? Dasselbe Problem bietet bekanntlich die oben besprochene M. «Virgo prudentissima»[77]; dort ergab sich als glaubwürdigste Lösung die Annahme, die beiden Christe-Teile stünden einer wahlweisen ad-libitum-Ausführung des einen oder des andern Teils zur Verfügung. Die Untersuchung ähnlicher Fälle fördert einen zweiten Christe-Teil allein in Agricolas M. «Le Serviteur»[78] und in Reners M. «Carminum»[79] zutage; bei Agricola findet sich das deutlich abweichende, zusätzliche Christe-Bicinium allerdings nur in zwei von vier Quellen[80], und Reners Werk nimmt eindeutig Bezug auf Isaacs Vorbild[81], wodurch diese beiden Parallelfälle ein unsicheres und methodisch ungeeignetes Vergleichsmaterial abgeben und eine eindeutige Beweisführung nicht ermöglichen.

An sich ließe sich auch für Isaacs Liedermesse die für die M. «Virgo prudentissima» vorgeschlagene ad-libitum-Ausführung denken. Doch ergeben sich zwei Bedenken, die zweifelhaft erscheinen lassen, ob dieses Christe II überhaupt in diese Messe gehört. Das eine Bedenken betrifft die Tonhöhe der hier beteiligten Stimmen: das Christe II ist, wie das die Teilüberlieferung fast durchgehend vermerkt, *ad socios* oder *ad aequales* geschrieben: der Ambitus aller drei Oberstimmen zusammen liegt nur zwischen f′ und e, und allein der B steigt noch tiefer, bis zum F. Gewiß kommen bei Isaac Satzteile vor, deren Ambitus gesamthaft sich von der Umgebung abhebt; das wird aber in der Regel nicht durch Senkung oder Hebung des ganzen Gefüges, wohlverstanden bei gleichbleibender Stimmenzahl, erreicht, sondern durch das Pausieren der höchsten oder tiefsten Stimme: jeder beteiligte Part behält grundsätzlich den ihm einmal zugewiesenen Tonraum, und es findet sich nicht, wie hier, eine Verschiebung des gesamten Stimmengefüges. Bestätigen lassen sich diese Bedenken durch eine zweite Beobachtung. Wie sich nachher zeigen wird, handelt es sich bei allen sicher identifizierten, von Isaac in seiner Messe verwendeten Liedweisen um Volkslieder, nicht um Hofweisen; dieses Ergebnis ist klar, auch wenn die Grenzen zwischen der einen und

76 Vgl. *Rietsch, Isaak.* Rietschs Auffassungen und Folgerungen wird man heute überhaupt nicht mehr folgen können.

77 Vgl. oben, S. 33f.

78 Vgl. *Agricola*[1], *GA* I, 2.

79 Vgl. *Rener, Missa carminum* 2f.

80 Vgl. *Agricola*[1], *GA* I, p. III.

81 Vgl. oben Anm. 71.

der andern Kategorie bekanntlich unscharf sein können[82]. Das Innsbruck-Lied steht nun, wie eine eingehende Beurteilung ergibt[83], der Hofweise näher als dem Volkslied: dafür sprechen einmal das redende «Ich» oder die vielen Topoi des Textes («Freud», «Leid», «Klagen» usw.), dann auch das bei Hofweisen häufigere Formschema der Silben «776776 iambisch»; vom Musikalischen her könnte man noch eher von volksliedhafter Melodik sprechen. Auch in dieser Hinsicht paßt das Christe II also nicht recht in den Kyrie-Satz, so dass nach alledem sich der Schluß aufdrängt, es sei als ursprünglicher Messenteil überhaupt zu eliminieren. Offenbar hat Isaacs Innsbruck-Satz A bald eine gewisse Popularität gewonnen und ist von einem Anonymus in der Verlegenheit als Christe II – es waren ja sogar ein eigenes Osanna II und alle drei Agnus-Teile vorhanden – einer dazu geeignet erscheinenden Messe einverleibt worden, eben jener Messe, in der Isaac ohnehin schon eine ganze Reihe von Liedern verarbeitet hatte. Das muß allerdings so früh geschehen sein, daß bereits Rener die Messe Isaacs in dieser erweiterten Gestalt vorgelegen hat und jener das Innsbruck-Lied im Kyrie seiner eigenen Liedermesse, offensichtlich aus Isaacs Vorbild bezogen, hat mitanklingen lassen können. Daß später ausgerechnet das – ursprünglich fremde – Innsbruck-Lied die Messe mithin sogar hat betiteln können, zeigt das Heidelberger Kapellinventar vom Jahre 1544, das Isaacs «Missa Inspruckh ich muß dich lassen» namentlich aufführt.

Wie für die Teilüberlieferung des Christe II ist auch für jene des Agnus III charakteristisch, daß darin eine Liedmelodie, diesmal diejenige des «Bruder Conrat», vollständig und klar erkennbar durchgeführt wird. Die Überlieferungskritik bietet leider keine Handhabe, zu bestimmen, ob die Vorlage, auf welche die beiden Tabulaturfassungen *–Berlin 40026* und *–St. Gallen 530* zurückgehen, aus der Messe gezogen worden ist oder ob darin ein älterer Liedsatz weiterlebt, dessen eigene vierstimmige Vertonung Isaac als Agnus III in seine Liedermesse übernommen hat. Der in diesem Fall geringe Umfang der Teilüberlieferung – nicht einmal eine vokale Fassung des Liedsatzes ist belegt – scheint aber eher für die erste Annahme zu sprechen.

*

Über die gewählten Liedvorlagen hat bereits Moser erste und teilweise grundlegende Angaben gemacht[84]. Im Folgenden werden diese aufgenommen und durch neue Nachweise ergänzt; dafür wurde vor allem Volkslied-Material verglichen, das einem Isaac vertrauten Bereich entstammt: Isaacs eigenes Lied-Werk[85] sowie das an Volksliedgut in der deutschen Reihe der Jenaer Chorbücher

82 Vgl. *Gudewill, Formstrukturen,* passim.

83 Für die ausführliche Stellungnahme eines Liedfachmanns sei Herrn Professor Dr. Kurt Gudewill bestens gedankt.

84 *Moser, Missa carminum.*

85 Vgl. *Isaac/Wolf,* bes. Abschnitte A. und E.

Enthaltene[86], die ja auch die fragliche Messe überliefert. Von dem von Moser Vorgeschlagenen kann sich bei genauerer Prüfung Einiges nicht halten; so müssen entfallen: «Es warb einmal eins Königs Sohn» (Kyrie I und Sanctus), «Al mein mut» (Qui tollis), «Es het ein Baur» (Qui propter nos), der Appenzeller Kuhreigen (Agnus I) und «Ich var dohin» (Agnus II). Grund dafür ist die Tatsache, daß die Übereinstimmung der weltlichen und der Messenüberlieferung keineswegs jene – notwendige – Eindeutigkeit erreicht, die sie in allen gesicherten Fällen hat. Mit dem Entfallen des von Moser als «Hauptlied» bezeichneten «Es warb einmal eins Königs Sohn» verlieren natürlich alle auf den mutmaßlichen «Königssohn» Philipp den Schönen oder Don Juan von Spanien und deren jeweilige Hochzeit bezogenen Vermutungen Mosers ihre Berechtigung.

Isaac disponiert das Vorlage-Material wie folgt:

I.	Kyrie I	D, 1–14	? (Identisch mit Rener, Kyrie, A, 5–19)
		T, 1–14	? (Identisch mit Sanctus, D, 1–14)
	Christe [I]	T, 15–36	? (Identisch mit Rener, Kyrie, A, 23–27)
	[Christe II	I./III. vox, 37–54	«Innsbruck, ich muss dich lassen»]
	Kyrie II	T, 55–65	?
II.	Et in terra	T, 3–12	? (Angetönt Sanctus, B, 33–37 / A, 36–40)
		A, 13–17 / T, 20–28	«Wär ich ein falk, so wollt ich mich aufschwingen» (angetönt Sanctus, B, 65–68 / A, 68–71. Vgl. *Bäumker, Hohenfurter Liederbuch,* Nr. 63, oder *Apel, Mensuralkodex,* fol. 149′–150)
		B, 28–? / B, 51–? / T, 57–62	«Unser saw hat ficklen ferkel vil»? (Anfang in Jena 30, fol. 42′–44; vgl. *Roediger, Jena* 2,52*
	Qui tollis	T, 68–84	«Ja freilich halt wie pald», 1. Teil (vgl. *Moser, Volksliedweisen;* Trento, Biblioteca Comunale, Ms. 1947/4, p. 13, und Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Mus. Hs. 292, fol. 12′, «Ja frelin halt wald»)
	Qui sedes	A, 88–97	?
		B, 97–116	«Die brünlein, die do fliessen» (vgl. *Isaac, Missa carminum* 4)
		116–127	Imitation über dasselbe Lied, 2. Teil
		T, 127–141	Dasselbe Lied, letzte Zeile, wiederholt

86 Vgl. *Roediger, Jena* 1, 128f.

III.	Patrem	A, 2–8 / T, 11–18	«Der reich Mann war geritten aus» (*Forster, Liedlein* 5 (1556), Nr. 8; bei *Erk-Böhme* I, Nr. 139a)
		B, 18–31	«Es taget vor dem Walde» (*Ott 1544*, Nr. 15; bei *Erk-Böhme* III, Nr. 1441)
		T, 38–46	?
		D / T / D / T / A / B, 46–72	«Nimmer wurst, nur hering»? (Anfang in Weimar, A, fol. 87′–88; vgl. *Roediger, Jena* 2, 192*
	Et resurrexit	A / B, 75–97	«Ja freilich halt wie pald» 1. Teil (s. oben zum «Qui tollis»)
		D / B, 97–107	Dasselbe Lied, 2. Teil
	Qui cum patre	110–140 (?)	?
		T, 142–154	«Ja freilich halt wie pald» 1. Teil (s. oben, zum «Qui tollis»)
		B, 159–172 } T, 175–188 }	Dasselbe Lied, 2. Teil
IV.	Sanctus	D, 1–14, auch B, 14–30	? (Identisch mit Kyrie, T, 1–14; vgl. dort)
	Pleni	B, 33–37 / A, 36–40 (?)	? (Exponiert Gloria, T, 3–12)
		B, 53–56 / A, 57–60	?
		B, 65–68 / A, 68–71	«Wär ich ein falk, so wollt ich mich aufschwingen», 1. Zeile (exponiert Gloria, A, 13–17 / T, 20–28)
	Osanna I	T / D, 76–91	?
	Benedictus	D / T / A, 92–128	?
	Osanna II	D / B, 129–140	«Ja freilich halt wie pald», 2. Teil (s. oben, zum «Qui tollis»)
V.	Agnus I	T / D / B, 1–17	?
	Agnus II	B, 18–26 (?)	?
	Agnus III	D, 55–88	«Bruder Conrat, der lag siech» (vgl. *Isaac/Wolf* 145)

Ein Überblick über diese Disposition lehrt, daß Isaac bei der Vertonung mehr als ein Dutzend Volkslieder zugezogen hat[87]. Eine gemeinsame inhaltliche Ausrichtung der Liedtexte ist, soweit ersichtlich, nicht vorhanden; nach dem gleich-

87 Gegen alle Erwartung verwendet Isaac in seiner Liedermesse das Volkslied «Das Kind lag in der wiegen / do bissen es die fliegen usw.» nicht, das sich tonartlich gut eingefügt hätte und das er selber im Tricinium «Der Hund», I. p., A, 98–108, und II. p., A / D, 43–50 zitiert hat (Zählung

artigen Bild der Vorlagenkombinationen in den andern Liedermessen jener Zeit wäre das auch nicht zu erwarten.

Dem möglichen Eindruck des musikalisch lose Aneinandergereihten und nicht Geschlossenen begegnet Isaac auf zweierlei Art: einmal durch, auch im mehrstimmigen Satz einigermaßen strenges Durchhalten der F-lydisch-Tonalität[88], die, wie für viele Volkslieder jener Zeit, auch für die meisten hier verwendeten charakteristisch ist. «Modulationen», etwa nach C, B oder a, kommen zwar vor, aber Isaac verweilt dann niemals sehr lange, sondern führt den Satz rasch wieder nach F zurück, wobei die Neigung zu häufigem, gliederndem Kadenzieren unterstützend nachhilft, übrigens durch die Quintsprünge in einzelnen Vorlage-Melodien (z. B. «Ja freilich», 2. Teil) entschieden gefördert wird. Liedvorlagen, die nicht in F-lydisch stehen (z. B. «Die brünnlein», dorisch-c, Gloria 97ff.) werden so geschickt eingebaut, daß sie sich dem musikalischen Ablauf ohne weiteres anpassen, aber etwa auch durch Terzversetzung nach F gerückt (z. B. Gloria 127ff.). Alles in allem erhält die ganze Messe einen, modern gesprochen, ausgeprägten Dur-Charakter.

Das zweite Mittel, dessen sich Isaac bedient, um ein Auseinanderfallen seines Werkes zu verhindern, ist das Verfahren, einzelne Lieder nach ihrer erstmaligen Exposition später wieder durchzuführen oder wenigstens anklingen zu lassen. So nimmt das Sanctus die T-Melodie des Kyrie I wieder auf, und das Credo bringt die Weise «Ja freilich» erneut und vollständig, nachdem sie schon im Gloria teilweise vorgetragen wurde. Eine besondere Reminiszenz-Funktion scheint das Pleni zu haben, das zwei Melodien antönen läßt, die schon früher exponiert waren; hier scheint jene schon früher etwa hervorgehobene Technik, Teile der Messen-Vorlage in den geringstimmigen Satzteilen behutsam zu berühren, wiederzukehren, aber auf mehrere Vorlagen ausgedehnt. Das aus alledem wiederum das Bestreben spürbar wird, den zyklischen Zusammenhang des ganzen Ordinariums herzustellen, ist offensichtlich.

Die Eigenart von Isaacs Messe kann der Vergleich mit Reners jüngerem Werk nur begrenzt offenbar machen; beide Messen zeigen, soweit ersichtlich, allerhand

nach dem Abdruck bei *Heer, Liederbuch,* Nr. 61; Nachweis dieses Lieds durch (alten) handschriftlichen Vermerk im Jenaer Exemplar von *1538*[9]. *Trium vocum carmina*). Mehr als ein eingeschobenes Volksliedzitat liegt hier aber nicht vor; aber schon dieses Zitat wäre seltsam, wenn das ganze (zweiteilige!) Tricinium tatsächlich über jene andere Liedmelodie «Der hundt mir vor dem liecht umbgaht» ginge, für die ein vierstimmiger Satz belegt ist und die *Osthoff*[2], *Theatergesang* 1, 92 für die Vorlage des Triciniums hält (überzeugender *Holzmann, Trium vocum carmina,* 68ff.). Vielmehr dürften die beiden «Hund»-Kompositionen überhaupt nichts miteinander zu tun haben; die Bezeichnung des Isaac-Triciniums, wenn sie überhaupt original und nicht aus einer bloßen Verlesung von «Das Kind» entstanden ist, scheint eher in jenen Bereich «zoologischer» Bezeichnungen zu gehören, wie man sie aus dem Glogauer Liederbuch kennt («Fuchsschwanz», «Kranichschnabel» usw.) und wie sie mit dem «Katzenreihen» noch in der Handschrift Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F.X. 10, Nr. 15, belegt sind. Daß zum Isaac'schen Tricinium auch ein Vorlagen-Text fehlte, der den Titel «der Hund» gestützt hätte, zeigt die Vermischung von «Hund» und «Kind» («Der Hund lag in der wiegen...»!), wie sie für das 16. Jahrhundert belegt ist; vgl. *Staehelin, Egenolff-Diskantband* 98f., zu Nr. 3.

88 In der Nebenform mit regelmäßigem b-molle, was auf Glareans «ionisch» hinausläuft.

Übereinstimmung. Freilich, etwas wird schon in Reners Kyrie, das einzelne Melodiezüge aus Isaacs Kyrie übernimmt, deutlich, nämlich, daß Rener im allgemeinen nur kurze Bruchstücke aus Liedern zitiert, Isaac dagegen, wie oben gezeigt, das ganze Lied oder wenigstens ganze Melodiezeilen. Erinnert Reners Technik somit stark an die deutschen Quodlibet-Sätze des Glogauer Liederbuches, so zeigt Isaac vielmehr eine Technik, die schon Obrechts Missae «Carminum» kennzeichnet; vielleicht richtet sich Isaac in dieser Beziehung grundsätzlich an einem niederländischen Vorbild aus und überträgt in seiner Komposition dieses Verfahren auf deutsches Material.

Die Vorliebe für einen Satz mit formelhaften Elementen tritt bei Isaac im ganzen eher etwas zurück; das ist wohl eine natürliche Folge des Bemühens, freien Formelelementen nicht die Bedeutung eines Vorlage-Zuges einzuräumen. Kontrastierende Duette in Höhe und Tiefe (z. B. Gloria 88ff.), Imitation zu Beginn und im Verlauf eines Satzteils (passim), auch die häufige Verminderung der Notenwerte der Hauptstimme so weit, daß die Vorlage gerade noch erkennbar bleibt (z. B. Credo 2ff.), alles das zeigt in ähnlicher Art auch Reners Messe. Isaacs Werk ist nicht, so wenig wie diejenige Reners, eine ausgesprochene c.f.-Messe, sondern integriert alle Stimmen weitgehend in den Satz, oft ohne daß die Hauptstimme ein sehr prägnantes Relief erhielte.

Für eine Datierung der Entstehung ergeben sich über den schon besprochenen terminus post quem 1496/97 hinaus keine sicheren Anhaltspunkte. Es bleibt auch unentschieden, ob die Entstehung der Messe mit Isaacs Aufenthalt am kursächsischen Hof, kurz vor 1500, in Verbindung gebracht werden darf, da die Reihe der dort angelegten deutschen Papier-Chorbücher – in ihnen ist Isaacs Messe ja erstmals überliefert – erst mehrere Jahre später entstanden sein dürfte. Da Isaac, wie sich zeigen wird[89], nach dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Aufgabe der durchkomponierten Messenvertonung entschieden zurückstellte, weil er mit den alternatim angelegten Messen und vor allem auch mit seinen großen Propriumskompositionen stark beschäftigt war, kommt man mit dem Datierungsvorschlag «um 1500» der Wahrheit vielleicht am nächsten; das liegt auch durchaus in jenem Zeitraum, wie er durch den *terminus ante quem* 1513/16 des «Bruder-Conrad»-Satzes[90] begrenzt wird, vorausgesetzt allerdings, daß dieser tatsächlich aus der fertiggestellten Messe gezogen worden und der Weg der Komposition und der Kontrafaktur nicht umgekehrt gerichtet gewesen wäre.

e) M. «La mi la sol» / «O praeclara», 4v.

Die Überlieferung dieser Messe wird andernorts ausführlich besprochen[91]. Hier sei einzig vermerkt, daß der in Nürnberg erschienene Petreius-Druck *1539*[1]. *Liber quind. miss.* die frühste erhaltene Quelle für das gesamte Ordinarium dar-

89 Vgl. unten, S. 194f.
90 Vgl. *Staehelin, Isaac I,* 84.
91 *Isaac, Messen II,* 154–156.

stellt; die Handschrift *Regensburg A.R. 773* bringt eine direkt danach genommene Kopie, deren Urheber Buchmaier zahlreiche vereinfachte Mensurschreibungen und selbst kompositorische Eingriffe und Ergänzungen vorgenommen hat, und die wohl noch spätere Handschrift *Guatemala* dürfte, wie sich zeigen wird, ebenfalls auf den genannten Druck zurückgehen; leider war die Einsichtnahme in eine Kopie dieser schwer zugänglichen Quelle nicht möglich.

Besonders muß hier auf die Fragen nach der Teilüberlieferung sowie nach Titel und Vorlage der Messe eingegangen werden. Zunächst zur Teilüberlieferung: schon Ambros hat erkannt[92], daß die Randteile des Credo, sieht man von verschiedenen Notenwertspaltungen ab, mit einem zweiteiligen, in vier Handschriften allein mit Solmisationssilbentitel «La mi la sol» oder auch nur «La mi» versehenen Motettensatz identisch sind. Derselbe Satz begegnet auch im Petrucci-Druck *1504*[1]. *Motetti C* und einer italienischen Handschrift mit einem Marien-Text «Rogamus te piissima virgo»; das genannte Manuskript läßt sich freilich als direkte Kopie nach Petrucci erweisen. Just hat im Hinblick auf die Frage, ob die textierte oder die textlose Motettengestalt die primäre sei, das gegenseitige Verhältnis untersucht[93] und für seine Beweisführung mit Recht auch den berühmten «Bericht des Agenten Gian» aus Ferrara beigezogen, der, wie Lockwood überzeugend präzisiert hat[94], im Herbst 1502 seinen Herrn Ercole schriftlich über einen Aufenthalt Isaacs in Ferrara orientiert und erwähnt, Isaac habe dabei *uno moteto sopra una fantasia nomata la mi la so la so la mi* komponiert; schon Wolf hat erkannt, daß es sich dabei um die fragliche Motette gehandelt haben muß[95]. Just hebt die auf isorhythmische Prinzipien zurückgreifende Anlage der Motette hervor[96] – die Tonfolge «la mi la sol la sol la mi» wird, je durch Pausen getrennt, fünf Mal im T durchgeführt, je unter Halbierung der Notenwerte, worauf der Satz in einer bewegten, Note gegen Note gesetzten Art «Coda» ihren Höhepunkt und Schluß findet –, und er glaubt im Ablauf des zuerst prosaischen, dann gereimten Textes eine der Entwicklung des musikalischen Satzes so innig verbundene Entsprechung zu finden, daß er der textierten Fassung die Priorität zuerkennt.

Verschiedene Gründe bewegen entschieden dazu, die untextierte Form als ursprünglich anzusprechen. Zunächst ist die textlose Teilüberlieferung eher älter als die textierte, vor allem aber, mit einer italienischen, einer niederländischen und einer englischen Quelle, viel weiter gestreut. Dieser letzte Tatbestand stellt an sich noch kein schlüssiges Argument gegen Justs These dar, fällt aber sofort ins Gewicht, nachdem die Vergleichung erweisen kann, daß die Filiationsverhältnisse innerhalb der Teilüberlieferung in keiner Weise durchschaubar sind, daß also eine verhältnismäßig große Verbreitung des textlosen Satzes bestanden haben muß. Vollends aber zeigt sich die Priorität der textlosen Fassung darin, daß die

92 *Ambros, Geschichte* 3, 385.
93 *Just, Motetten* 1, 80ff.
94 Vgl. zu Dokument *1502, September 2.*
95 *Isaac/Wolf* 193, Nr. 25.
96 Vgl. dazu grundsätzlich *Dammann, Spätformen.*

textierte Version im zweiten Teil, T. 45/46[97] in allen Stimmen eine weitere Brevis (a′–c′–a–a) einschiebt, offensichtlich, um in T und B die erforderliche fünfte Note für das fünfsilbige «in saeculorum» zu schaffen: gerade dadurch wird aber die Solmisationsfolge «la mi la sol la sol la mi», die im B unmittelbar nacheinander dreimal abläuft, durch einen fremden Zusatzton gestört, ein Sachverhalt, den Just zwar erkennt, dem er aber ein entscheidendes Gewicht nicht beimißt. Nach alledem muß die textlose Fassung die primäre sein und die lobenswerte Übereinstimmung von Wort und Ton ist ein Verdienst nicht Isaacs, sondern Petruccis[98]; dieser hätte übrigens die textlose Motette in seine Sammlung geistlicher Motetten ohne Text gar nicht aufnehmen können.

Die zweite Frage gilt dem Titel und der Vorlage der Messe. Es zeigt sich, daß die Messe kein anderes Vorlage-Material verarbeitet als die genannte, auch in der Motette verwertete Solmisationsfolge «la mi la sol la sol la mi». Trotz intensiver Suche läßt sich eine chorale, «O praeclara» textierte Vorlage, die mit den Tönen «la mi la sol» beginnt, heute nicht mehr finden[99]. In der deutschen Handschrift *Breslau 428* findet sich zwar eine Motette über den Text «O praeclara», deren vier Stimmen alle den mit Isaacs Solmisationsfolge identischen Kopf zeigen[100]; eine genauere Untersuchung des Stücks lehrt aber, daß hier ein vierstimmiger Satz über den burgundischen Chanson-T «Ma bouche rit» vorliegt, der zufällig ebenfalls mit dem Notenkopf «la mi la sol» beginnt[101]. Da die Textlegung in diesem Breslauer Satz sehr problematisch ist, liegt es nahe, eine Kontrafaktur zu vermuten; daß gerade dieser Text unterlegt ist, deutet freilich darauf hin, daß es, wenigstens in deutschem Gebiet, eine chorale Melodie mit dem fraglichen Text- und Musik-Incipit mindestens einmal gegeben hat.

Der erstaunliche Tatbestand, daß Isaac außer den vier genannten Tönen und deren «Krebs» von einer mutmaßlichen choralen Vorlage-Melodie nicht mehr verarbeitet, zwingt zu weiterer Nachforschung. Es läßt sich zeigen, daß die fragliche Tonfolge notengetreue Entsprechungen im Bereich der italienischen Frottola findet; dort kommt nicht selten vor, daß ein zu Beginn aus Solmisationssilben

97 Taktzählung nach der Motetten-Edition bei *Isaac/Wolf* 87/89.

98 Anscheinend vertritt *Osthoff*², *Theatergesang* 1, 98 die Auffassung, *fantasia* im Bericht des Agenten Gian sei die noch textlose Komposition Isaacs und *moteto* die mit «Rogamus te» textierte; das würde heißen, dass Isaac in Ferrara eine schon bestehende Komposition nur textiert hätte, was eher unglaubwürdig erscheint. *fantasia* im Bericht des Gian meint vielmehr den freien Einfall des Soggetto; ob eine so strenge Anlage wie diejenige von Isaacs fertigem «La mi la sol»-Satz wirklich als *fantasia* bezeichnet worden wäre? Osthoffs Versuch, aus der synoptischen Gegenüberstellung von Motetten- und Credo-Textierung (*Osthoff*², *Theatergesang* 2, 142–152) Aufschluß über Isaacs Textierpraxis zu gewinnen, dürfte erfolglos bleiben, da im einen Fall Petrucci, im andern ein späterer Druckredaktor (vgl. *Isaac, Messen II,* 155) hinter den überlieferten Textunterlegungen steht.

99 Freundliche Bestätigung durch Mr. Michel Huglo.

100 Vgl. *Staehelin, Grüner Codex,* Katalog-Teil I, Nr. 24.

101 Vgl. *Chansonniers* 9ff., Nr. 5. – Es ist übrigens auffällig, daß in *Firenze 2439* unmittelbar hinter Isaacs «La mi la sol»-Vertonung De la Rues Satz über «Ma bouche rit» folgt, der alle vier Stimmen mit ebendemselben Kopf beginnen läßt.

gebildeter Text den musikalischen Initialgedanken des Stückes liefert[102]. Aus dieser Umgebung, nicht aus dem Choral, muß das von Isaac in Motette und Messe verwendete Soggetto stammen, und beide Kompositionen haben eigentlich den Titel «La mi la sol» zu tragen. Josquins M. «La sol fa re mi» liefert bekanntlich einen sprechenden Parallelfall.

Warum aber dann der Titel «O praeclara»? Hier drängt sich die Annahme auf, daß die Messe, deren Vorlage nun eine Entstehung in Italien wahrscheinlich macht, in einer titellosen Fassung nach Deutschland in die Hände von Petreius gelangte, oder daß dieser zwar eine betitelte Version erhielt, aber vermuten mußte, sein Publikum würde mit dem Titel «La mi la sol» nichts anfangen können. Aus welchem Grund auch immer, er gab der Messe den an eine chorale Melodie anklingenden Titel «O praeclara», der nun in eine ganz andere Richtung führt als in diejenige der italienischen Frottola. Daß ein solcher Vorgang möglich war, zeigt der übereinstimmende Fall der M. «Malheur me bat» von Josquin, die in einer Rostocker Handschrift des 16. Jahrhunderts den Titel «Quae est ista» trägt[103]: die Incipits beider Titel-Melodien stimmen musikalisch überein. – Daß auch die unerreichbare Handschrift *Guatemala* Isaacs Messe mit «O praeclara» betitelt, legt nahe anzunehmen, daß die in jener enthaltene Fassung offenbar ebenfalls auf den Petreius-Druck zurückgeht.

*

Der Komposition der Messe hat schon Ambros schöne Worte gewidmet[104]. Was er hervorhebt: das überquellende Spiel mit dem Soggetto, sein deutliches Erscheinen oder auch nur sein unaufdringliches Durchschimmern, es gilt heute unverändert. Es hat keinen Sinn, hier eine Disposition des Vorlage-Materials graphisch zu demonstrieren: wohl bringt die Messe das kurze Soggetto mitunter in großen Werten, aber häufig läßt sie es, in mittleren und kleinen Werten, in allen Stimmen fortwährend anklingen, so daß die Bezeichnung einer eigentlichen Hauptstimme vielfach nicht möglich ist. Zum fortwährenden imitatorischen Spiel eignet sich das gewählte Soggetto auch besonders: der Quartschritt nach unten ermöglicht seine Verwendung auch als Teil einer melodischen B-Klausel, und seine Kürze kommt Isaacs Vorliebe für die Arbeit mit kleinen formelhaften Elementen ebenfalls entgegen. Josquins schon genannte M. «La sol fa re mi» kann, wiewohl über eine andere Vorlage gebaut, doch auch an Isaacs Komposition Einzelnes verdeutlichen[105]; gerade diese Komposition zum Vergleich beizu-

102 Zum Beispiel: «La mi la so la so la mi» mit entsprechendem Satzkopf in drei Stimmen: *RISM* 1509², fol. 52′–53; «La mi la sol la mi gia vol» mit entsprechendem Kopf in allen vier Stimmen: *Paris 676,* fol. 59′–60; «La mi la so cantare» mit entsprechendem Stimmanfang im Frottola-Fragment Fossombrone, Biblioteca Passionei (freundliche Vermittlung durch Herrn Professor Dr. Knud Jeppesen †); vgl. ferner «La mi sola» (Ponce) bei *Barbieri, Cancionero* Nr. 223, oder «La mi fa sol fa re» (Mo. Rofino) bei *Torrefranca, Quattrocento* 362–367, u.a.m.

103 Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI–40, (Nr. 5).

104 *Ambros, Geschichte* 3, 385.

105 Abdruck: *Josquin GA, Me* 1, Nr. 2.

ziehen, legt übrigens eine bisher nicht beachtete «La sol fa re mi»-Messe eines anonymen Dritten nahe, die im Kyrie II zum Hauptsoggetto gleichzeitig auch dasjenige der Isaac-Messe erklingen läßt, an den Ordinarien der beiden Komponisten also offenbar eine gewisse Ähnlichkeit gespürt hat[106]. Josquins Werk gibt sich eher großzügiger; es läßt sich für Kopfduette und Imitationen von gewisser Ausdehnung Zeit. Isaacs Werk dagegen, auch im Gebrauch verschiedener Mensurzeichen und Proportionszeichen sparsamer, wirkt gedrängter: die Knappheit des Kyrie etwa erinnert stark an französische Kurzmessen des 16. Jahrhunderts[107]. Isaac bringt die Vorlage nicht, wie Josquin zum Beispiel im Credo, als mehrmals wiederholte T-c.f.-Achse in erheblich verlängerten Pfundnotenwerten, zeigt aber, unter gelegentlicher Zurückstellung der c.f.-Hörbarkeit, eine gewisse Freude am gegliederten akkordischen Vollklang (z. B. Gloria 1ff.; 55ff.; Credo 181ff.), und zwar nicht an jenen Stellen, die traditionsgemäß noematischen Note-gegen-Note-Satz bringen. Die damit etwa verbundene syllabische Rezitationsweise auf gleichem Ton ist offenbar ebenfalls eine nur für Isaacs Werk kennzeichnende Eigenschaft.

Für die Datierung dieser, innerhalb der bereits vorgeführten Isaac-Messen wieder ganz neue Züge zeigenden Komposition ist selbstverständlich die Frage entscheidend, ob man der auf 1502 datierbaren Motette die Priorität ihrer Komposition vor der Messe einräumt oder ob man den umgekehrten Sachverhalt annimmt. Hier bietet aber die durch beide Motetten-Teile durchlaufende, fortwährende Halbierung der Soggetto-Werte einen entschiedenen Hinweis darauf, daß die Motette als Einheit konzipiert worden ist; das eingeschobene Et resurrexit nimmt sich, so geschickt es an sich angelegt ist, fast wie ein Fremdkörper aus. So wird deutlich, daß die Motette zeitlich vorangegangen und in einem späteren Zeitpunkt für die Messe wieder zugezogen worden ist. Man darf in diesem Sachverhalt, soweit das Credo davon betroffen ist, wohl ein spätes Beispiel sehen für eine bereits im frühen 15. Jahrhundert in Italien bezeugte Technik kontrafizierender und parodierender Umformung weltlicher Vorlagen zu Messensätzen samt ergänzender Neukomposition der fehlenden Teile[108].

Damit muß die Entstehung der Messe jedenfalls in die Zeit nach Herbst 1502 datiert werden. Wieweit man in jüngere Jahre hinunterrücken muß, ist freilich nicht genau zu sagen. Die italienischen Elemente in der Komposition erklären sich jedenfalls am besten unter der Annahme, die Messe sei auch in italienischem Gebiet komponiert; aus denselben Gründen wie bei der Datierungsbemühung zur M. «Carminum» wird man dann lieber an die früheren Jahre, verhältnismäßig bald nach 1502, denken, als an Isaacs spätere oder gar Spätzeit. Das paßt auch zu Isaacs Vita, da er die Verbindung mit Italien ja auch nach 1502 nicht einfach aufgegeben hat.

106 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Annaberg Ms. 1126, p. 144–153. Bei Isaac selber begegnet die Tonfolge beiläufig auch in der M. «Virgo prudentissima», Kyrie, V, 78–80.

107 Vgl. *Wagner*[1], *Messe* 238ff.

108 Vgl. *v. Fischer, Kontrafakturen.*

3. Messen über mehrstimmige Vorlagen

Isaac hat sieben Messen hinterlassen, in denen mehrstimmige Vorlagen verarbeitet werden. Die Quellenlage deutet für alle diese Kompositionen auf eine verhältnismäßig frühe Entstehungszeit, und die etwa von Lockwood herausgestellte Beobachtung[109], wonach Parodiemessen[110] noch des 15. Jahrhunderts als Vorlagen meist weltliche Sätze, solche des 16. Jahrhunderts jedoch vermehrt Motettenkompositionen bevorzugen, bewährt sich auch im Falle Isaacs, der für sechs seiner Parodienmessen auf Chanson- und Liedsätze gegriffen hat, und nur für eine auf eine Motette, die freilich ihrerseits ebenfalls auf einer weltlichen Komposition basiert. Daß Isaacs Parodiemessen im allgemeinen nicht zu seinen Spätwerken gehören, zeigen auch die verwendeten kompositorischen Verfahren, die eben noch aufgezeigt werden sollen.

Über Phänomen und Entwicklung der Parodiemessen-Komposition in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts allgemein ist seltsam wenig gearbeitet worden; so liegt, abgesehen von wenigen Studien zu Einzelbeispielen[111], zunächst nur eine kurze Übersicht von Lenaerts vor[112], freilich aus «propädeutischer» Sicht weitgehend auf das 16. Jahrhundert ausgerichtet. Später hat Finscher in knappsten Ausführungen versucht, die auftretenden Erscheinungen der damaligen Parodiekomposition systematisch zu ordnen[113]. Nach Finscher sind folgende Möglichkeiten zu unterscheiden:

a) Es werden zwei oder mehr Stimmen der Vorlage entnommen und unverändert mit einer oder mehreren nachkomponierten Stimmen kombiniert: eine «Quasi»-Parodie ohne Text- und Gattungswechsel, wie sie zwischen 1470 und 1520 vor allem in der Chanson-Komposition häufig ist.

b) Die übernommenen Vorlage-Stimmen werden paraphrasiert, aber als Gerüst der Komposition in ihren vertikalen Beziehungen intakt gehalten. Dieses Verfahren begegnet etwa in der M. «Terriblement» von Barbingant, in der die verwerteten Stimmen, vor allem der D, mannigfachen Veränderungen durch Augmentation, Diminution, Kolorierung und Einschübe unterliegen.

c) Statt vollständigen Stimmen oder Gerüstsätzen werden nur einzelne «Motive» aus der Vorlage gelöst und vertikal wie horizontal neu angeordnet, wobei die Zitate in sich jedoch unangetastet bleiben. Diese Technik begegnet in den meisten Parodiemessen der Josquin-Zeit in verschiedensten Ausformungen.

d) Statt Fragmenten einzelner Stimmen wird ein zusammenhängender Ausschnitt aus allen Vorlage-Stimmen, meist als Satzanfang, zitiert, dann aber aufgegeben oder wie bei c) zerlegt und neu verarbeitet. Dieser Typus begegnet

109 Vgl. *Lockwood, Parody Mass* 53ff. (mit Literatur).

110 Ich bleibe beim eingebürgerten Terminus «Parodiemesse» und sehe von seinem Ersatz durch «Transkriptionsmesse» o. ä. ab.

111 Zum Beispiel *Daniskas, Bijdrage* (Barbingant); *Schuetze, Faugues;* für mehrere Meister auch bei *Reese, Renaissance* und *Sparks, Cantus firmus.*

112 *Lenaerts, Parody Mass.*

113 *Finscher, Parodie,* Sp. 822f.

zuerst in Fryes M. «Summae trinitati», wo allerdings noch eine strenge, altertümliche c.f.-Anlage hinzutritt; ohne diese letztere läßt sich dieser Typ später erstmals bei Josquin (M. «Mater patris») und de la Rue (M. «Ave sanctissima Maria») nachweisen.

Es wird sich empfehlen, im Folgenden Isaacs Parodiemessen auch auf diese, wie es scheint, sehr durchdachten und das Wesentliche einschließenden Kriterien hin zu prüfen. Ihre Besprechung wird deutlich machen, wie dringend erwünscht eine eingehende und allgemeine Untersuchung der mit der Parodiemesse des späteren 15. Jahrhunderts verbundenen Probleme wäre – der Fragen nach Verhältnis von c.f. und mehrstimmiger Vorlage, nach Haupt- und Nebenstimmen, nach Hauptstimmen-Paraphrasierung und originalgetreuer Nebenstimmenzitierung, nach dem Verhältnis von voll- und geringstimmigen Satzteilen u.a.m. Es ist offensichtlich, daß das in vollem Umfang hier nicht nachgeholt werden kann. Daß Isaacs Parodiemessen, als mehrheitlich frühe Kompositionen, aber in ihrem Bereich in jedem Fall eine gewisse Bedeutung beanspruchen dürfen, liegt auf der Hand: so weist die Josquin-Forschung nur einige Parodiemessen ihres Meisters in eine, denjenigen Isaacs vorausgehende Zeit[114], und von den Werken sonstiger profilierterer Isaac-Zeitgenossen dürften einzig einzelne Schöpfungen Obrechts früher liegen; De la Rue bietet in seinem großen Messenwerk nur vereinzelte Parodiemessenkompositionen und ist dazu überhaupt erst verhältnismäßig spät zum Komponieren gekommen[115]. Agricolas und Brumels Beiträge[116] sind zwar nicht unbedeutend, erreichen aber diejenigen Isaacs an Umfang nicht und dürften, wenigstens teilweise, später liegen als Isaacs Parodiemessen.

Schließlich noch ein Wort zu den Komponisten Binchois (?), Busnois, Barbireau, Josquin (?) und allenfalls Mouton, die als Verfasser der von Isaac verwendeten Messenvorlagen eruiert werden können: ob ihre Namen auf irgendeine biographische und persönliche Beziehung Isaacs hindeuten, bleibt ganz unsicher; durchaus denkbar ist auch, daß Isaac in ihren Sätzen einfach eine besondere Eignung zur Messen-Vorlage gespürt hat.

a) M. «Et trop penser», 4v.

Die Überlieferung dieser recht umfangreichen Messe stellt wenig Probleme: vollständig – wenn auch ohne Agnus III – ist sie allein in der Handschrift *Berlin 40021* erhalten; der Apel-Kodex *Leipzig 1494* bringt als einzelnen Ausschnitt den – textlosen – Crucifixus-Teil[117]. Die überlieferungskritische Vergleichung der beiden Crucifixus-Fassungen legt es nahe, eine gemeinsame Vorlage für beide Versionen anzunehmen: so erscheint im Credo, A, 190/91 in beiden Quellen ein übereinstimmender Fehler (Brevis statt Longa). *Berlin 40021* kann, als vollständige

114 Vgl. *Osthoff*[1], *Josquin Desprez,* Sp. 205.
115 Vgl. *Staehelin, De la Rue,* bes. 136.
116 Vgl. *Reese, Renaissance* 210f. und 261.
117 Abdruck: *Apel, Mensuralkodex* 2, 258–260.

Messen-Fassung, natürlich nicht direkt aus *Leipzig 1494* kopiert sein – eine Überlegung, die sich durch ebenda erscheinende Lücken des Notentextes bestätigt –, und der umgekehrte Vorgang ist ebenfalls auszuschließen, weil *Leipzig 1494* einen Fehler von *Berlin 40021* (D, 138: e′ statt f′) nicht mitmacht und an anderer Stelle eindeutig abweicht (A, 180: Pause statt g′f′).

Die Textierung der Messe ist recht ungenau; die vorhandene Unterlegung ist wahrscheinlich aufgrund einer sehr textarmen Vorlage einigermaßen sorglos ergänzt und zeigt eine gewisse Neigung zur reinen Textfüllung. Verhältnismäßig oft verlangt der Schreiber Notenwertspaltungen oder Brechung von Ligaturen; anders kann der notierte Text nicht gesungen werden.

*

Ein besonderes Problem stellt die von Isaac verwendete Vorlage. Der Index-Schreiber von *Berlin 40021* hat sie nicht identifizieren können und deshalb nur mit den Solmisationssilben «re fa re mi la» bezeichnet. Es ist aber geglückt, als Vorlage die Chanson «Et trop penser» zu bestimmen, die anonym in drei Florentiner Handschriften vor bzw. um 1500[118] sowie im bekannten Chansonnier der Biblioteca Casanatense in Rom[119] überliefert ist, hier überdies mit der zunächst schwer verständlichen Autorenzuweisung «Bosfrin». Es zeigt sich allerdings bald, daß der Schreiber dieses Römer Manuskripts, seinerzeit in Ferrara tätig, die beigefügten Komponistennamen zuweilen entstellt: so notiert er einmal «Josfim» oder auch «Bolkim», wo – nach Aussage gezeichneter Konkordanzen – nur Josquin gemeint sein kann[120]; im zweiten Fall hat er vielleicht eine bereits verballhornte «italienische» Schreibung «Goskin» in seiner Vorlage verlesen, und dies um so mehr, als die großen Buchstaben «G» und «B» einander sehr ähnlich sehen können. Die eben vorgetragene Vermutung könnte nun auch für die Autorenzuweisung der Chanson «Et trop penser» gelten: in diesem Fall wäre ebenfalls anlautendes «G» als «B» und überdies der leicht verlesbare Buchstabe «k» im Innern des Namens als Buchstabenpaar «fr» notiert worden. Sollte diese Erwägung – die Kontrolle am Manuskript zeigt, daß sie paläographisch nicht so riskiert ist, wie sie zunächst scheinen könnte – zutreffen, so wäre in dieser, von Isaac verwendeten Vorlage zugleich ein neuer, bisher unbekannter Chanson-Satz Josquins gefunden.

Bei dieser Vorlagekomposition – wer nun auch ihr Verfasser sei – handelt es sich um eine, unter ₵3 notierte, bergerette-ähnliche Chanson zu drei, in ihren Notenwerten durchaus gleichwertigen Stimmen.

118 *Firenze 59*, fol. 212′–213; *Firenze 178*, fol. 66′–67; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 121, fol. 30′–31. – In einstimmiger Überlieferung zudem bei *Paris, Chansons*, Nr. 30.

119 Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2856, fol. 110′–111; zur Handschrift vgl. *Llorens, Cancionero*.

120 Zum Beispiel fol. 154 oder fol. 131.

Beispiel 8

Bosfrin [= Josquin?]

Et trop pen - ser me font a - mours, dor - mir ne puis, sy je ne voy mes a - mours tou - tes les nuyts. Com - ment par - le - ray-je a vous, fin franc cueur doulx? Vous y par - le - rez as - ses, mon a - my doulx. Trop pen - ser me font a - mours dor - mir ne puis, sy je ne voy mes a - mours tou - tes les nuyts.

(nach Roma, Bibl. Casanat., Ms. 2856, fol. 84'-85/110'-111; Text nach Paris, Chansons, Nr. 80)

Auffallend ist der formal klar dreigegliederte Bau des Satzes; er ergibt sich allerdings schon aus der Anlage der hierbei verarbeiteten einstimmigen T-Weise: diese besteht aus drei etwa gleich langen Zeilenpaaren, von denen das letzte mit dem ersten identisch ist; in dieser Anlage, aber lehrreicherweise auch in Tonart und melodischem Tongerüst, erweist sich diese T-Melodie übrigens als überraschend

eng mit der bekannteren von «Adieu mes amours» verwandt[121]. Die geschilderte «Kreisform» kehrt auch in der mehrstimmigen Fassung von «Et trop penser» wieder, ja sie wird hierbei auf den ganzen Satz ausgedehnt: so ist der dritte Chanson-Teil in allen drei Stimmen eine weitgehend tongetreue Wiederholung des ersten Teils, eine Tatsache, die in Isaacs Messenkomposition zu einer entschiedenen Betonung der Vorlage und damit auch der zyklischen Geschlossenheit führen muß.

Isaac verwertet von der zugrundegelegten Vorlagekomposition Material in erster Linie aus dem T, etwas seltener aus dem D; die Verarbeitung dieses Vorlage-Materials läßt sich schematisch etwa so festhalten:

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
I.	Kyrie I	T, 7–37		*T, 3–16*[122]
	Christe	T, 44–74		*T, 17–29*
	Kyrie II		D, 75–103	D, 30–43
		T, 77–103		*T, 31–43*
II.	Et in terra	T, 11–49		T, 3–29
	Qui tollis		A, 52–66: verschleiert	T, 11–16
		T, 74–119		T, 3–15
		B, 121–132		T, 3–16
		T, 132–156		T, 3–16
III.	Patrem	D, 7–58		*D, 2–16*
			A, 42–47/T, 53–58	T, 11–16
	Et ex patre	D, 59–116		*D, 17–43*
			T, 96–104/A, 108–110/T, 112–116	T, 3–16
	Crucifixus	D, 121–248		D, 2–43
IV.	Sanctus		D, 1–6	D, 2–9
		T, 15–42,1		T, 3–16
			D, 42,1–49	D, 2–16
		T, 42,2–49		T, 3–16
	Pleni		frei	
	Osanna I	B, 118–155/ T, 121–158: Kanon		*T, 3–23*

121 Vor allem in übereinstimmenden Gerüst- und Ecktönen sowie in Phrasenwiederholungen; die einstimmige Überlieferung von «Adieu mes amours» etwa bei *Gérold, Bayeux* 100, Nr. 83.

122 Um eine als Hauptstimme durch mehrere Satzteile durchlaufende Vorlagen-Stimme deutlich zu machen, werden im Folgenden jeweils die entsprechenden Vorlagen-Partien kursiv wiedergegeben.

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
	Benedictus		D, 162–182	D, 2–16
		T, 165–228		T, 3–43
	Osanna II	T, 233–257		*T, 24–43*
V.	Agnus I	T, 1–76		*T, 3–29*
	Agnus II		D/A, 77–86: Imitation	D, 10–16
		B, 86–114		*T, 31–43*
		B, 121–144		*T, 31–43*

Diese Übersicht zeigt, daß Hauptstimme in der Messe meistens der T ist und daß darin in der Regel Material auch aus dem Chanson-T verwertet wird. Das geschieht häufig in, den übrigen Messenstimmen gegenüber leicht vergrößerten c.f.-Notenwerten, nicht etwa in weiträumig durchgehaltenen Pfundnoten. Gelegentlich verkürzt Isaac die zweite Zeile eines Zeilenpaares, wohl um dem Eindruck der Gleichförmigkeit zu wehren, wie er bei ganz oder fast identischen Zeilenwiederholungen aufkommen könnte (Christe; Et in terra; Sanctus); die Bemühung, die Vorlage-T-Melodie eher kurz zu formulieren, begegnet auch dann, wenn diese einmal nicht im Messen-T, sondern zum Beispiel im B auftritt (Qui tollis; Agnus II). Zu einer Verwertung des Chanson-D als eigenständiger c.f.-Hauptstimme kommt es nur im Credo: das symmetrische Bild, das durch die Bevorzugung des Chanson-D im Credo und des Chanson-T in den vier umgebenden Sätzen entsteht, ist sicher beabsichtigt. Der Chanson-D liegt, was bezeichnend ist, im Messen-Credo ebenfalls im D; er wird, was sein Notenwert-Verhältnis zu den Unterstimmen betrifft, wie in den andern Messensätzen der Chanson-T behandelt. Im Vergleich zum Vorlagen-D faßt Isaac diesen c.f.-D allerdings überaus streng: er achtet offenbar darauf, die c.f.-Notenwerte genau oder mindestens in den Proportionen vorlagegetreu zu bewahren; Abweichungen von der Vorlage-Melodie, wie sie der T mit Ton-Dehnungen oder eingefügten Durchgangstönen und Umspielungen zuweilen vollzieht, sind so gut wie ganz vermieden. Der Eindruck allerdings, daß sich die Vorlage und ihre Formulierung im Credo von der derjenigen in den übrigen Sätzen abheben würde, wäre falsch: schon die eng imitierende, beinahe pseudokanonische Fassung von D und T im Chanson-Satz führt ja zu einer ausgesprochenen Gleichartigkeit dieser beiden Oberstimmen, und es ist leicht verständlich, daß diese Übereinstimmung auch in der Messe nicht Kontrast, sondern weiterhin Einheitlichkeit bewirkt. Man möchte annehmen, daß das zyklische Bemühen schon zur Wahl gerade dieser Vorlagekomposition geführt hat.

Die oben gegebene Übersicht und die bisherigen Darlegungen lassen bereits vermuten, daß das spezifisch parodistische Element in dieser Messe vor allem in der sukzessiven Verwertung von Material aus Vorlage-T und -D liegt – der Chanson-B ist überhaupt nicht verwendet –, weniger im gleichzeitigen Erklingenlassen von Abschnitten aus den beiden Vorlagestimmen. Das liegt offensichtlich daran, daß diese Messe gewissermaßen eine c.f.-Messe ist, die durch parodistische Züge nur erweitert erscheint; die Tatsache, daß Isaac gerne die Hauptstimmen-

melodie in ihrem originalen Ablauf durch einen ganzen Messensatz oder durch meist unmittelbar folgende Satzteile führt (Kyrie; Credo; Sanctus; Agnus), zeigt, wie wenig ein parodistisches Element diese, eigentlich an einer einzigen Vorlagestimme ausgerichtete c.f.-Messengrundlage beeinträchtigt. Freilich, es kommt gelegentlich auch zu einem gleichzeitigen, vorlagengetreuen Erklingen von D- und T-Chansonmaterial (Kyrie II; Et ex patre 95ff.; Sanctus 42ff.; Benedictus-Anfang): hier bleibt das vertikale Vorlagengerüst meist erhalten, aber die Nebenstimme muß verschiedene Umspielungen und Streckungen erleiden, weil sie bei der Dehnung der Hauptstimmen-c.f.-Töne eben diese vertikale Stimmenbeziehung sonst nicht einhalten könnte. Außer diesen paar Stellen beschränkt sich Isaac auf gelegentliches, manchmal fast beiläufiges Anklingenlassen von Nebenstimmenmaterial (z. B. Sanctus, D, 1–6; Agnus II), ohne daß es zu einer parodistischen Gleichzeitigkeit käme; eine solche könnte man, wenn überhaupt, höchstens noch bei Kadenzierungen finden – allein, da die Klauselgesetze in Vorlage- wie Messenkomposition grundsätzlich dieselben sind, bleibt fast immer unsicher, ob Isaac zu seiner Nebenstimmenführung nicht ohnehin gezwungen war, ohne daß er dabei bewußt dem in der Chanson Vorgeformten gefolgt wäre.

Wollte man die insgesamt gehandhabte Parodietechnik in dieser Messe in Finschers oben vorgetragene Systematik einordnen, so müßte man sie als eine Mischung der Möglichkeiten b) und c) bezeichnen: Paraphrasierung – wenn auch nur in mäßigem bis geringem Grad – der übernommenen Stimmen, teilweise Bewahrung gleichzeitiger vertikaler Beziehungen sowie Lösung nur einzelner einstimmiger Elemente aus der Vorlage verbinden sich zu einer, in ihrer Art ausgezeichneten Komposition. Zu allen diesen vorlagenbezogenen formalen Gegebenheiten treten nun aber noch Auffälligkeiten der Faktur im einzelnen, die nicht selten die Erinnerung an die M. «Argentum et aurum» wecken. So begegnen wieder, wenn auch nicht mit der gleichen Hartnäckigkeit und niemals mit derjenigen Obrechts, einzelne Ostinato-geprägte Formel-Elemente (z. B. Gloria, B, 1–45; Sanctus, D / A, 23–27; usw.), ebenso stufenweise versetzte, nicht vom Vorlage-Material gespeiste Tonfolgen (z. B. Gloria 90–93; Credo 85–88; 161 bis 168 (A)). Auch der Vorlage-Kopf g g b g wird zum selbständigen kleinen und wichtigen Baustein geformt, der sich dank seiner Formelhaftigkeit leicht an verschiedensten Stellen placieren und imitierend wiederholen lässt und so musikalische Einheitlichkeit schafft (z. B. Kyrie, B, 1ff.; Gloria, B, 1ff.; usw.). Die stimmenweise Imitation erfaßt aber noch mehr Möglichkeiten: so findet sie Lebensraum auch bei freieren, kleinwertigen Kopfpartien (z. B. Credo 59ff.; usw.) oder bei bewegten Umspielungen eines Hauptstimmen-c.f. in Nebenstimmen (z. B. Agnus 1ff.; usw.).

Bisher noch nicht begegnet ist die Technik, einzelne Teile der Vorlage unter verschiedenen Mensurzeichen zu wiederholen; hier verwendet Isaac diese Technik und greift damit auf eine letztlich aus der Isorhythmie stammende Tradition zurück (Gloria, T, 50–156). Dasselbe wird in ähnlicher Art später nochmals begegnen[123], freilich bei Isaac nie ein Ausmaß annehmen wie etwa bei Obrecht.

123 Vgl. unten, S. 102.

Rhythmisch fällt, bei O-Vorzeichnung, der sehr kleinteilige und -wertige Ductus der beiden Oberstimmen im «Et in terra» auf; den A läßt hier Isaac sogar tempusweise zwischen O und O3 schwanken. Und als weitere Besonderheit sei die zuweilen langandauernde Führung zweier Stimmen in Terz- bzw. Dezimenklängen genannt (z. B. Credo 5–14): eine Erscheinung, die – nach Gaffuris Zeugnis[124] – gewiß nicht als Eigentümlichkeit Isaacs gewertet werden darf, aber doch, besonders in den geringstimmigen Teilen (z. B. Sanctus 219–223), deutlich in die Augen springt.

Isaacs Komposition erhält schließlich ein gewisses Relief durch den Vergleich mit der, dieselbe Chanson-Vorlage verarbeitenden Messenvertonung von Gaspar van Weerbeke[125]. In Satzteildisposition und Stimmenzahlen entspricht sie, wie Isaacs Werk, durchaus dem in der Josquin-Zeit Üblichen; vielleicht ist sie in ihren Mensurvorzeichnungen etwas vielfältiger als die Komposition Isaacs. Weitgehende Ähnlichkeit besteht auch in der Anlage als grundsätzliche c.f.-Messe; freilich legt Gaspar mit mehr Leichtigkeit den Chanson-T auch einmal in den Messen-D oder -B (Christe; Agnus II), während Isaac offensichtlich zu einer strengeren Bewahrung der Chanson-Stimmenlagen in der Messe neigt. Noch ausgesprochener als bei Isaac ist Gaspars Bemühen, die Vorlage-Melodie als kontinuierliche Hauptstimme durch einen Satz oder durch Satzteile laufen zu lassen; dabei nimmt er mehrfach Unterbrechungen durch geringstimmige Satzteile in Kauf (z. B. Kyrie; Sanctus/Osanna I; Agnus I/III). Die Vorlage-Zeile wird bei ihrer Wiederholung, wie bei Isaac, gerne rhythmisch verkleinert, aber noch stärker verziert; lehrreich ist, daß der Chanson-D niemals eigentliche Messen-Hauptstimme wird. Übrigens hält ihn Gaspar auch als frei zitierte Nebenstimme zurück; hingegen tritt er als, mit dem T gleichzeitige Parodiestimme häufiger auf und entschiedener hervor, als dies bei Isaac der Fall ist, und durchdringt er Gaspars Messen-D immer wieder, wenn auch oft nur in Andeutungen: das Prinzip gleichzeitiger Parodie ist von Gaspar viel eindringlicher verfolgt als von Isaac. Imitation der Stimmen sucht Gaspar ebensosehr wie Isaac; vielleicht springt bei jenem eine Technik noch mehr in die Augen, die eine kürzere Episode der Imitation mit formelhaften Elementen durch eine folgende andere ablöst, dann eine dritte und vierte usf. anfügt; Isaac scheint diese Episoden weniger dicht aneinander zu reihen, bevorzugt aber offenbar die Bildung von Ostinato-Passagen, meist in mehreren Stimmen. Satzköpfe mit reinen Stimmenduetten, wie sie Gaspar, außer im Kyrie, in allen Sätzen fordert, meidet Isaac, zugunsten dreistimmiger oder sukzessive imitierender Satzanfänge; auch die dem zyklischen Anliegen dienende Technik übereinstimmender Satzköpfe, wie sie Gaspar, leicht modifiziert, in den Randsätzen des Kyrie und Agnus verfolgt, fehlt der Isaac'schen Vertonung.

Für eine Datierung der Messe Isaacs läßt sich aus dem Werk Gaspars leider nichts gewinnen; direkte Beziehungen zwischen den beiden Vergleichskomposi-

124 Vgl. auch Zeugnis *1496. Gaffuri, Practica.*

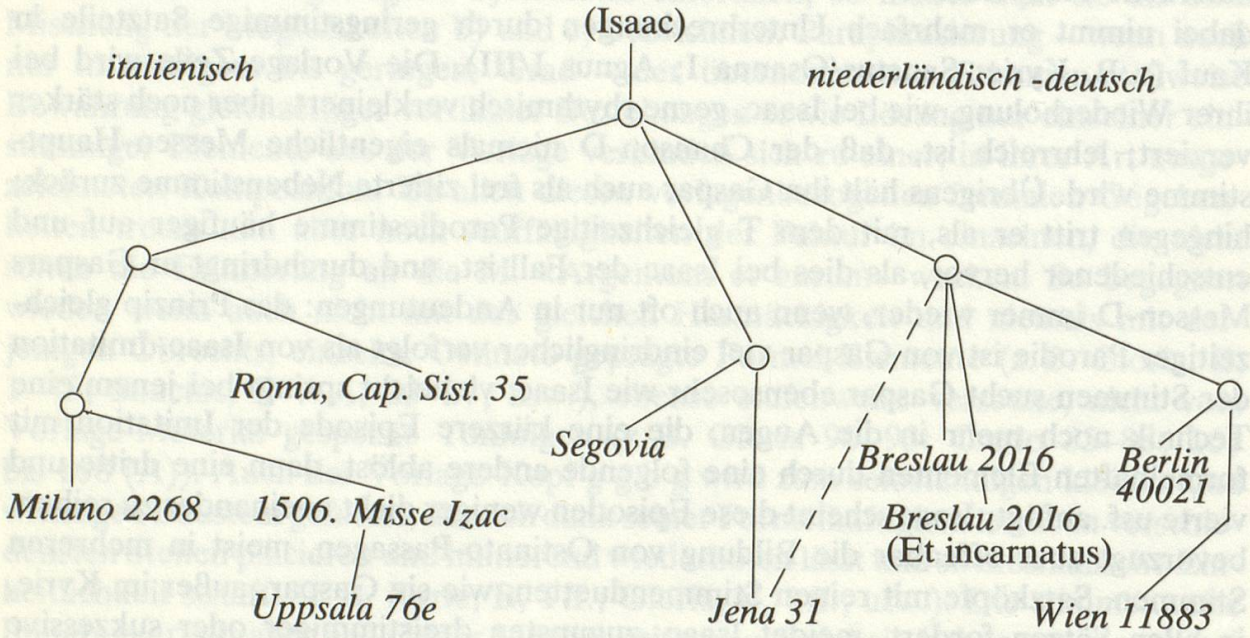
125 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 41, fol. 156′–174; Misse Gaspar, Venedig, O. Petrucci, 1507, Nr. 3. Herrn Professor Dr. Gerhard Croll (Salzburg) sei für die freundliche Überlassung einer Sparte der Messe nach der Römer Handschrift bestens gedankt.

tionen scheinen nicht zu bestehen. Man wird bei Isaacs Messe unbedingt an eine verhältnismäßig frühe Zeit denken müssen: die Freude am Ostinato-Spiel deutet wohl in die Zeit der oben schon berührten M. «Argentum et aurum». Man wird somit entschieden über den von der Quellenlage diktierten *terminus ante quem* von 1504 zurückgehen und die Entstehung dieser Messe ebenfalls am besten in die frühen italienischen, vielleicht aber noch in die niederländischen Jahre des Komponisten setzen müssen.

b) M. «Quant j'ay au cueur», 4v.

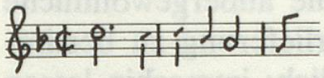
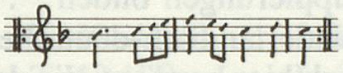
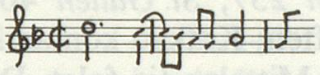
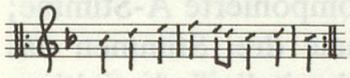
Die Tatsache, daß diese Messe durch ihr Erscheinen in der zwischen 1484 und 1492 entstandenen Handschrift *Roma, Cap. Sist. 35* als frühes Werk gesichert ist, empfiehlt es, die Besprechung dieser Komposition möglichst nach vorn zu rücken. Ihre verhältnismäßig frühe Entstehung ergibt sich wohl auch aus der recht umfangreichen Überlieferung; die Abklärung der Filiation hat allerhand Schwierigkeiten zu überwinden und muß sogar mit Quellenkontamination rechnen.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann das folgende Stemma aufgebaut werden:



Die Überlieferung scheidet sich deutlich in eine italienische und eine niederländisch-deutsche Klasse. In der italienischen braucht man die Handschrift *Uppsala 76e*, als direkte Petrucci-Kopie, nicht weiter zu verfolgen; dagegen kann man durch verschiedene Gemeinsamkeiten das Manuskript *Milano 2268* und den Druck *1506. Misse Jzac* auf eine gleiche Vorlage zurückführen (z. B. Gloria, 96,2: A : g statt f; G : statt B; usw.); zur selben italienischen Klasse gehört auch die offenbar etwas leichtfertige und eigenwillige frühe Handschrift *Roma, Cap. Sist. 35* (gemeinsam: Gloria, 1–4: ohne B; usw.). Dieser italienischen steht eine

niederländisch-deutsche Klasse gegenüber: Darin gehen *Berlin 40021* und *Wien 11883* deutlich auf die gleiche Vermittlerquelle zurück (z. B. deklamierend aufgelöste T-Pfundnoten in Gloria und Credo; usw.), und *Breslau 2016* gehört offensichtlich ebenfalls zu dieser Gruppe (z. B. Sanctus, T, 11: g im ganzen Takt; usw.); für das Et incarnatus muß man auch dessen Zweitfassung in der gleichen Handschrift zuziehen, die lehrreicherweise mit der ersten Fassung nicht genau übereinstimmt. Die Handschriften *Segovia* und *Jena 31* stehen einigermaßen zwischen diesen beiden Klassen; kleine, aber doch nicht nebensächliche Eigenlesarten erzwingen die Annahme einer – letzten Endes – gemeinsamen Vorlage (z. B. Kyrie, B, 33,4: Cambiata-Fall g–f; Sanctus, B, 192: e statt c; usw.).

Im Hinblick auf die noch folgende Erörterung der riesigen Teilüberlieferungen des Benedictus empfiehlt sich schon jetzt ein Hinweis auf die besondere damit verbundene Situation. Die italienische und die niederländisch-deutsche Überlieferungsklasse wird im Benedictus durch zwei, offensichtlich charakterische Varianten repräsentiert; die italienische Fassung bringt den Benedictus-Kopf  , und T, 120–124, eine jeweils linear aufstrebende Tonfolge  usw., während die niederländisch-deutsche Fassung den Kopf  und die Mittelpartie  bietet. Diese Scheidung wird sich auch bei der Prüfung der Benedictus-Teilüberlieferung und deren Quellenprovenienzen bewähren. In der Messenüberlieferung bringt *Jena 31* den italienischen Kopf, aber die niederländisch-deutsche Mittelpartie, eine Mischung, die selbst in der so umfangreichen Teilüberlieferung nur ein einziges Mal ähnlich begegnet: man muß in diesem Fall für *Jena 31* Kontamination annehmen. Segovia hält durchweg zur italienischen Klasse, bringt überraschenderweise aber auch den zusätzlichen Benedictus-A, der sonst nur in der Teilüberlieferung begegnet; freilich ist er in *Segovia* erst später nachgetragen worden[126].

Was die Textlegung betrifft, so stellen sich vor allem im Gloria und im Credo Probleme; zum Credo hat Feldmann bereits Untersuchungen vorgelegt[127]. Im Gloria sind die Divergenzen im Et in terra naturgemäß größer als im eher syllabisch deklamierenden Qui tollis; *Roma, Cap. Sist. 35* drängt die Textierung ener-

126 Die dadurch, daß der nachträgliche A in der vierstimmigen Fassung das Stück eröffnet, geforderten zusätzlichen Anfangspausen sind in T und B offensichtlich hineingeflickt: im D wurde das überhaupt vergessen.

127 Vgl. *Feldmann*[1], *Überlieferungen* 213–223, mit Tabelle. – Den Ausführungen von *Feldmann*[1], *Wort-Ton-Verhältnis* 153 gegenüber möchte man zurückhaltend sein; vgl. unten, S. 174 ff.

gisch nach vorn, was am Schluß unnötig lange Melismen auf «patris» ergibt. Die andern Quellen stimmen mehr oder weniger überein. Im Patrem weicht Petrucci etwas von den andern Fassungen ab; *Berlin 40021* unterdrückt eigenmächtig «de Deo vero» und, außer im T, auch «et incarnatus est de Spiritu Sancto», so daß, wie in *Wien 11883*, der eigentliche Et incarnatus-Teil fälschlicherweise schon mit «Crucifixus» beginnt. Petrucci bewahrt im weitern Verlauf des Satzes seine eigene Textierung; hier, wie für das ganze Ordinarium, sollte eher *Milano 2268*, als der besseren Textierung, gefolgt werden.

Die Teilüberlieferung bringt in neun, meist gedruckten Belegen der deutschen Musiktheorie im mittleren Drittel des 16. Jahrhunderts – sie seien hier nicht mehr einzeln aufgeführt – das Kyrie II als verschieden notierte, offensichtlich aus der Messe gezogene exempla für mehrere Prolatio- und Tempusgestalten, mit, 42/43, willkürlicher Einschaltung einer proportio-sesquialtera-Vorschrift; das ist reine Theorie-Zugabe. Lehrreicher als zum Kyrie II ist die früher genannte Teilüberlieferung zum Benedictus; die hohe Zahl von fast dreißig Fassungen, die sich bis tief ins 16. Jahrhundert hinein erstrecken, spricht für die außergewöhnliche Beliebtheit des Stückes[128]. Eine erste Version in der Überlieferung zu bestimmen, auf die alle andern zurückführbar sind, ist nicht möglich; immerhin lassen sich mit Vorsicht einzelne Quellengruppierungen bilden[129]. Deutlich ist, daß die Scheidung nach italienischen und niederländisch-deutschen Kriterien, wie sie oben herausgestellt worden ist, sich auch hier bewährt: die dem deutschen Bereich zugehörigen Handschriften *Ulm 237, St. Gallen 462* und *-Krakau, St. Spiritus* zeigen die deutschen Eigenschaften; Krakau kontaminiert freilich, indem auf den deutschen Kopf die italienische Mittelpartie folgt. Die vierstimmige Fassung des Benedictus bringt die oben schon erwähnte, nachträglich komponierte A-Stimme; lehrreich ist die Fassung in *St. Gallen 462*, deren originale drei Stimmen das deutsche, der offenbar andernorts bezogene A-Part aber das italienische initium darbietet[130]. Die fast überall beibehaltene Benedictus-Textmarke zeigt, daß das Stück sicher mit der Messe zusammen komponiert wurde und erst nachträglich aus jener isoliert wurde.

*

Als Vorlage hat Isaac das dreistimmige Rondeau «Quant j'ay au cueur» von Busnois gewählt[131]. Es handelt sich um eine Komposition in perfektem Tempus, deren melodisch kaum aufeinanderbezogene D- und T-Parte sich über einem ruhigeren, vielfach in Quintsprüngen kadenzierenden C bewegen; der Refrain teilt den Satz von insgesamt 32 tempora in zwei genau gleiche Hälften (16). Isaac übernimmt, wie schon in der M. «Et trop penser», aus dieser Vorlage nur

128 *D'Accone, Coppini* 63 weist in dem Satz «Meyor deste» von Bartolomeo degli Organi sogar direkte kompositorische Einwirkung von Isaacs Benedictus nach.

129 Zum Beispiel scheinen *Bologna Q 18, Firenze 107 bis* und *Paris 676* enger zusammenzugehören.

130 Vgl. *Heer, Liederbuch,* Nr. 8.

131 Abdruck nach der gezeichneten Fassung der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. f. fr. 15123, fol. 184'–185, durch Smijers, in *Ockeghem/Sweelinck* 185f., Nr. 53.

in die Unterquint transponiertes Material aus den beiden Oberstimmen, und unter diesen bevorzugt er wiederum den T. Eigenartig ist, daß der T allein des Refrains in der Messe eine fortlaufende Durchführung findet; einzig im Agnus II wird auch derjenige der «Zusatzzeilen» verarbeitet. Die Disposition des Vorlage-Materials präsentiert sich wie folgt:

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen		Vorlage
I.	Kyrie I		A, 1–2,5		D, 1–2,4
			D, 2–5		D, 1–4,1
		T, 5–20,1			*T, 1–8,3*
					(ohne 9)
			D, 19,2–20,1;		D, 13–14,1;
			A, 20,2–22		14,2–16
	Christe	T, 23–30			*T, 10–14,1*
			D, 30–31,4		D, 12–14,1
			A, 30–31,4		T, 12,1–14,1
		T, 32–34			*T, 14,2–16*
			D, 32,2–34,3		D, 14–16,2
	Kyrie II	T, 40–41,4	Imitation A, D, B	sonst	T, 20,1–21,4
		T, 42,1–9	Imitation D	frei	T, 23,3–26,1
II.	Et in terra		D, 1–3,1		D, 1–2,6
			A, 1–4		T, 1–4,1
			B, 5–8,5		T, 1–4,4
		T, 11–56			T, 1–16
	Qui tollis	T, 72–74,3		sonst	T, 2,2–3,3
			83–90: Imitation	frei	T, 7,2–8,3?
	Jesu Christe	T, 96–98,2			T, 2,2–3,3
	Cum S. Spiritu	frei			–
III.	Patrem		A, 1–3,1		D, 1–2,6
			D, 2–5		D, 1–4,1
		T, 11–29			*T, 1–5*
		T, 39–46,1			*T, 10,1–14,1*
	Et incarnatus		D, 52–57,1	sonst	D, 1–4,1
			D, 68,1–69,4	frei	D, 12,1–14,1
	Et iterum	T, 83–104,1		sonst	*T, 17,1 –21,4*
			D, 110,1–112,1	frei	T, 23,3–26,1
	Et vitam	T, 130,1–138	Imitation D		*T, 23,3–32*
IV	Sanctus		A, 1–3,1		D, 1–2,6
			D, 2–5		D, 1–4,1
		T, 12–41			T, 1–10,1

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
	Pleni		42–47: Imitation, sonst frei	D, 14,2–16,1
	Osanna I	A / T, 87–97, 1/2		T, 1–8,3
	Benedictus		99–102,1: Imitation, sonst frei	T, 9–10,1
	Osanna II = Osanna I			
V.	Agnus I	T / B, 1–15,7/ 18,2		*T, 1–16*
	Agnus II		D / B, 18–19,1/4, sonst frei	T, 10,1–11,1
	Agnus III	T, 37–43		*T, 17,1–19,4*
		A, 44,1–46,3		*T, 20,1–20,4*
		T, 47,1–55		*T, 21,1–25,1*
		A, 56,2–58,1		*T, 26,2–27,1*
		T, 59,1–62		*T, 27,2–29,1*
		A, 62,3–63,3		*T, 29,2–30,1*
		T, 64,1–67,2		*T, 30,2–32*

Aus dieser Übersicht geht hervor, daß vorwiegend der Messen-T Träger des Vorlage-T ist: vielfach bietet Isaac einen eigentlichen Pfundnoten-c.f. (Kyrie I, Et in terra, Patrem, Et iterum, Sanctus). Auffallend ist dabei aber eine häufige und ausgesprochene Paraphrasierung und Auszierung des Vorlage-T: Isaac geht mit dem T-Material sehr frei um – viel freier als in der M. «Et trop penser» –, indem er die Zeilengliederung der Vorlage nur beschränkt beachtet, sie in, ihrer Mensur nach, von der O-Vorlage abweichende Sätze zwingt, indem er Noten einschiebt, Umspielungen vornimmt, selbst an einzelnen Stellen des Pfundnoten-c.f. (z. B. Credo, T, 39–42; Sanctus, T, 18–23); auch die Technik, aus der Vorlage nur einzelne kürzere, offenbar willkürlich gewählte Notenfolgen herauszugreifen oder, selbst in vierstimmigen Sätzen, von der Vorlagenverarbeitung ganz abzusehen (s. Übersicht oben), gehört in den Zusammenhang eines freien Umspringens mit dem Vorlage-Material. Diese Haltung entspricht teilweise der von Finscher mit b) bezeichneten Technik, wie sie schon für Barbingant nachweisbar ist. Eher zum Verfahren c) wird die Messe aber dadurch gewiesen, daß ein gleichzeitiges, parodistisches Zusammenklingen beider Vorlagestimmen, mit Ausnahme zweier kurzer Episoden im Christe und des kurzen Gloria-Kopf-Duetts, nicht deutlich erkennbar zustande kommt. Auch wird, ähnlich wie in der M. «Et trop penser», das D-Material nicht im T, sondern nur in Nebenstimmen zitiert, also auch nicht als Hauptstimme durchgeführt. Die Vorlage wird, anders als bei Barbingant, und noch ausgeprägter als in der M. «Et trop penser», vor allem als Quelle einstimmigen Materials verstanden; freilich versteht es Isaac, durch die kurzen Zitate dem Hörer, fast unbewußt, die Vorlage in beiden Stimmen immer wieder in Erinnerung zu rufen.

Auffallend ist, neben dem abwechselnd durch T und A laufenden Vorlage-T im Agnus III, die Neigung zu akkordisch deklamierendem, offenbar vorlagefreiem Note-gegen-Note-Satz (Qui tollis, Et incarnatus, Et iterum); zusammen mit der hierbei durch Pausen erreichten klaren Gliederung erinnert das zuweilen an vergleichbare Stellen in der M. «Salva nos». Ob allenfalls auch hier italienischer Einfluß eingewirkt hat, etwa in jener Art, wie man ihn zuerst bei den Mailänder Musikern nach 1470 annehmen möchte[132]?

Daß selbst hinter den mit der Parodie-Aufgabe gestellten Problemen das Bemühen um zyklischen Zusammenschluß nicht verloren geht, zeigen die identischen Anfänge des Kyrie, Credo und Sanctus; das wiederum erinnert an Finschers mit d) bezeichnetes Parodieverfahren. Das Spiel mit Formelelementen, mit sequenzierenden Motivbildungen oder Ostinati, tritt im Vergleich zur M. «Et trop penser» entschieden zurück. Die Imitation in Haupt- und Nebenstimmen begegnet freilich immer wieder, aber auch sie nicht ganz mit der, von der M. «Et trop penser» bekannten, jede Gelegenheit wahrnehmenden Durchdringung des kompositorischen Gefüges; man wird, allerdings nur zu einem gewissen Grade, hierbei auch die in dieser Hinsicht geringere Eignung der Vorlagekomposition in Rechnung zu stellen haben.

Ein Datierungsversuch muß vom *terminus ante quem* von 1484/92 ausgehen, den die Quellenlage anbietet; vom stilistischen Bild her steht einer Datierung wohl mindestens in die frühen italienischen Jahre, also wahrscheinlich noch vor 1490, nichts im Weg.

c) M. «Comme femme desconfortée», 4v.

Die Überlieferung dieser Messe, maßgeblich vertreten durch die Handschriften *Barcelona, Orf. Cat. 5* und *Roma, Cap. Sist. 49* sowie den Petrucci-Druck *1506. Misse Jzac* ist im allgemeinen sehr geschlossen; das Manuskript *Uppsala 76e* trägt, als unmittelbare Petrucci-Kopie, ohnehin nichts Neues bei.

Besondere Probleme stellt *Roma, Cap. Sist. 49* mit der Vertauschung des Pleni und des Benedictus sowie mit einer abweichenden Agnus-Folge. Geht man zunächst vom zweiten Problem aus, so gibt die Handschrift mit einem eigenen Agnus I und der Unterdrückung des sonst vorhandenen Agnus III eine Agnus-Reihe, die, besonders im Hinblick auf die Stimmenzahl der Teile, überraschend wirkt: Agnus I, 4v. – Agnus II, 4v. – Agnus III, 3v. Offenbar hat *Roma, Cap. Sist. 49* an der Fünfstimmigkeit und besonderen Faktur[133] des sonst überlieferten Agnus III Anstoß genommen, dieses eliminiert und ein fremdes Agnus I vor die verbleibenden Teile geschaltet. Damit ist ein Stück zugefügt, welches zwar das

132 Vgl. *Osthoff*[1], *Josquin* 1, 18f., und *Finscher, Compère,* bes. 95f., Anm. 24, und 113f. (die Annahme eines so frühen «Mailänder Stils» wird in der Besprechung von Finschers Buch durch Howard Mayer Brown, Mf. 20 (1967), 219f. (mit Berufung auf Lowinsky) zurückgewiesen).

133 Dazu unten, S. 85.

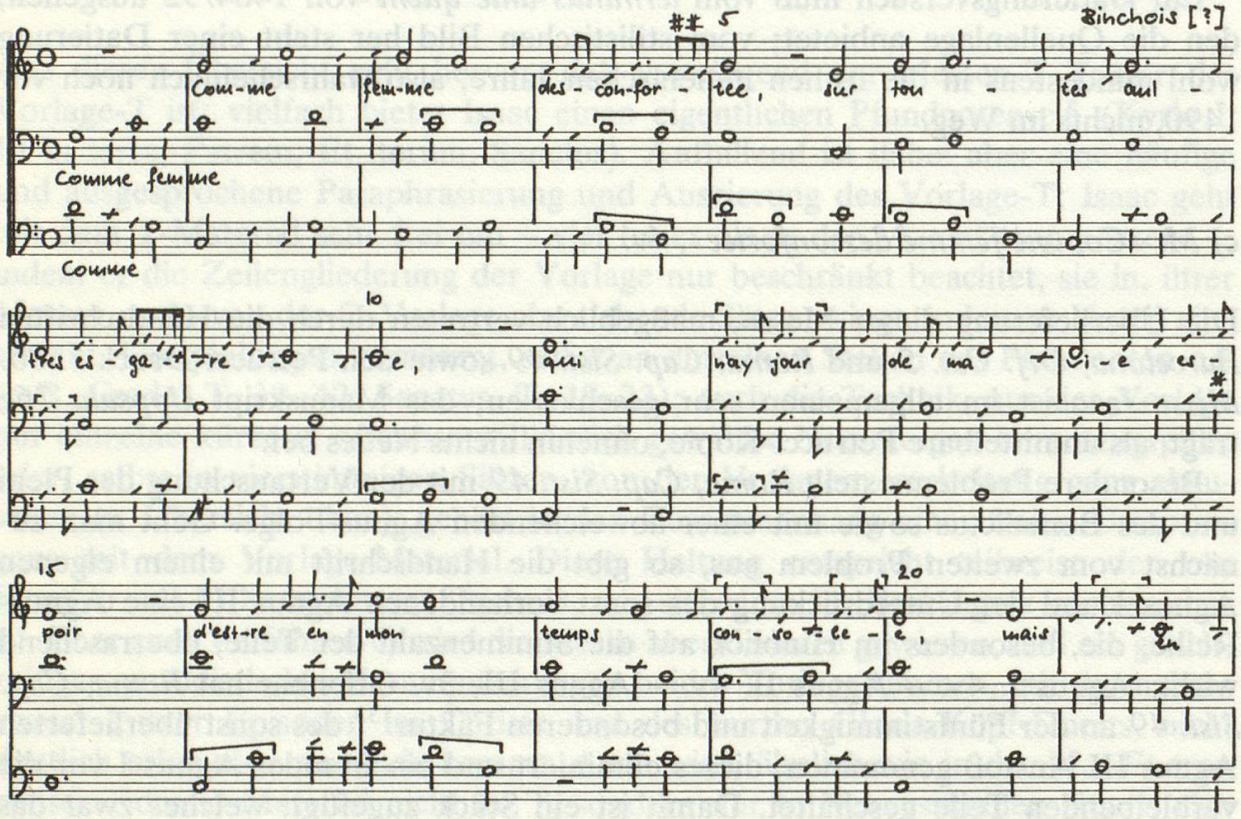
D-T-Gerüst der Vorlage notengetreu erhält – etwas, was in der Messe sonst nur in Ansätzen zu beobachten ist –, das aber zu einer ganz unglaubwürdigen Agnus-Folge führt, weil so ein dreistimmiger Satzteil an den Schluß zu stehen kommt. Mit diesem Ergebnis wird man *Roma, Cap. Sist. 49* als, wenigstens in diesem Teil, eigenwillig und damit auch die von dieser Handschrift angebotene Vertauschung des Pleni und des Benedictus als nicht original ansprechen dürfen.

Im Textlichen bestehen innerhalb der Quellen zwar gewisse Divergenzen, aber der vielfach deklamatorische Satz, besonders in Gloria und Credo, sichert die Kopisten vor allzuweitem Abirren. Petrucci bietet im ganzen einen vernünftigen Text; gelegentlich läßt er sich durch das Übereinstimmen der beiden andern Textzeugen korrigieren.

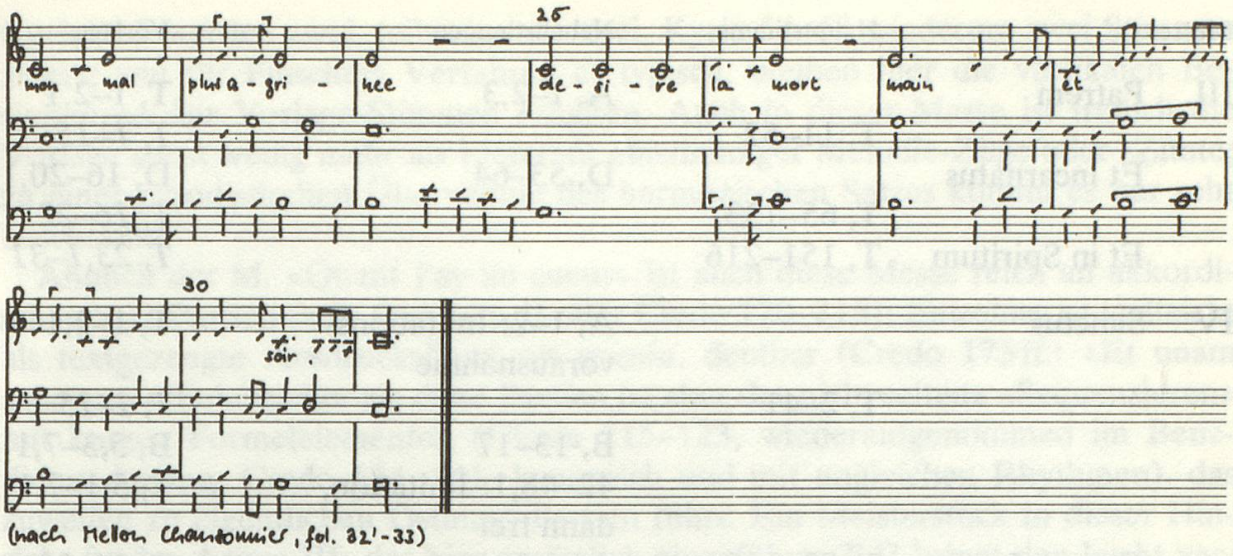
*

Die Vertonung Isaacs folgt dem, in die Oberquart transponierten gleichnamigen Rondeau von Binchois (?)[134].

Beispiel 9



134 Binchois' Verfasserschaft (allein im Mellon Chansonnier, New Haven, Yale University Library, fol. 32'–33, festgehalten; für leihweise Überlassung einer Filmkopie sei der Yale University Library bestens gedankt) wird von *Rehm, Binchois* 9*, Anm. 51 in Frage gestellt.



Ähnlich wie bei der Chanson «Quant j'ay au cueur» teilt der Refrain den, bei perfektem Tempus, 31 tempora umfassenden Satz ziemlich genau in der Mitte (15). Stärker eingeebnet als beim eben genannten Rondeau von Busnois sind die rhythmischen Unterschiede zwischen den drei Stimmen; selbst die Werte des C heben sich nicht wesentlich von jenen der Oberstimmen ab. Auch fällt auf, daß die Zeilengliederung durch Pausen in D und T, etwa auch durch eine fast ruhende C-Führung betont wird; Imitation findet, außer am Chansonkopf mit T und D, nicht statt.

Das Material der Vorlage hat Isaac wie folgt verarbeitet:

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
I.	Kyrie I		A, 1–5,1	T, 1–5,1
			D, 2–5,1	D, 2–5,1
			B, 2,5–4,6	B, 2,4–4,4
		T, 5–27		*T, 1–10*
			B, 6–15,2	C, 2,1–4,4
	Christe	T, 36–53		*T, 11–15*
	Kyrie II	T, 54–77		*T, 16–31*
			D, 54–68	D, 16–24
II.	Et in terra		1–4: Imitation	T / D,1–3,1
		T, 9–46		*T, 1–15*
			D, 45,1–46	D, 14,1–15
	Qui tollis I	frei		
	Qui tollis II	T, 84–114		*T, 16–24*
		D, 134–138		*T, 24–26,3*
	Cum S. Spiritu	T, 139–154		*T, 27,1–31*

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
III.	Patrem		A, 1–2,3	T, 1–2,1
		T, 11–52		*T, 1–15*
	Et incarnatus		D, 53–64	D, 16–20,1
		T, 65–133		*T, 16–22*
	Et in Spiritum	T, 151–216		*T, 23,1–31*
IV.	Sanctus		A, 1–2: Imitations-vorausnahme	T, 1–2,1
		T, 2–41		*T, 1–15*
			B, 13–17	B, 5,3–7,1
			42–48,1: Imitation, dann frei	T, 5,1–7,1
	Osanna I	T, 83–110	dann frei	*T, 16–22*
	Benedictus	frei		
	Osanna II = Osanna I [oder: Osanna II verloren?]			
V.	Agnus I	T, 1–49		*T, 1–15*
	Agnus II	T, 50–82		*T, 16–24*
		D, 87–90,1		*T, 24–26,3*
		T, 93–105		*T, 26,3–31*
	Agnus III	T I, 106–197		T, 1–31

Es wird aus dieser Übersicht deutlich, daß Isaac grundsätzlich wiederum eine T-betonte c.f.-Messe schreibt. Das Anlage-Prinzip ist hier aber viel klarer als etwa in der M. «Quant j'ay au cueur»: in jedem Satz führt Isaac den Vorlage-T, fast durchweg im Messen-T, einmal und im Agnus III sogar ein zweites Mal durch. Einzig im Sanctus reicht die Vorlage-Melodie nicht bis zum Schluß; daran könnte ein von der Überlieferung allenfalls unterdrücktes Osanna II schuld sein. Das Bemühen um die Vereinheitlichung und zyklische Zusammenfassung der Sätze wird also wiederum deutlich. Die Zeilengliederung der Vorlage ist im allgemeinen berücksichtigt; nur die Trennung bei 22 der Vorlage, wie sie das Et incarnatus und das Osanna I zeigen, verstößt dagegen. Auch in dieser Messe ziert Isaac die T-Weise reich aus (vgl. z. B. Gloria, T, 30–32; T, 139–154; u.a.) und ordnet sie auch in, von der Vorlage abweichend mensurierte Teile ein; oft verlieren die rhythmischen Werte der Vorlage-Stimme ihre originalen Notenwert-Proportionen: in dieser Hinsicht erinnert die M. «Comme femme desconfortée» an die zuvor besprochene über «Quant j'ay au cueur» und an Finschers mit b) bezeichnetes Parodieverfahren.

Vom Vorlage-Satz hat Isaac im wesentlichen Material aus den beiden Oberstimmen bezogen; selten übernimmt er auch Partien aus dem C, wobei diese dann gleichzeitig mit dem Vorlage-T erklingen und dieselbe harmonische Stützfunktion versehen wie im Vorlagesatz. Sonst sind die Übernahmen mehrstimmiger Partien aus der Chanson selten und bleiben praktisch auf das Kyrie beschränkt:

Kyrie 1–5 werden zwei, teilweise alle drei, Kyrie 54–68 wiederum zwei Stimmen zitiert; wie für Finschers Verfahren c) typisch, bleiben hier die vertikalen Beziehungen der Vorlage-Stimmen erhalten. Auch in dieser Messe ist freilich die Vorlage sonst wenig mehr als Lieferant einstimmiger Melodie-Züge oder -Zitate; zu einer parodistischen Übernahme des harmonischen Satzes kommt es nur sehr beschränkt.

Ähnlich der M. «Quant j'ay au cueur» ist auch diese Messe reich an akkordischen Satz-Partien (z.B. Qui tollis II oder Credo 170–215); Einzelnes ist vielleicht als textgezeugte Ausdrucksfigur, als *noema*, deutbar (Credo 175ff.: «Et unam sanctam»). Lehrreicher als diese Partien ist aber das nicht seltene «Sequenzieren» mit kurzen Formelelementen (Gloria 115–123, wiederaufgenommen im Benedictus-Anfang; Credo 134–141, kanonisch und mit ungleichen Rhythmen), das zuweilen zu eigentlichen Ostinato-Partien führt. Ein Meisterstück in dieser Hinsicht ist das Agnus III: der hier zusätzlich eingeführte T II bringt den leicht verzierten Vorlage-Kopf, jeweils durch unregelmäßige Pausen von einem bis drei tempora getrennt, als durch den ganzen Teil durchlaufenden Ostinato, während der T I den ganzen Vorlage-T in jetzt original proportionierten, großen Notenwerten durchführt. Zum T II kontrastiert der D, der in der Oberquint dasselbe Vorlage-Initium in etwas kleineren Werten ostinat durchhält, wobei die Auszierung des Ostinato-Motivs sowie die Längen der jeweils eingeschobenen Pausen wiederum leicht variieren; A und B fügen sich in bewegt laufenden Linien in den Satz ein. So wird mit der hervorgehobenen Präsentation des ganzen Vorlage-T und mit einem nachdrücklichen Einprägen des Vorlage-Kopfs die Messe abgeschlossen. Es ist freilich bemerkenswert, daß gerade dieses kontrapunktische Meisterstück die Zeitgenossen Isaacs offensichtlich in gewissem Sinne abgeschreckt hat, vermutlich aus aufführungspraktischen Gründen. In der Tat stellt die hier verfolgte Ostinato-Faktur im Hinblick auf eine am liturgisch fixierten Agnus-Wortlaut ausgerichtete Textierung geradezu unlösbare Probleme: deshalb wohl hat der Schreiber von *Barcelona, Orf. Cat. 5* dieses Agnus III bei der Niederschrift der Messe weggelassen und kurz entschlossen durch die Forderung nach Wiederholung des Agnus I ersetzt; die fragwürdige Manipulation in *Roma, Cap. Sist. 49* ist oben schon vorgeführt worden[135]. In besonderm Maße stellt sich hier, übrigens in ähnlicher Weise wie bei dem ebenfalls fünfstimmigen Agnus III der M. «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4v., die Vermutung einer mindestens teilweise instrumentalen Ausführung ein; wie diese im einzelnen ausgesehen haben könnte, bleibt allerdings unklar[136].

135 Man möchte in dem in *Roma, Cap. Sist. 49* erscheinenden Agnus I einen, wegen auffällig gehäufter Oktavsprungklauseln älteren Satz vermuten, vielleicht gar einen ad hoc mit dem Agnus-Text kontrafizierten Chanson-Satz. Satztechnische Kuriositäten besonders im A könnten auf nachträgliche Zufügung eines A zu einem ursprünglich nur dreistimmigen Stück hinweisen.

136 Fragen zur Aufführungspraxis beim Agnus III ergeben sich übrigens auch aus der Tatsache, daß Petruccis T-Stimmbuch, das beide Tenores enthält, T I auf dem recto, T II auf dem unmittelbar folgenden verso druckt.

Isaac hat innerhalb seines geistlichen Werks die Vorlage «Comme femme desconfortée» auch in der großen sechsstimmigen Motette «Angeli archangeli» verwendet, einem, wie die Quellenlage lehrt[137], sicher frühen Werk. Engere Verbindungen zwischen Messen- und Motettenkomposition scheinen, abgesehen von der identischen Vorlage, nicht zu bestehen; die oberflächlichen Übereinstimmungen in den ersten vier, fünf Noten einzelner Stimmen- und Teilanfänge fallen nicht ins Gewicht. Daß eine Verwandtschaft zwischen den beiden Werken fehlt, ist auch leicht verständlich, wenn man weiß, daß Isaac seine repräsentative zweiteilige Motette auf einer einmaligen c.f.-Durchführung allein des T der Chanson-Vorlage aufbaut: die Motettenanlage, die daraus fast zwangsläufig folgt – nämlich ein kontrastierendes Alternieren von geringstimmigen, c.f.-losen Vor- und Zwischenabschnitten mit vollen, den c.f. meist in weitgedehnten T-Pfundnoten einbeziehenden Klangblöcken –, diese Motettenanlage erträgt ein parodistisches Bauprinzip kaum, weil Zitate aus Vorlage-D und -T in der Motette Gefahr laufen müßten, in ihrer Funktion als bewegte Ober- bzw. als langegehaltene T.-c.f.-Stimme und damit auch in ihren sehr unterschiedlichen Notenwerten, in eine Beziehungslosigkeit zu geraten, wie sie, selbst wenn die Chansonstimmen in der Motette nur sukzessive einstimmig zitiert würden, nicht mehr tolerierbar wäre; bei gleichzeitigem Parodieren der Vorlagestimmen wäre diese Gefahr kaum kleiner. So sieht Isaac in seiner Motette von einer parodistischen Verwertung der gesamten Chanson-Vorlage ab und läßt höchstens in den jeweils einem c.f.-Block vorangehenden geringstimmigen Partien im ersten D die folgende T-c.f.-sectio in melismatischer Umspielung sachte anklingen; die Messe dagegen kann sich einem Parodieverfahren leichter öffnen, weil sie, nur vierstimmig und weniger durch überlange Notenwerte der c.f.- und B-Stimmen gebunden, freier und beweglicher bleibt.

Im Hinblick auf den Versuch, die Entstehung der Messe zu datieren, ist aus der Motette nichts zu gewinnen. Daß jene entschieden vor ihrem aus der Quellenlage gezogenen *terminus ante quem* von 1506 geschrieben sein muß, ist nach dem stilistischen Gesamtbild aber zweifellos; man wird bei der ihr eigenen Neigung zum Ostinato-Satz an die M. «Argentum et aurum» und die M. «Et trop penser» denken und eine entsprechende frühe Datierung der Komposition ins Auge fassen. Auch mit der M. «Comme femme desconfortée» darf man noch bis in die Jahre um, ja wahrscheinlich ebenfalls noch vor 1490 zurückgehen.

d) M. «Chargé de deul», 4v.

Die Überlieferung dieser Messe erreicht, auch wenn man die vielen hier auftretenden Unterschiede melodischer D-Klauselbildung nicht als sehr gravierend

137 *Firenze 58,* fol. 13′–17; *Leipzig 1494,* fol. 249′–251 (Text: «O regina nobilissima»); Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234, fol. 249′–257, sowie Cappella Sistina 46, fol. 122′–129; vgl. auch *Just, Motetten* 2, 31 f.

beurteilen darf, die Geschlossenheit anderer Messen-Traditionen nicht. Das häufige Zusammengehen des Petrucci-Drucks *1506. Misse Jzac* – natürlich zusammen mit der direkt hiervon genommenen Kopie *Uppsala 76e* – sowie den Handschriften *Breslau 2016, Cambrai 18, Königgraetz, Spec.* und *Lucca 238* zeigt, daß der Text von *Milano 2268* einigermaßen isoliert steht. Unter den genannten Quellen gehen *Breslau 2016* und *Königgraetz, Spec.* offensichtlich auf dieselbe Vorlage zurück (z. B. Titel «Rosarum»[138]; usw.); die gemeinsame Quelle für Petrucci und *Cambrai 18* wird vor allem in der Credo-Textierung deutlich. Aufgrund ihres völligen Verlustes bzw. ihres sehr fragmentarischen Zustandes bleiben die Stellungen der Handschriften *Bologna A 29* und *Lucca 238* unsicher; die zweite scheint sich einmal einer eher deutschen, dann wieder einer eher italienischen Überlieferungsklasse zu nähern. Schwierig sind vor allem die Textprobleme, namentlich in den textreichen Sätzen[139]: im Gloria hinkt *Milano 2268* nach, und *Breslau 2016* gibt, infolge der Unterdrückung der Musik des Qui tollis II, eine eindeutig nicht-ursprüngliche Unterlegung, so daß man hier am besten Petrucci folgt. Auch für das Credo liegen die Verhältnisse ziemlich komplex, vor allem im Et incarnatus: das dürfte daran liegen, daß, wie die Quellen lehren, Isaac offenbar die Zeile «et resurrexit tertia die secundum scripturas» nicht vertont hat – Parallelfälle sind bekannt[140]; nur *Milano 2268* bringt D, 99–102, diesen Vers, unterdrückt ihn aber, entgegen der Neuausgabe[141], in den Unterstimmen. Mit dem folgenden Et iterum gewinnt die Überlieferung wieder an Einheitlichkeit.

Daß die Teilüberlieferung überwiegend aus der Messe exzerpiert sein muß, legt schon ihre große Zahl nahe: es wäre durchaus unglaubwürdig anzunehmen, daß Isaac in seine Messenkomposition ganze fünf bereits bestehende Einzelstücke eingefügt hätte. Diese Vermutung kann durch Detailprüfungen noch bekräftigt

138 Dieser den Handschriften *Breslau 2016* und *Königgraetz, Spec.* gemeinsame Titel ist, wie schon *Feldmann*[1], *Cod. Breslau 2016,* 1, 51 und *Feldmann*[1], *Schlesien* 143 feststellt, schwer oder gar nicht zu klären. Daran hat sich auch dadurch nichts geändert, daß seither ein Quellenzuwachs erfolgt ist: das einzelne T-Stimmbuch Hradec Králové, Museum, II A 27, p. 224–229, enthält ein anonymes, mit Isaacs Werk vielleicht fast gleichzeitiges «Offi‹cium› Rosar‹um›», das ebenfalls über die Vorlage von «Chargé de deul» gearbeitet ist. Mit der einstimmigen Cantio, Neumarkter Cantionale fol. 108, «Rosarum rosa primula» besteht in keinem Fall eine musikalische Verwandtschaft; vgl. *Schmitz, Neumarkter Cantionale* 394. Es ist aber, besonders da alle beteiligten Quellen aus dem tropierfreudigen Böhmen stammen, vielleicht nicht ausgeschlossen, daß «Rosarum» den Anfang eines der Chansonvorlage musikalisch ähnlichen Tropus darstellt (der freilich in keiner der Messenquellen wörtlich notiert ist) und daß die Absicht bestand, der Messe einen aus irgendeinem Grund wünschbaren Propriumscharakter zu geben. In diesem Zusammenhang ist lehrreich, daß einige böhmische Choralquellen des frühen 16. Jahrhunderts die Kyrie-Melodie «fons bonitatis» durch mehrere Tropustexte für verschiedene Feste verwendbar machen: ein «Kyrie rosarum dona» gilt dabei als De S. Dorothea; vgl. AH 47, 40f. und *Melnicki, Kyrie* 83.

139 Einzelnes bei *Feldmann*[1], *Überlieferungen* 223f.

140 Vgl. *Hannas, Deletions* 183–185.

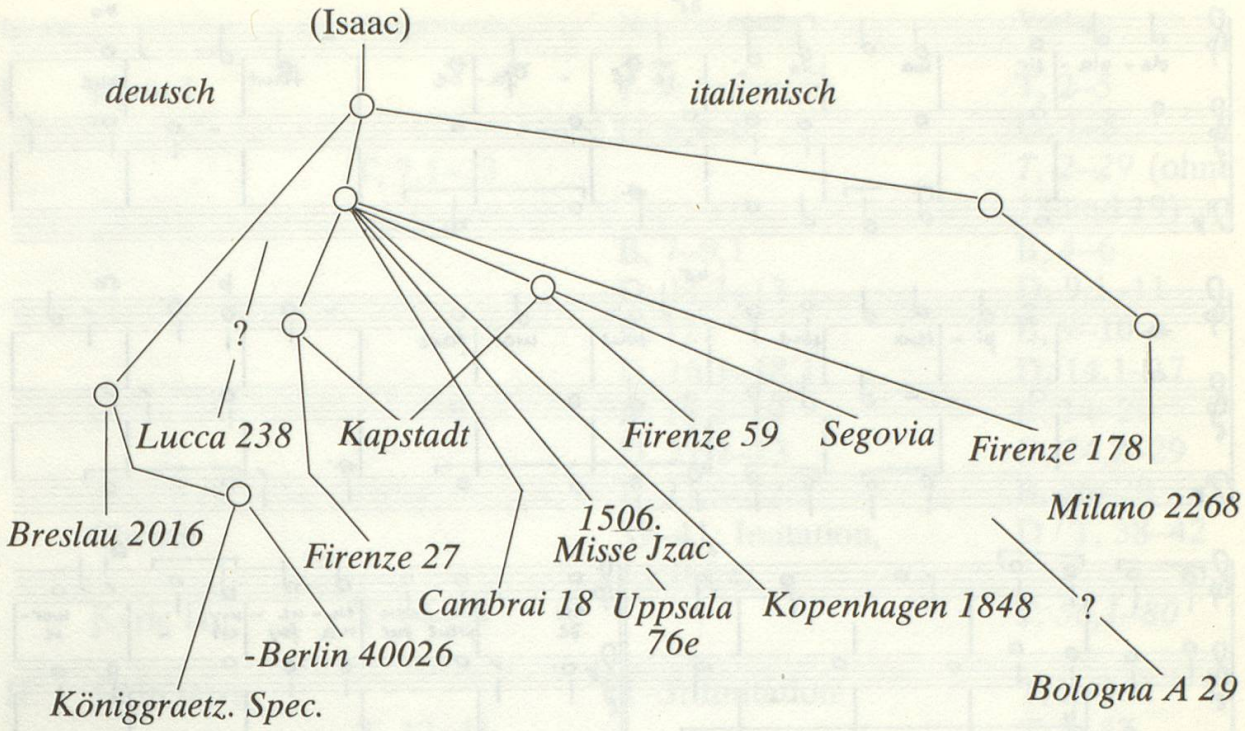
141 *Isaac, Messe* 93.

werden: So lassen sich zunächst für Christe und Qui tollis I die Textmarken «Amis des que» bzw. «Vostre amour» sowie «A fortune contrent» bzw. «Or mauldist soyt» in den Textsammlungen der Zeit nicht oder nicht in schlagender Übereinstimmung nachweisen[142]; auch bieten beide Teile keine klare Hauptstimme, und begegnet im Christe 39ff. ein Zitat, das nur mit Blick auf die restliche Messenvertonung überhaupt verständlich ist. Daß das Christe in sogar vier Quellen teilüberliefert ist, spricht darum nicht gegen die Annahme einer nachträglichen Aussonderung aus der Messe, weil mindestens *Firenze 59, Segovia* und *Kapstadt* überlieferungskritisch zusammengehören, der Aussonderungsvorgang sich also auf eine einzige Manipulation einer gemeinsamen Vorlage beschränkt haben kann; für *Firenze 178* und, im Qui tollis I, auch für *Kopenhagen 1848* liegt zu wenig Material vor, als daß eine ähnliche Verbindung vorgenommen werden könnte, aber man muß bei einem so offensichtlichen «Erfolgsstück» wie dieser Messe Isaacs auch damit rechnen, daß die Exzerpierung zwar auf die Anregung einer ersten Quelle hin, aber nach dem Text einer zweiten, vorgenommen worden ist. Das Benedictus in der Kleber-Tabulatur *–Berlin 40026* trägt den unerklärten Titel «Lalahe»; eine Beziehung zu Isaacs «Lalahöhö»-Satz liegt nicht vor[143]. Die nichtpunktierte Form der Initium-Antwort (vgl. B, 90) hat diese intavolierte Fassung allein mit *Königgraetz, Spec.* gemeinsam, so daß man Kleber in die Nähe dieser Handschrift rücken muß; diese isolierte Lesart spricht nun ebenfalls für die nachträgliche Exzerpierung des Orgelsatzes aus der Messe. In dieselbe Richtung deutet schließlich, daß die Handschrift *Kapstadt*, ohnehin für ihr reichhaltiges Kontrafakturen-Repertoire bekannt, das Kyrie I und das Agnus I als direkt folgende, mit motettischem Text versehene Einzelsätze bringt; im Agnus I geht sie übrigens ganz eng mit *Firenze 27* zusammen, so daß man auch hier eine gemeinsame Vorlage ansetzen muß.

Das Stemma hat *Milano 2268* von der restlichen Überlieferung zu sondern; diese zerfällt ihrerseits gewissermaßen in eine deutsche und eine italienische Klasse, zu welch zweiter auch die alles in allem wohl beste Fassung des Petrucci-Druckes gehört. Der Versuch, die insgesamt sehr komplizierte Filiation dieser Messenüberlieferung graphisch zu veranschaulichen, führt zum folgenden Grobschema:

142 Vgl. etwa *Löpelmann, Rohan; Jardin de Plaisance; Paris, Chansons.* In dem Text zu «Comment poit avoir joie», den *Canti B* 145–147 (vgl. oben, S. 50) und *Becherini, Incatenature* 94 (nach einer Florentiner Handschrift) mitteilen, heißt dessen zweite Zeile «qui fortune contrent»; einen musikalischen Zusammenhang zwischen dieser Zeile und dem entsprechenden «A fortune contrent»-Satzteil wagt man nicht zu postulieren. – Daß Isaacs Satzteilbeginn den T-Kopf von Busnois' «Fortune, trop tu es dure» zitiere, wie *Plamenac, Chansonnier* 98f., zu Nr. 23 vermerkt, überzeugt von der musikalischen Vergleichung her nicht.

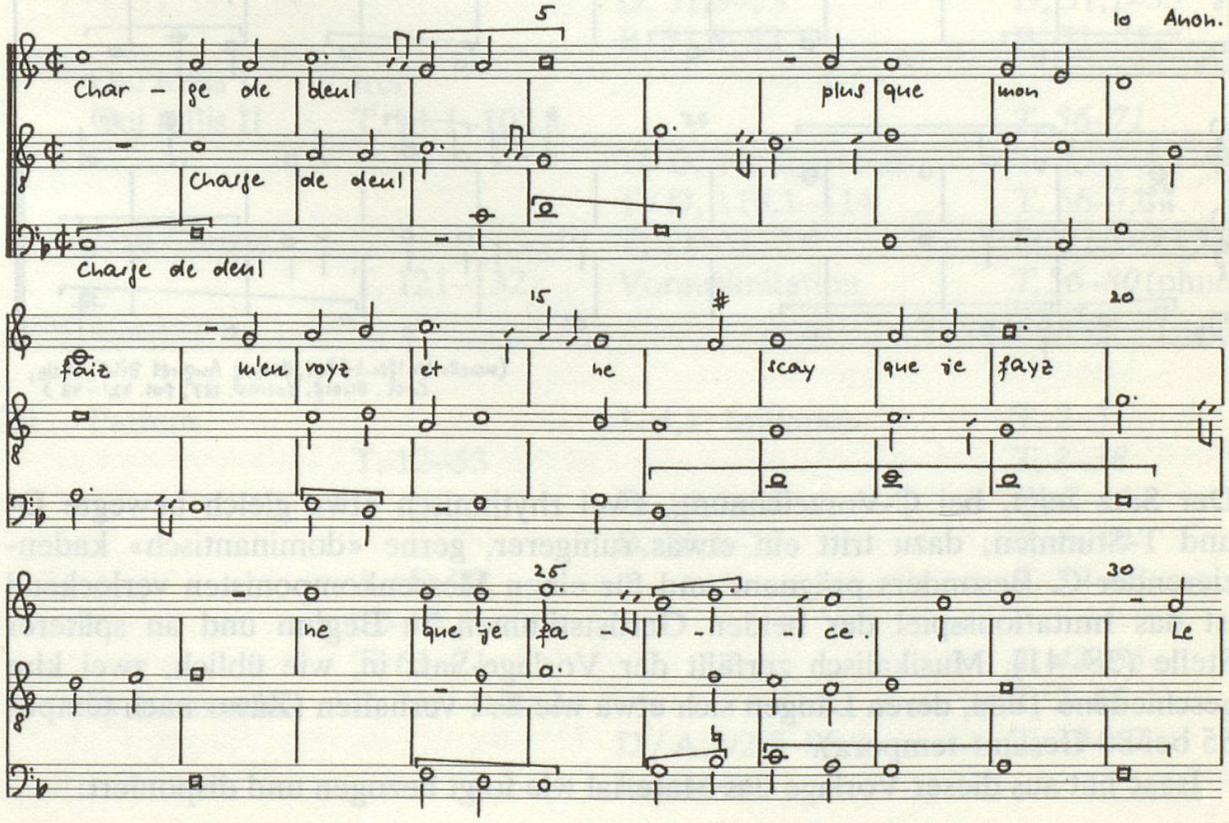
143 So schon *Kotterba, Kleber* 159. – *Wagenaar, Leidse fragmenten* 212 ediert einen dreistimmigen Satz aus der Zeit um 1400, dessen Oberstimme, textiert «He hula hu!», entfernt an Isaacs Benedictus-Kopf erinnert. Vgl. unten, S. 180.



*

Die von Isaac benützte Vorlage ist ein dreistimmiger Bergerette-Satz eines Anonymus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Beispiel 10



de - pla - sir ma io - ye ef - fa - ce tant que

pi - teux sont tous mes faiz

ta si mon en - ne - my mor-
je prens sur ma foy est - re

tel a - voit de mon mal
tel que de luy me prend - ra moi-

te.
te.

(nach Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. Extrav. 287, fol. 42'–43)

Der Satz zeigt, bei ₵-Vorzeichnung, zwei rhythmisch etwa gleich bewegte D- und T-Stimmen; dazu tritt ein etwas ruhigerer, gerne «dominantisch» kadenzierender C. Besonders prägnant und für einen Messenkomponisten verlockend ist das Imitationsspiel der beiden Gerüststimmen zu Beginn und an späterer Stelle (38–41). Musikalisch zerfällt der Vorlage-Satz in, wie üblich, zwei klar geschiedene Teile, deren Längen sich etwa wie 2 : 1 verhalten (Zäsur nach tempus 55 bei 80 Gesamt-tempora).

Isaac hat aus dieser Vorlage das Material wie folgt bezogen und disponiert:

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
I.	Kyrie I		1–4: Imitation	T, 2–5
			D, 6,4–8	D, 1–5
		T, 7,1–23		*T, 2–29* (ohne 18 und 19)
			B, 7–9,1	B, 4–6
			D, 11,1–13	D, 9,1–11
			B, 12	B, 9–10
			D, 16,1–18,1	D, 14,1–17
			B, 16,2–19	B, 14–20
			D, 21,2–23	D, 24,2–29
			B, 21,5–22,5	B, 25–28
	Christe		39–41: Imitation, sonst frei	D / T, 38–42
	Kyrie II	T, 44–54		*T, 56,1–80*
II.	Et in terra		1–3: Imitation	T, 2–5
		T, 12–41		*T, 2–37*
			D, 26,1–28	D, 14,1–17
			B, 27,2–29,1	B, 16–19
		D / A / B, 40–42		*T, 39–42*
		T, 45,6–53		*T, 43–55*
			D, 51,3–53	D, 51,1–55
			B, 51,5–53	B, 51–55
	Qui tollis I	frei		
	Qui tollis II	T, 84,1–102,1		*T, 56–71*
			T / D, 105,2–109,3	T, 56–59
			T / D, 110,1–114	T, 66–71
	Jesu Christe		T, 115–117	D, 71,1–73
		T, 121–132	Vorausimitation	*T, 56–80* (ohne 72–74)
III.	Patrem		1–4,1: Imitation	T, 2–5
		T, 12–53		*T, 2–38*
			D, 16,6–21	D, 7–11
			B, 16,1–19	B, 6–10
		A / D / B, 52–55,1		*T, 39–42*
		T, 61–71		*T, 43–55*
	Et incarnatus	B, 75,1–100,2		T, 2–55
			D / A, 92,5–95,1 Imitation	T, 39–42

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
	Et iterum	T, 105,1–124,3		*T, 56–69,1*
			D, 122,1–124	D, 65–69
		T, 125,1–135,2	Anfang: Imitation	*T, 76,1–80*
			D, 130,1–135,4	D, 75–80 (zweimal)
			D / B, 136–137: Imitation	T, 2–5
	Et unam sanctam	T, 144,1–151,2	Anfang: Imitation	*T, 2–17*
			B, 144,1–146,5	B, 1–6
		T. 156,1–166	D: Pseudokanon	*T, 56–71*
		T, 169–177	Anfang: Imitation	*T, 56–71*
			A, 177,1–180	T, 76,1–80
IV.	Sanctus		3–4: Imitation	T, 39–42
		T, 9–39		*T, 2–29* (ohne 18–19)
			B, 9,1–12,1	B, 1–6
			B, 24,6–26,3	B, 16–20
	Pleni		40–43: Imitation, dann frei	T 76,1–78,1
	Osanna I	T, 72–82	zuletzt Imitation	*T, 24–42*
			B, 77,5–80,1	B, 32–34
			B, 81–82	B, 37–42
	Benedictus	frei		
	Osanna II =	Osanna I		
V.	Agnus I	T, 1–17		T, 2–55 (ohne 18–19)
			D / B / A: Imitation	T, 2–5
			B, 6,3–8,1	B, 16–20
	Agnus II	B, 18–45,1		D, 1–55
	Agnus III =	Agnus I		

Wiederum läßt sich eine Scheidung in Hauptstimme und Nebenstimmen ohne weiteres vornehmen: die Hauptstimme, gebildet aus dem Vorlage-T, liegt im wesentlichen im T der Messe, und sie wird, wie bei einzelnen der schon besprochenen Parodiemessen, paraphrasiert, durch Umspielungen und Auszierungen bereichert und unter veränderten Mensurzeichen vorgetragen; wie bei der M. «Quant j'ay au cueur» läßt Isaac sogar einzelne Vorlage-T-Partien einfach aus. Einzig im Et incarnatus und im Agnus II erfolgt das Zitat der Vorlagestimmen in original proportionierten Notenwerten. Das Bestreben, den Vorlage-T als eigentlichen c.f. durch jeweils einen ganzen Satz zu führen, ist nicht so stark ausge-

prägt wie in der M. «Et trop penser» oder der M. «Comme femme desconfortée», stärker aber als in der M. «Quant j'ay au cueur»; es tritt immerhin im Gloria (bis zum Qui tollis II) und im Credo (bis und mit Et iterum) deutlich zutage. Das Übergewicht des Messen-T als der Hauptstimme zeigt sich auch darin, daß Vorlagestimmen, die nicht im Messen-T, sondern, selbst in vollständiger und deutlich erkennbarer Gestalt, in einer andern Messen-Stimme, etwa im B (Et incarnatus oder Agnus II), durchgeführt werden, offenbar nur in beschränktem Sinne als Hauptstimmen gelten: das ergibt sich aus der Tatsache, daß das Zitat des Vorlage-T, 2–55, im Et incarnatus-B, nicht zum Durchführungsablauf des T gehört, da dieser im Et iterum dort wiederaufgenommen wird, wo er im Patrem beendet worden war. In diesem Zusammenhang ist lehrreich, daß beide genannten Teile, das Et incarnatus wie das Agnus II, geringstimmige Teile sind.

Vom Stimmen-Gesamt der Vorlage bezieht Isaac aus allen drei Parten sein Material. Stärker, als bisher beobachtet, zieht Isaac auch den C zu, wobei freilich festzuhalten ist, daß für eine Führung des Messen-B vielfach wenig andere Wahl bestanden hat als eine mit dem Vorlagen-C übereinstimmende. Wie in der M. «Comme femme desconfortée» sind die Zitate, die auch etwas vom ganzen Vorlage-Satz bewahren, weitgehend auf das Kyrie, ja das Kyrie I beschränkt: so geben Kyrie 6–9, 12, 16–19 und 21 bis 23, bei aller freien Verwandlung der einzelnen Linien, eindeutig harmonische Ausschnitte aus dem Vorlage-Satz; später folgt Ähnliches noch etwa im Et in terra 26–29 und 51–53, auch im Patrem 16–20. Bezeichnend ist, daß es sich in allen diesen Fällen um Vorlage-Ausschnitte handelt, die auf eine Klausel hinsteuern; freilich liegt die Übernahme gerade dieser Stellen nahe, da ja in der Klauselbildung, bei Vorbild eines dreistimmigen Satzes, wenig freie Wahl besteht.

Was Isaac von der Hörbarmachung des zyklischen Zusammenhangs dadurch verliert, daß er den Vorlage-T nicht so oft und konsequent wie sonst ablaufen läßt, holt er durch die reiche Verwendung von Formelelementen gleichsam wieder ein. Dazu zählt in erster Linie das Imitationsspiel mit dem Vorlagekopf; schon die zugrundegelegte Bergerette läßt D und T während der ersten 5 tempora imitieren. Diesen Imitationskopf nimmt Isaac auf und führt ihn zu Beginn jedes Satzes in den drei Nebenstimmen durch, in der Regel als Vorbereitung auf den gleichlautenden Einsatz der Hauptstimme im T. Kulminationspunkt dieses Imitationsspiels ist das Agnus I: hier folgt, während der T das Vorlage-Zitat abwickelt, in den Nebenstimmen fast ohne Unterbruch, aber – dem *varietas*-Prinzip getreu – gerne auch mit veränderten Abständen und in unterschiedlichen Tonhöhen, ein solches Kopfmotiv nach dem anderen; die drei etwas größeren Lücken in diesem Spiel (Agnus 6, 10/11, 13/14) werden benützt, um deutliche Klauseln mit klar gliedernder Wirkung zu erzielen. Schon Peter Wagner hat dieses ostinato-ähnliche, aber eine ostinato-hafte Gleichmäßigkeit gerne wieder störende Stück bewundert[144].

144 *Wagner*[1], *Messe* 280f.

Auch einen zweiten, bereits von der Vorlage imitativ verarbeiteten Gedanken (38–42) einer punktiert in die Quint aufsteigenden Floskel wertet Isaac wiederholt aus. Dabei beschränkt er sich durchaus nicht darauf, mit diesem Einwurf-Motiv nur an jenen Stellen zu spielen, an denen es die T-Durchführung ohnehin tut (z. B. Credo 52–55,1; usw.); auch ohne diese Veranlassung entschließt er sich zu einem solchen Spiel (z. B. Kyrie 39ff.; Credo 14/15; Sanctus 3; selbst Agnus 2–5), fast immer unter imitatorischer Verarbeitung in mehreren Stimmen. Es wird deutlich, daß das wiederholte Herausstellen dieses Gedankens nicht nur eine Anlehnung an die Vorlage darstellt, sondern auch der Absicht dient, den zyklischen Zusammenhang des gesamten Ordinariums zu betonen.

Wenn die vorliegende Messe auch in Einzelheiten eigene Züge trägt, so zeigt sie doch im allgemeinen Satzbild mit den beiden vorangegangenen Kompositionen manche Ähnlichkeit; selbst die Neigung zu homophonem Note-gegen-Note-Satz wird deutlich (Qui tollis II). Man wird mit einer Datierung auch hier erheblich vor den, von den Quellenstudien angebotenen *terminus ante quem* zurück und ebenfalls noch mindestens ins zweitletzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gehen dürfen.

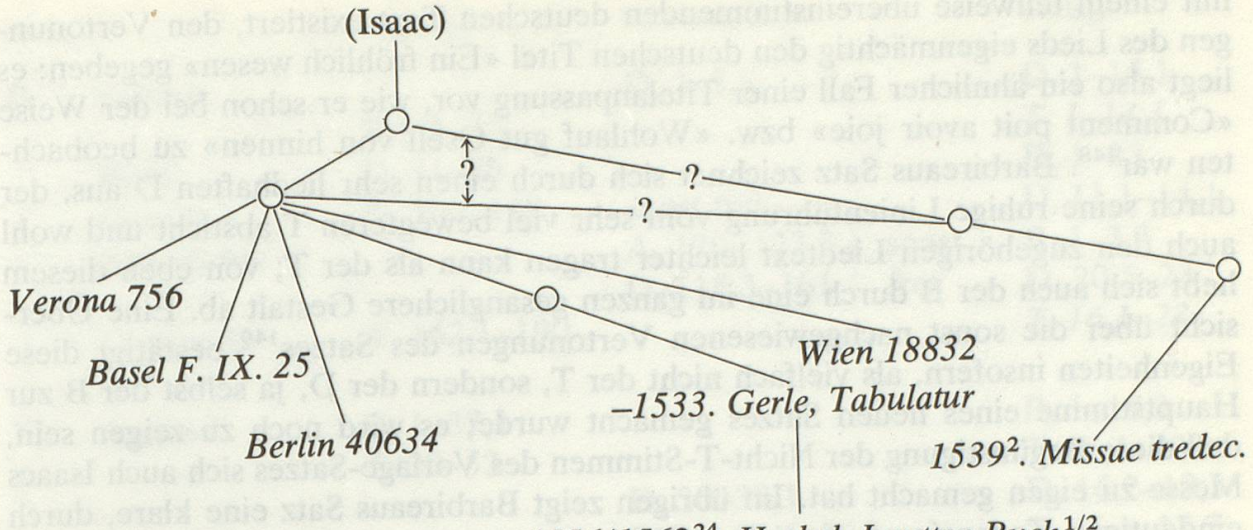
e) M. «Een vrolic wesenn», 4v.

Die Überlieferung, wie sie die Handschriften *Basel F. IX. 25, Berlin 40634*[145] und *Verona 756* darbieten, geht eng zusammen und bildet offenbar einen eigenen Traditionszweig; die beiden erstgenannten Quellen sind zwar nur sehr fragmentarisch erhalten, aber doch wenigstens im A-Part vergleichbar. Für eine Kollation der gesamten Messe mit dem eine andere Branche vertretenden Grapheus-Druck *1539*[2]. *Missae tredecim* kann freilich nur auf *Verona 756* gegriffen werden; hieraus ergeben sich einige Divergenzen zwischen diesen beiden Fassungen. Offenbar ist die Situation ganz ähnlich wie bei der M. «Salva nos», deren Textzeugen übrigens zum größeren Teil mit denjenigen der vorliegenden Messe identisch sind [146]. Wie weit in der Überlieferung die Abweichungen des isolierten Grapheus-Drucks zurückgehen, bleibt unsicher.

Auch im Textlichen divergieren die drei handschriftlichen Quellen und der Druck: dessen Textlegung wirkt zwar sehr kontrolliert, dürfte aber, wie bei der M. «Salva nos», das Werk eines «modernen» Redaktors sein; das zeigen die gelegentlich auftretenden, bloßen Wortfüllungen. Alles in allem ist *Verona 756* vorzuziehen; für die dort allerdings sehr spärliche Textunterlage muß der Druck ergänzend zugezogen werden. So präsentiert sich das Stemma wie folgt:

145 Eine genaue Kollation der Messe nach der heute verschollenen Handschrift hat sich im Nachlaß Birtners erhalten.

146 Vgl. auch *Isaac, Messen II,* 106ff.



Die Teilüberlieferung des an sich dreistimmigen Pleni in der Bicinienhandschrift *Wien 18832* läßt den B der Messenfassung weg. Da das A-Stimmbuch *Basel F. IX. 25,* das zum Pleni ausnahmsweise den B statt des A bringt, hierzu ausdrücklich *ad placitum* vermerkt, war es dem Exzerptor der vielen in *Wien 18832* vorliegenden Bicinien offenbar leicht möglich, nach einer gleich rubrizierenden Vorlage auch dieses Pleni aufzunehmen. Um ebendiese Vorlage sicher zu bestimmen, ist freilich die Vergleichsbasis in *Wien 18832* zu klein; da die gedruckten Tabulaturen *–1533. Gerle, Tabulatur* und *–1556/1562*[24]*. Heckel, Lautten Buch*[1/2] den Satzteil dreistimmig überliefern, können sie mit *Wien 18832* nicht zusammengestellt werden. Durch die B-Führung in den tempora 16–18 (= Sanctus 56–58) ist übrigens zu erweisen, daß Gerle und Heckel aus einer Vorlage des Handschriftenzweigs, nicht der Grapheus-Branche, bezogen haben. Ob indessen die Tabulaturdrucke, von denen eine Übernahme Heckels aus Gerle, trotz abweichender Kolorierung, aufgrund übereinstimmender Fehler sehr wahrscheinlich ist, letzten Endes ihren Satz aus der Messe bezogen oder ob sie bereits eine – freilich ihrerseits aus der Messe gespeiste – Liedüberlieferung aufgenommen haben, bleibt unsicher.

*

Die von Isaac verwendete Vorlage ist ein niederländisch textiertes Lied im dreistimmigen ₵-Satz des Antwerpener Meisters Barbireau[147]. Schon diese Urheberschaft zeigt, daß Isaacs Messe, gegen Grapheus, den Titel «Een vrolic wesenn» tragen muß; erst die deutschen Quellen haben, da dasselbe Lied auch

147 Abdruck: *Barbireau, GA* II, 11f. – Eine kommentierte Übersicht über die Belege des 15. und 16. Jahrhunderts für dieses Lied bei *Fox, Fröhlich Wesen.* Barbireaus Autorschaft dürfte, trotz einigen anderslautenden Zuschreibungen, feststehen; vgl. auch *du Saar, Barbireau* 101ff.

mit einem teilweise übereinstimmenden deutschen Text existiert, den Vertonungen des Lieds eigenmächtig den deutschen Titel «Ein fröhlich wesen» gegeben: es liegt also ein ähnlicher Fall einer Titelanpassung vor, wie er schon bei der Weise «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen» zu beobachten war[148]. Barbireaus Satz zeichnet sich durch einen sehr liedhaften D aus, der durch seine ruhige Linienführung vom sehr viel bewegteren T absticht und wohl auch den zugehörigen Liedtext leichter tragen kann als der T; von eben diesem hebt sich auch der B durch eine im ganzen gesanglichere Gestalt ab. Eine Übersicht über die sonst nachgewiesenen Vertonungen des Satzes[149] bestätigt diese Eigenheiten insofern, als vielfach nicht der T, sondern der D, ja selbst der B zur Hauptstimme eines neuen Satzes gemacht wurde; es wird noch zu zeigen sein, daß diese Begünstigung der Nicht-T-Stimmen des Vorlage-Satzes sich auch Isaacs Messe zu eigen gemacht hat. Im übrigen zeigt Barbireaus Satz eine klare, durch eindeutiges Kadenzieren erreichte Gliederung in vier annähernd gleich große Teile (Grenzen: 6, auf g; 10 auf B; 16 auf d); die in D und B aufsteigenden Linien des letzten Teils werden schließlich in allen Stimmen rhythmisch beschleunigt, so daß der Satz einen in verschiedenen Anläufen aufstrebenden, bewegten Schluß findet.

Isaac hat das Vorlage-Material wie folgt dispondiert:

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
I.	Kyrie I		D, 1–7,1	D, 1–6,1
		T, 7,1–12,1	Vorausimitation B, dann frei	*T, 1–6,1*
	Christe	T, 37–50		*T, 6,2–11,5*
	Kyrie II	T, 57,1–71		*T, 16,1–23*
			D, 57–65	D, 16,2–19,3
			B, 57	B, 16
			B, 63,2–64	B, 18,3–19,1
II.	Et in terra		B / D / A: Imitation	D, 1,1–2,3
		T, 9–46		*T, 1,1–16,1*
	Qui tollis	T, 47–122	Imitation: B	*D, 1,1–23*
III.	Patrem	D, 1–91		*D, 1,1–23*
	Crucifixus	B, 92–119		*D, 11–20,4*
		D, 120,2–136		*D, 19,3–23*
			B, 129,1–130,2	B, 21,4–7
	Et in Spiritum	A, 137–222		D, 1–23

148 Vgl. oben, S. 48 ff.
149 Bei *Fox, Fröhlich Wesen* 71–73.

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
IV.	Sanctus		D, 1–5,5	D, 1–14,1
		T, 9,1–35		*T, 1–14,1*
	Pleni	D, 41–86		D, 1–23
	Osanna I	D, 107–118	sonst frei	D, 11,1–14,1
	Benedictus		A, 120–123,3 } sonst	B, 1–3,3
			D, 115,3–161 } frei	D, 20,5–23
	Osanna II	T, 162,1–190		*T, 16,1–23*
V.	Agnus I	B, 1–37,1		B, 1–18,3
		T, 30–53		T, 16,1–23
			D, 30–37,1	D, 16,2–18,3
	Agnus II		D / A, 54,1–59,1: Imitation	T, 16,1–17,3
			D, 60,2–62,1, sonst frei	T, 16,8–17,5
	Agnus III	T, 95–113		D, 6,2–10
			D / B, 95–99,2: Imitation	B, 1–4
		T, 116,1–125		T, 7,4–10

Es zeigt sich zunächst, daß zwar Haupt- und Nebenstimmen ohne weiteres auseinandergehalten werden können, daß aber durchaus nicht nur der Messen-T Hauptstimme zu sein braucht und überdies nicht nur der Vorlage-T das Material für die Hauptstimme der Messe abgegeben hat: Isaac hat die Eigenart der Einzelstimmen der Vorlage offensichtlich genau erfaßt und führt das Material auch des D (Qui tollis, Patrem, Crucifixus, Et in Spiritum, Osanna I, Agnus III), ja selbst dasjenige des B (Agnus I) in die jeweilige Hauptstimme über. Damit verliert der Vorlage-T bis zu einem gewissen Grad an Gewicht, und dieser Vorgang spiegelt sich auch darin, daß die Zeilen-Folge der Vorlage kaum je lückenlos weiterläuft, daß also ein neues Hauptstimmen-Zitat kaum je fugenlos an das Ende des vorangehenden anschließt, wie das etwa in der M. «Comme femme desconfortée» so klar eingehalten ist; vielmehr zeigen sich Sprünge und auch Überlappungen zwischen Ende und Anfang zweier Hauptstimmenzitate (z. B. Kyrie, Sanctus).

Die Freiheit, die sich in dieser Disposition dokumentiert, zeigt sich auch in der Formulierung der T-Hauptstimme: wiederum wird diese reich ausgestaltet, paraphrasierend erweitert und unter nicht-ursprünglichen Mensurvorzeichen vorgetragen; die originalen rhythmischen Notenwert-Proportionen scheinen zweitrangig zu sein. In dieser Hinsicht entspricht die Messe Finschers Parodie-Typus b). Zuweilen wird die Hauptstimme aber auch in Werten vorgetragen, die denjenigen der Vorlage entsprechen; es muß beachtet werden, daß in diesen Fällen immer der D oder der B der Vorlage, nicht aber deren T, das Material für das Zitat abgeben. Man erinnert sich hier sogleich an das Credo der M. «Et trop

penser» oder das Agnus II der M. «Chargé de deul»: auch dort tritt der B oder der D der Vorlage als Hauptstimme und in original proportionierten Notenwerten auf[150]. Darin scheint zwar nicht gerade ein eigentliches Gesetz, aber doch eine ausgesprochene Neigung der Parodie-Technik des späten 15. Jahrhunderts deutlich zu werden: der Vorlage-T darf als Parodie-Hauptstimme alle möglichen Veränderungen und Paraphrasierungen erleiden; wird aber, bei solcher T-Behandlung, einmal eine nicht-T-Stimme der Vorlage zur Parodie-Hauptstimme, so soll sie ihre originalen oder wenigstens die original proportionierten, also nur augmentierten oder diminuierten Notenwerte nach Möglichkeit bewahren. Daß diese Erscheinung gerne in geringstimmigen Teilen beobachtet werden kann, liegt einfach daran, daß diese, ohnehin zu freierem Satz neigend, den T oft nicht weiterführen. Die beschriebene Neigung läßt sich an mehreren Parodiemessen von Obrecht und Josquin bestätigen[151]; es wäre angebracht, sie weiter zu verfolgen.

Die Prüfung der Messe auf die Gleichzeitigkeit der Vorlage-Stimmen-Zitate bleibt wenig ergiebig. Abgesehen von einigen spärlichen Stellen (Kyrie 57 bis 65; Agnus 30–37), an denen Isaac tatsächlich alle drei Vorlage-Stimmen gleichzeitig und vertikal übereinstimmend durchführt, ist offenbar auch in dieser Messe der Vorlage-Satz im wesentlichen Bezugsquelle für einstimmige Melodiezitate, und in dieser Hinsicht entspricht die Komposition eher Finschers Parodie-Typus c). Dafür bietet sie einen außergewöhnlichen Reichtum an Imitationen, sei das mit Vorlage-Material (z. B. Kyrie 57f.; Gloria 1ff.; Credo 1ff., usw.), sei es mit Formelelementen, die frei (z. B. Agnus 1ff.) gewonnen sind. Im Hinblick auf die Imitationskunst Isaacs ist besonders das Pleni erwähnenswert, das im D den Vorlage-D durchführt und dazu zwei Unterstimmen bringt, die, in Anlehnung an die bewegte ascensus-Schluß-Partie der Vorlage, immer stärker beschleunigt werden und in der Mitte des Teils ein dichtes Nacheinander bewegtester, nach oben drängender Skalen ergeben, derart, daß man, mit Peter Wagner[152], hier an instrumentale Ausführung denken mag. Warum die Überlieferung, wie oben bemerkt, den B des Pleni als *ad placitum* ausführbar bezeichnen kann, ist nicht recht klar; der Reiz liegt doch gerade in dem andauernden Imitations- und Verfolgespiel der beiden Unterstimmen.

Gesamthaft erinnert das Satzbild etwas weniger an die Gruppe der eben vorher besprochenen, einander in gewissem Sinne ähnlichen drei Messen nach französi-

150 Vgl. oben, S. 73 und S. 92f.; auch unten, S. 102.

151 Zum Beispiel Obrecht, M. «Fortuna desperata» (= *Obrecht* [1]*GA, Me* I, 85ff.): ein Teil des Vorlage-D getreu erhalten im Sanctus 59–73. – M. «Malheur me bat» (= *Obrecht* [1]*GA, Me* I, 141ff.): hier ist umgekehrt der Vorlage-D Messen-Hauptstimme; der Vorlage-T getreu erhalten im Crucifixus und Agnus II. – M. «Si dedero» (= *Obrecht* [1]*GA, Me* III, 1ff.): Vorlage-A getreu erhalten im Pleni, Vorlage-D im Benedictus und Vorlage-B im Agnus II. – M. «Ave regina» (= *Obrecht* [1]*GA, Me* III, 141ff.): Vorlage-D augmentiert erhalten im Credo 58–77 und im Benedictus. – Josquin: M. «Fortuna desperata» (= *Josquin GA, Me* I, 81ff.): Vorlage-D in originalen Proportionen erhalten im Credo (4×), Vorlage-B getreu erhalten im Sanctus, ebenso (diminuiert) im Osanna I. – M. «Malheur me bat» (= *Josquin GA, Me* II, 39ff.): Vorlage-D (augmentiert) erhalten im Credo 159ff., Vorlage-A getreu erhalten im Sanctus.

152 Vgl. *Wagner*[1], *Messe* 288.

schen Chansonvorlagen. Das mag mit an der unterschiedlichen Eignung der drei Liedstimmen zur Verwertung im parodierenden Messensatz und der entsprechenden Gestaltung durch Isaac liegen; freilich wirkt die Komposition überhaupt etwas stärker auf gegenseitige, dabei durchaus polyphone Integration der Stimmen ausgerichtet, namentlich durch ihre gerne gesuchte Imitation und ihre fließende, manchmal fast instrumental ablaufende Führung. Ob das Fehlen von Note-gegen-Note-Blöcken in dieser Messe zufällig ist oder nicht, bleibt unentschieden, so daß von da aus auch keinerlei Schluß auf die Entstehungszeit der Messe zu ziehen ist; mit ihrer Datierung wird man ebenfalls in frühe Jahre, wohl wiederum vor 1490 zurückgehen müssen.

f) M. «Tmeiskin was jonck», 4v.

Die musikalische Überlieferung dieser Messe erweist sich bei genauer Prüfung und trotz gewissen, freilich erkennbaren Eigenheiten einzelner Textzeugen, als einigermaßen geschlossen; ein Stemma allerdings ist mit Sicherheit nicht aufzustellen. Der ganze Zyklus ist in den Handschriften *Jena 31* und *Roma, Cap. Sist. 49*[153] tradiert; ihr Notentext ist praktisch identisch. Für das Credo bietet sich eine zusätzliche Teilüberlieferung in den Handschriften *Jena 22, Verona 756* und *Wien 1783* an; in den beiden ersten Fällen ist das Credo in die M. Paschalis von Agricola, im letzten Fall in die mutmaßliche M. De virginibus von Brumel eingeschoben[154]. Solche Credo-Einschaltungen finden sich auch sonst zuweilen[155]: die eben genannten Beispiele machen deutlich, daß besonders Messenvertonungen nach choralen Ordinarien – die ja selber oft kein fest zugeordnetes Credo besitzen – die Neigung zur Aufnahme eines fremden Credos in sich tragen: ein Sachverhalt, der bisher offenbar nicht gesehen worden ist, aber eine gewisse Hilfe bei der Vorlage-Bestimmung titelloser Messen leisten kann, und der gleichzeitig deutlich macht, wie stark der Wunsch nach einer durchweg mehrstimmigen Satzfolge im Ordinariumszyklus damals war. So ist auch gleich gesichert, daß das Credo keine isolierte Komposition darstellt, zu der Isaac später die restlichen Messen-Sätze ergänzt hat; es ist mit diesen zusammen entstanden.

153 Die Angabe bei *Llorens, Katalog Sixtina* 101, wonach es sich hier um eine M. «Sans regretz» von Compère handle, geht nach freundlicher Auskunft des Verfassers auf Notizen von Laurentius Feininger zurück; sie ist unrichtig.

154 Vgl. *Staehelin, Ghiselin* 127, zu Nr. 4.

155 Es lassen sich außerdem beibringen: *1541*[1]. *Opus dec. miss.:* in Reners M. Dominicalis und in Pipelares M. Ferialis je ein Brumel-Credo; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 160: in Obrechts M. «Sicut spina» ein De-la-Rue-Credo; *Jena 31:* in Josquins M. «ad fugam» ein Compère-Credo (von *Roediger, Jena* 2, 75* nicht erkannt); Casale Monferrato, Archivio Capitolare, Ms. M(D): in Brumels M. De angelis ein fremdes (aber vielleicht erst später in eine vorhandene Lücke nachgetragenes) Credo; *Bártfa 20:* einige Seiten nach Josquins Marien-Messe folgt das Credo aus dessen M. «Malheur me bat», bezeichnet als *Patrem pertinens ad Officium Josquini de beata virgine.*

Innerhalb der Teilüberlieferung lassen sich aufgrund der Lesarten *Jena 22* und *Verona 756* zusammengruppieren, während *Wien 1783* etwas abseits steht; die Textlegung bestätigt diese Zuordnung.

Die Prüfung der Text-Verhältnisse zeigt, daß in den beiden vollständigen Quellen im Gloria die Partie «Domine fili...filius patris» bzw. «Qui tollis... deprecationem nostram»[156] fehlt. Das kann kaum eine jener, schon bei der Komposition vorgenommenen Textauslassungen sein, wie sie etwa für das Credo auch sonst nachgewiesen sind; vielmehr ergibt sich, daß, ebenso wie Agnus II und III, ein vielleicht nur dreistimmiger Teil «Domine fili ... deprecationem nostram» im Lauf der Überlieferung ausgefallen sein muß. Auch im Credo fehlen Textpartien, nämlich «Qui propter nos ... de coelis» und «et iterum ... apostolicam ecclesiam»; da aber diese Auslassungen im ersten Falle kurz und im zweiten auch andernorts bezeugt sind[157], darf man vermuten, Isaac habe die entsprechenden Textstellen gar nicht vertont.

Vom Aspekt der Textlegung her gibt *Jena 31* eine brauchbare Vorlage ab; *Roma, Cap. Sist. 49* bietet eher eine Textführung als eine -unterlegung: sie hat den Hang, vorauszueilen, hat übrigens die geschilderten Textlücken erkannt und sogar, allerdings auf ziemlich unbehilfliche Art, zu verdecken gesucht. *Jena 31* muß als die beste Vorlage gelten.

*

Isaac hat als Vorlage einen dreistimmigen, niederländisch textierten Liedsatz gewählt, dessen Autor ungewiß ist; in einer verbreiteten, durch einen zusätzlichen A erweiterten vierstimmigen Fassung wird in alten Quellen Japart, Obrecht, ja Isaac selber als Verfasser angegeben, welch letzteres allerdings bloße Rückwirkung von der Messe auf ihre Vorlage sein dürfte[158]. Der Textinhalt erweist die Vorlage als eine balladenartige Erzählung mit eingefügtem Gespräch, offenbar mit einer gewissen volksliedhaften Prägung. Der Vorlage-Satz steht in g-dorisch; die acht wenig verzierten Liedzeilen von ungefähr gleicher Länge sind in der Regel durch Pausen deutlich gegliedert. Die Reimbildung läßt die vier ersten Zeilen sich kreuzweise entsprechen, und die siebte und letzte Textzeile wird als achte wörtlich wiederholt; musikalisch spiegelt sich das nur in der g-Kadenzierung der Melodie je am Ende der beiden Anfangszeilen-Paare und ganz am Schluß der Liedweise; sonst führen alle Melodiezeilen ihr eigenes Leben.

Isaac hat das von der Vorlage gebotene Material wie folgt disponiert:

156 *Roma, Cap. Sist. 49* textiert den Beginn des «Qui sedes» mit einem Teil des «Qui tollis», unterdrückt dafür aber die Partie des «Qui sedes».

157 Vgl. *Hannas, Deletions* 183–185.

158 Abdruck (mit A): *Odhecaton* 277f., Nr. 27. Zu den Verfasserzuweisungen ebenda 143, zu Nr. 27.

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
I.	Kyrie I		D, 1–10	D, 1–10
			B, 1–9	B, 1–9
		T, 2–30		*T, 2–10*
				(zweimal)
	Christe	T, 33–57	Anfangsimitation: B / A	*T, 12–29*
			D, 39,1–44,4	D, 16,1–21,4
			B, 39,1–42,3	B, 16,1–19,3
	Kyrie II	T, 58–86		*T, 24–48*
			D, 72–74	D, 38,2–40
			B, 72,2–74	B, 38–40,1
II.	Et in terra		D, 1–10	D, 1–10
			B, 1–9	B, 1–9
		T, 2–70		T, 2–48
	Domine fili	? [verloren]		
	Qui sedes	D / T, 71 / 74–135 / 138		T, 2–48
III.	Patrem		A, 1,1–3,1	B, 1,1–3,1
			D, 3,1–5	B, 1,1–3,1
		T, 3–95		T, 2–48
			D, 6–13	D, 1–9
	Et incarnatus	T, 96–191		T, 2–48
				(rückläufig)
			D, 96–100,1: Imitation B	D, 1–5
IV.	Sanctus	A / T, 1 / 4–62,1 / 65		T, 2–48
			B, 1–4	B, 1–4
			D, 18–24	D, 16,1–20
			B, 21,1–22,1	B, 18,1–19,1
	Pleni	D, 66–87,1		*D, 1–22*
			A, 66,1–67,2	B, 1,1–3,1
	Osanna I		D, 90–96	D, 12–15
		T, 91–122		T, 24–48
	Benedictus		A, 123,1–125,1	B, 1,1–3,1
		D, 124–149		*D, 23–48*
			B, 125,2–128,2	B, 24,1–27,2
			B, 134,2–136,1	B, 33,3–37
	Osanna II = Osanna I			

Messe		Hauptstimme	Nebenstimmen	Vorlage
V.	Agnus I		B, 1–4	B, 1–4
		T, 2–51		T, 2–48
			B, 33,2–37,1	B, 33,3–37
	Agnus II	? } [verloren]		
	Agnus III	? }		

Es liegt eine T-betonte Messe vor. Wiederum zeigt sich Isaacs Neigung, die Vorlage-Melodie vollständig «abzuwickeln»; so bringt der Messen-T den Vorlage-T im Kyrie, je zweimal im Gloria und Sanctus, und schließlich im allein überlieferten Agnus I. Der T ist auch jetzt gelegentlich paraphrasiert, jedoch niemals in dem Ausmaß wie bei den bereits besprochenen Parodiemessen; im allgemeinen beachtet Isaac die Zeilengliederung der Vorlage ziemlich genau. Daß im Kyrie I, durch repetierende Notierung unter verschiedenen Mensurzeichen[159], die Vorlage zweimal abläuft und die am Ende des Christe gebrachte fünfte Melodiezeile der Vorlage sich zu Beginn des Kyrie II wiederholt, gehört ebenso in den Bereich der freien Behandlung des Vorlage-T, wie etwa dessen je eine Liedzeile überspringendes Augmentieren im ersten Teil des Gloria, ein Sachverhalt, der nicht in der reinen Notenwertschreibung, sondern in der durch die wechselnden Mensurzeichen regierten Ausführung der Stimme deutlich wird. Hinzuweisen ist auch auf die Durchführung des Vorlage-D im Pleni und Benedictus, wiederum in originalen Werten[160]; daß Isaac hier eine Verklammerung der beiden geringstimmigen Teile vor Augen hatte, zeigt sich darin, daß im Pleni nur die ersten vier, im Benedictus nur die zweiten vier Zeilen der Vorlage-Stimme durchgeführt sind.

Das spezifisch Parodistische tritt in den, aus der Vorlage in allen drei Stimmen übernommenen Satzanfängen des Kyrie, des Gloria, des Sanctus und des Agnus hervor; Isaac hat über die Vorlage hinaus noch ein fixes A-Incipit geschaffen, das in Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus, im Gloria zwar erst ab 3, miterklingt und so die Einheitlichkeit der Anfänge verstärkt. Es bedarf keiner langen Erörterung, daß dadurch auch der zyklische Zusammenhang aller fünf Sätze gewinnt. So entspricht der vorliegende Parodie-Typus dem von Finscher mit d) bezeichneten, der, bei noch T-betonter Gestaltung, übereinstimmende Satz-Köpfe aufweist.

Die geschilderte parodistische Technik erfaßt auch einige wenige andere Stellen als die Satzköpfe: so erklingen, in ihrem ursprünglichen vertikalen Verhältnis, die Vorlagen-Stimmen wieder im Kyrie 39–44 sowie 72–74, oder auch im Sanctus 18–24 (ohne T) – zweimal übrigens mit fast den gleichen Stimmenausschnitten. So spärlich diese Stellen sind: mit den übereinstimmenden Satzköpfen zusammen zeigen sie doch, daß die Vorlage hier nicht einfach einstimmiges Material

159 Vgl. oben, S. 74.
160 Vgl. oben, S. 73, 92f., 97f.

zu liefern hat, sondern stärker in ihrer harmonischen Satz-Gestalt aufgefaßt ist als bei den bisher erörterten Parodie-Messen Isaacs.

Die Imitation erfaßt in der für Isaac üblichen Art alle Stimmen; das Qui sedes und das Sanctus bringen einen strengen Kanon zwischen D und T bzw. A und T; von der M. «Argentum et aurum» her ist das Verfahren, die T-Weise rückwärts ablaufen zu lassen, wie Isaac dies hier im Et incarnatus tut, schon vertraut. Die Nebenstimmen sind im ganzen nicht sonderlich bewegt geführt. An vielen Stellen wird der Klang durch zeitweiliges Pausieren einer Stimme sehr klar und durchhörbar; auch verschiedene, fast Note-gegen-Note gesetzte Partien (z. B. Gloria 71ff.; Credo 96ff., 125ff., 170ff. usw.) – sie sind bis zu einem gewissen Grad schon in der Vorlage, vor allem in deren zweitem Teil angelegt – unterstützen diese klare Satzweise. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese und die stärker harmonisch empfundene Art der Parodie miteinander zusammenhängen.

Eine Datierung der Messe ist nicht leicht; die niederländisch textierte Vorlage als Beweis für die Komposition noch in Isaacs Heimat anzusehen, wäre allzu riskant und stünde wohl auch in Widerspruch zum stilistischen Bild. Vermutlich ist die Vertonung etwas jünger als die bereits vorgeführten Vergleichsstücke; gewiß gehört sie aber noch ins 15. Jahrhundert und wohl noch kaum in die deutsche Zeit; eine Entstehung nicht allzulange vor 1496/97 darf als wahrscheinlich angenommen werden.

g) M. «Misericordias Domini», 4v.

Die Überlieferung dieser Messe stellt zunächst unlösbare Probleme. Zwar ist das Werk nur in drei Quellen, in der niederländischen Handschrift *Wien 11883,* im Petrucci-Druck *1506. Misse Jzac* und in der, diesem direkt entnommenen, unwesentlichen Abschrift *Uppsala 76e* erhalten; aber die beiden erstgenannten Quellen weichen im Notentext zum Teil ganz erheblich voneinander ab[161]. Was die beiden Fassungen trennt, sind divergierende Führungen einer Einzelstimme, sei es in Klauseln, sei es im gewöhnlichen Stimmverlauf, aber auch Änderungen gerade eines ganzen Stimmenverbandes: auffallend ist hier etwa die Vermeidung der im Petrucci-Druck erscheinenden Fauxbourdongänge durch *Wien 11883.* Da beide Versionen aber einen in sich möglichen, nicht einfach sinnlosen Satz geben, läßt sich keine von ihnen als eindeutig schlecht erweisen; auch ist die Frage zunächst nicht zu klären, ob Isaac selber Urheber der abweichenden Partien in der einen oder andern Quelle ist. Eine Möglichkeit, die Petrucci-Fassung als die Isaac-nähere zu erweisen, wird später noch angetönt.

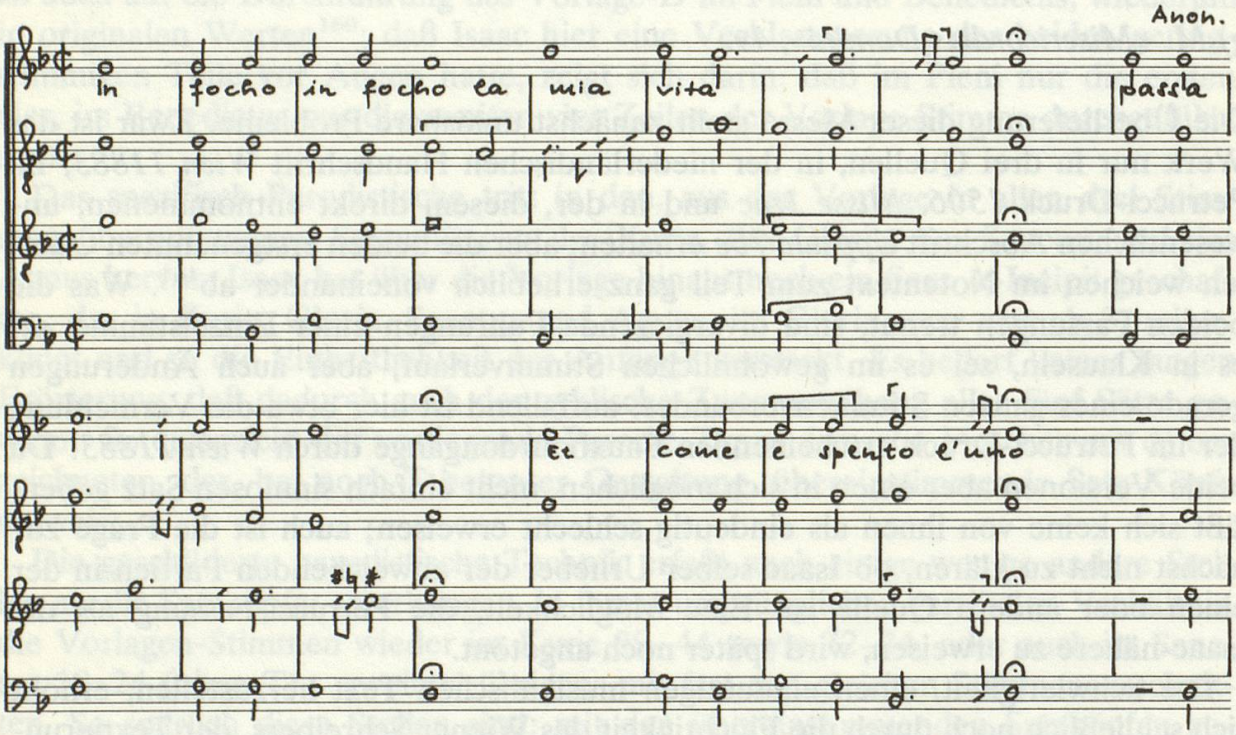
Die Schwierigkeit, einen eindeutigen musikalischen Text herzustellen, erhöht sich schließlich noch durch die Flüchtigkeit des Wiener Schreibers, der Textierungen unterdrückt, falsche Stimmpartien kopiert und auch das Agnus III nicht aufgenommen hat. Nur Petrucci bietet eine in sich vollständige Version.

161 Vgl. *Feldmann*[1], *Überlieferungen,* bes. 211f.

Feldmann hat diese Probleme kurz berührt und ist dabei auch auf die Komposition dieser Messe eingegangen[162]. Er vertritt in seinen Arbeiten bekanntlich eine Art der Analyse, die sehr rasch bereit ist, in einem Satz musikalische Ausdrucksfiguren und symbolisch festgelegte Zahlenbeziehungen festzustellen. Seine Ausführungen heben mit Recht das auffallend stark Gegliederte hervor, das die M. «Misericordias Domini» kennzeichnet: oft werden nur kurze «Züge» durchgeführt, öfters akkordisch Note-gegen-Note deklamierend, und darauf folgen durch alle Stimmen gehende Pausen. Feldmann findet Anlaß, in diesen Sachverhalten musikalische Ausdrucksfiguren anzusprechen; übrigens geht er bedenkenlos von der Annahme aus, es sei in diesem Stück eine chorale Vorlage vertont.

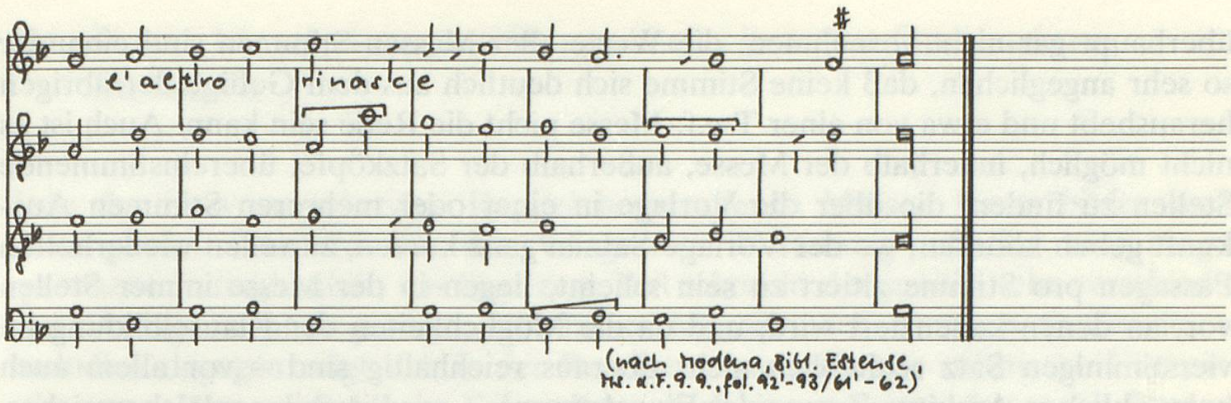
Nun fällt auf, daß alle fünf Sätze in den Köpfen übereinstimmen. Das könnte auf die Verarbeitung einer Parodie-Vorlage deuten, und wenn schon, dann müßte diese am ehesten hier zu fassen sein. Die beiden als Hauptstimmenträger in Frage kommenden Parte in diesen Köpfen, D und T, zeigen aber keinerlei chorale Charakteristik, vielmehr ausgesprochen liedmäßige, lineare Melodik; auch von, an Psalmodisches erinnernde Zügen – «Misericordias Domini» ist der Beginn von Psalm 88 – findet sich keine Spur. Nun haben Nachforschungen ergeben, daß dieser wiederkehrende Satzkopf mit dem Beginn der vierstimmigen italienischen Frottola «In focho, in focho la mia vita passa» identisch ist[163].

Beispiel 11



162 *Feldmann*[1], *Überlieferungen* 209–212.

163 Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. F.9.9., fol. 92′–93 (alt) = 61′–62 (neu). Frau Nanie Bridgman sei für die bestätigende Identifizierung des Messen-Satzkopfes mit diesem Frottola-Kopf bestens gedankt.



Diese Komposition zeigt – was bei einer Frottola nicht erstaunen kann – eben diejenigen Eigenschaften, die an der Messe auffallen, also akkordisch deklamierenden Satz, ausgeprägte Gliederung durch Pausen, auch Fermaten, und es kann kein Zweifel bestehen, daß die stilistischen Auffälligkeiten der Messe von daher, und nicht mit Ausdrucksfiguren und Zahlensymbolen, zu erklären sind.

Nicht begründet ist einstweilen der Messentitel sowie die Tatsache, daß die Messe außer dem 9 tempora umfassenden Vorlagen-Kopf praktisch kein weiteres Material aus der Frottola zitiert. Dies beides ist sinnvoll nur so zu erklären, daß Isaac nicht direkt auf die genannte Frottola, sondern auf eine heute verlorene Motette gegriffen hat, die den Titel «Misericordias Domini» trug und selber schon in parodistisch freier Art von der Frottola-Vorlage Gebrauch machte. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß es sich bei einer verlorenen, jedenfalls unbestimmten, zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Siena als Isaac-Einzeldruck publizierten *missa nova cum una cantilena J. mouton* bzw. *cum cantilena una in laudem divi francisci* um Isaacs M. «Misericordias Domini» samt Moutons zugehöriger Parodie-Vorlage gehandelt hat[164]: eine andere Parodiemesse Isaacs nach einer Vorlage Moutons ist nicht bekannt und, wenn sich auch eine zu dieser Notiz oder diesem Frottola-Kopf passende Mouton-Komposition nicht finden läßt[165], so kennt die Mouton-Forschung doch einen eigenen «italienisch bestimmten Klang-Typus» früher Mouton-Motetten, der ausgerechnet von der «italienischen Lauda und Frottola» abhängig ist und sich hier bestens einfügen läßt[166]. Daß der zeitlich wohl nach Petruccis Isaac-Messen von 1506 edierte Sieneser Druck vorgibt, Isaacs Messe sei *nova,* kann ohne weiteres aus dem Bestreben des Druckers zu erklären sein, den Absatz seines Opus, als einer Novität, zu fördern, und widerspricht der oben geäußerten Vermutung nicht.

Das offensichtliche Fehlen der von Isaac zugrundegelegten Vorlage verunmöglicht fast alle entscheidenden Aussagen über die Messe. So ist vielfach nicht eindeutig festzustellen, ob eine mögliche Hauptstimme im D oder T der Messe liegt; aber vielleicht darf und kann man eine Scheidung in Haupt- und Nebenstimmen

164 Vgl. *Chapman, Columbus 73,* Nr. 88, und *Staehelin, Isaac I,* p. XLVIII und 46.
165 Freundliche Bestätigung durch Herrn Professor Dr. Rolf Dammann.
166 *Dammann, Mouton* 88 ff.

überhaupt gar nicht vornehmen: die Werte aller Messen-Stimmen sind einander so sehr angeglichen, daß keine Stimme sich deutlich aus dem Gefüge der übrigen heraushebt und etwa von einer T-c.f.-Messe nicht die Rede sein kann. Auch ist es nicht möglich, innerhalb der Messe, außerhalb der Satzköpfe, übereinstimmende Stellen zu finden, die über die Vorlage in einer oder mehreren Stimmen Auskunft geben könnten; wo der Vorlage-Satz in ganz kurzen, zuweilen wiederholten Passagen pro Stimme zitiert zu sein scheint, liegen in der Messe immer Stellen vor, an denen kadenziert wird, und da die Möglichkeiten der Klauselbildung im vierstimmigen Satz schließlich nicht überaus reichhaltig sind – vor allem auch beim üblichen Ambitus-Zwang der Einzelstimme –, wird jeweils sogleich unsicher, ob es sich tatsächlich um ein Vorlage-Zitat handelt.

Damit ist man gezwungen, bei der Beurteilung von Isaacs Komposition von der Frage nach der angewandten Parodietechnik abzusehen; daß sie sich der von Finscher mit d) bezeichneten Technik nähert, ist immerhin wahrscheinlich. Man kann einzig über die Gestalt der Messe sprechen, wie sie sich heute präsentiert: Auffallend ist zunächst die durchgehaltene Vierstimmigkeit[167], dann natürlich, was oben schon mehrfach genannt wurde, die Neigung zu stark gliedernder Ordnung und zu akkordischer, flächiger Gestaltung; Imitation kommt vor, hat aber nicht ganz das bisher beobachtete Gewicht. Wenn die Frage italienischen Einflusses in den meisten bisherigen Fällen nicht eindeutig beantwortet oder gar klar bejaht werden konnte: hier kann sie es unbedingt, da der Frottola-Grund feststeht, auf dem die Messe letzten Endes ruht. Daraus leitet sich auch die Berechtigung ab, die Entstehung der Messe mit Isaacs Italien-Aufenthalt zu verbinden; die weitgehende Intergration aller Stimmen des Satzes, auch wenn sie bis zu einem gewissen Grade vorlageabhängig ist, empfiehlt es, nicht in eine allzufrühe Zeit zurückzugehen. Es ist sogar möglich, daß die Messe noch kurz nach 1500, bei Gelegenheit eines der Florenz-Besuche des Komponisten entstanden ist. Die mit alledem zutage getretene Verbindung mit Italien läßt nun auch wahrscheinlich machen, daß der italienische Petrucci-Druck wohl eine dem Original näherkommende Fassung bewahrt als die in den Niederlanden entstandene Handschrift *Wien 11883;* ebenso gewinnt die Vermutung an Gewicht, daß nicht Isaac selber, sondern ein nicht mehr faßbarer, vielleicht niederländischer Anonymus an Isaacs Komposition jene Veränderungen vorgenommen hat, die *Wien 11883* überliefert.

167 Auffällig auch die je zu einem einzigen Teil zusammenfassende Verbindung von Pleni und Osanna I bzw. Benedictus und Osanna II; vgl. auch oben Anm. 20.