

**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:** IV: Isaacs Messenkompositionen nach choralen Ordinariums melodien

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

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 09.01.2026

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



#### IV. Isaacs Messenkompositionen nach choralen Ordinariums-melodien

Jede der im vorangehenden Kapitel besprochenen Messen Isaacs bildet, auch wenn gewisse Ähnlichkeiten der Anlage oder Vertonung auffallen, eine ausgesprochene Individualität; das liegt zum Teil schon in der jeweils sehr verschiedenen Vorlagenwahl begründet. Bei Isaacs Messen nach choralen Ordinariums-melodien dagegen zeigt sich in der Regel eine weitgehende stilistische Übereinstimmung. Das empfiehlt, im Folgenden – nach der zusammenfassenden Besprechung der besondern Fragen nach Überlieferung, nach Zusammengehörigkeit mehrerer Kompositionen gleicher Stimmenzahl zu einer Art «Großzyklus» und schließlich nach den gewählten Vorlagen und der Alternatim-Disposition – nicht, wie bisher, jede Messe gesondert zu behandeln, sondern einen knappen zusammenfassenden Überblick über die auftretenden kompositorischen Merkmale und Eigenheiten zu geben und erst im Anschluß daran jene paar Bemerkungen anzuschließen, die sich zu einzelnen Kompositionen aufdrängen oder empfehlen. Am Ende des Kapitels werden die verschiedenen Credo-Sätze untersucht.

##### 1. Überlieferung – Großzyklus – chorale Vorlagen

###### a) Messen zu vier Stimmen

Es muß sogleich auffallen, daß eine Überlieferungshäufung dieser Messen in vier offenbar zentralen Quellen vorliegt; eine davon, *Königsberg 1740*, ist verloren, aber ihrem Inhalt nach fixiert, und das hier ebenfalls beizuziehende Heidelberger Kapellinventar von 1544 gibt natürlich auch nur Titel und nicht die Werke selber. Tabellarisch ist die Überlieferung in diesen zentralen Quellen auf Seite 108 dargestellt; die in der fortlaufenden Folge einer Quelle je fehlenden Messen-Nummern sind durch Werke anderer Komponisten belegt.

Dazu ist zu bemerken, daß Heidelberg als Nr. 1 eine M. «Angelicum» und als Nr. 2 eine M. Solemnis aufführt; da von Isaac eine M. «Angelicum» nicht bekannt ist, muß man vermuten, daß Heidelberg hier bloß abweichend rubriziert und mit Nr. 1, genau wie *Königsberg 1740*<sup>1</sup>, die sonst als M. Solemnis bezeichnete Messe Isaacs meint; folgerichtig dürfte die M. Solemnis des Heidelberger Inventars mit der anderweitig als M. De apostolis betitelten Komposition übereinstimmen, also als eine M. «Solemnis de apostolis» verstanden worden sein, wie die Liturgica jener Zeit etwa schreiben. Ferner ist festzuhalten, daß CC und *Königsberg 1740* die Gloria-Sätze ihrer M. Solemnis und M. De apostolis gegenüber *München 47* und *Wien 18745* vertauschen<sup>2</sup>.

1 Vgl. Loge, *Messen- und Motettenhandschrift* 31, zu Nr. 2.

2 Vgl. unten, S. 112.



	Wien 18745 Messe Nr.	München 47 Messe Nr.	CC III Messe Nr.	Königsberg 1740 Messe Nr.	+ Heidelberg, Kapellinventar, fol. 5 Messe Nr.
M. Paschalis	—	—	2	5	6 (?)
M. Paschalis ad organum	1	—	—	—	6 (?)
M. Solemnis	3	1	1	2	1 (?)
M. De beata virgine (I)	4	6	<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 10px;">}</div> <div style="text-align: center;">           Gloria vertauscht         </div> <div style="font-size: 3em; margin-left: 10px;">{</div> </div>		5
M. De apostolis	5	2	3	1	2 (?)
M. De martyribus	6	3	4	—	3
M. De confessoribus	7	4	5	—	4
[M. «Angelicum»]					[1, wohl = M. Solemnis ?]
M. Ferialis	2	—	—	—	—

Besonders deutlich wird, daß in drei, ja sehr wahrscheinlich gar vier zeitlich und geographisch zum Teil beträchtlich differierenden Quellen die Messen De apostolis, De martyribus und De confessoribus dicht aufeinanderfolgen. Das kann kein bloßer Zufall sein und deutet mit Bestimmtheit auf eine besondere Zusammengehörigkeit und damit wohl auch auf eine gemeinsame Entstehung. Man wird sofort an den CC denken, dessen dritter Band – der ja fünf dieser Ordinarien enthält –, wie wir seit Pätzigs Arbeit wissen<sup>3</sup>, das Repertoire der habsburgischen Hofkapelle überliefert, und man wird in die Erwägung auch die andern Messen einschließen, da nicht anzunehmen ist, daß in einem solchen Großzyklus ausgerechnet die – liturgisch gesehen – so wichtige Oster-, die Marienmesse und die M. Solemnis gefehlt hätten; auch fällt auf, daß außer den beiden Ostermessen, keinerlei Doppelvertonungen vorliegen: deutscher Usanz zufolge sind somit die Ordinariumsmelodien der wesentlichen Festdaten des Kirchenjahrs mehrstimmig vertont, was auf eine geschlossene, konsequente Bearbeitung nach einem damaligen Kyriale deutet. Die später folgende Vergleichung der verwendeten Vorigamelodien und die Untersuchung der Höhenlagen der Stimmen in diesen Messen werden diese Vermutung bestätigen; die Prüfung eben der Stimmlagen wird auch zeigen können, daß die eine der beiden Ostermessen einen Fremdkörper in diesem Großzyklus darstellt<sup>4</sup>: die M. Paschalis ad organum steht deutlich tiefer als alle andern dieser vierstimmigen Messen und ist somit als nicht zu diesem Großzyklus gehörige, separat geschaffene Komposition zu betrachten.

\*

Das Studium der Überlieferung der drei noch greifbaren zentralen Quellen *Wien 18745*, *München 47* und *CC* ergibt, daß die drei Notentexte zwar Varian-

<sup>3</sup> Pätzig, CC I, bes. 98 ff.

<sup>4</sup> Vgl. unten, S. 118, Anm. 35, und S. 152.



ten zeigen, aber doch nicht allzuweit auseinanderliegen; ein eindeutiges Stemma freilich ist nicht zu geben, wenn auch anzunehmen ist, daß, wie die in *München 47* und *Wien 18745* fehlenden Credo-Stücke und die Vertauschung der Gloria-Sätze in der M. Solemnis und De apostolis lehren, die eben genannten beiden Handschriften näher zueinander zu gruppieren sind als zum Druck des CC. *Wien 18745* ist zuweilen recht flüchtig, *München 47* genauer, was sich besonders auch in der bedachteren, Wortwiederholungen meidenden Textunterlage zeigt; CC textiert schlecht und gibt vielfach eher Textmarkierungen unter einem Notenzug als eine eigentliche Unterlegung. Man wird somit, wo man kann, *München 47* folgen und, wo nötig, nach den andern Quellen ergänzen und kontrollieren.

Die restlichen Textzeugen zur ganzen vierstimmigen Messengruppe zeigen die folgende Situation: M. Paschalis: Das Kyrie II in *Bártfa 24* ist fremder Herkunft und paßt nicht zum restlichen Kyrie-Satz. *Zürich 169* geht einigermaßen eigenwillig vor: es löst fast alle Ligaturen auf, verändert vielfach die – offenbar undeutlich geschriebene – Pausensetzung der Vorlage, wodurch lange, eine ungenaue Textierung fördernde Melismen entstehen. Die in *Zürich 169* bewahrte fünfte Stimme zum Gloria war wohl auch die in *Königsberg 1740* enthaltene; da diese Messe, ja da keine der vierstimmigen Messen über die Vierstimmigkeit hinausgeht, wird es sich hier um einen nachträglichen Zusatz von fremder Hand handeln, und auch die Transposition von Kyrie und Gloria in die Unterquart mag auf dieses Konto gehen. Die Teilüberlieferung des Sanctus und des Benedictus in der deutschen Musiktheorie der Mitte des 16. Jahrhunderts erklärt sich allein aus notationstechnischen Gründen; die Stücke stehen sehr nahe bei der Fassung des CC und sind mit Sicherheit aus der Messenüberlieferung ausgezogen. – M. Paschalis ad organum: *Bártfa 22* wirkt zuverlässiger als die etwas liederliche, gelegentlich gar schwer korrupte<sup>5</sup> Fassung in *Wien 18745*; sie vermeidet auch unnötige Wortwiederholung. Beide Versionen könnten auf dieselbe Vorlage zurückgehen; leider ist *Bártfa 22* unvollständig. – M. De apostolis: Trotz kleinen Varianten in den – sicher nicht direkt voneinander abhängigen – Handschriften *Bártfa 20* und *Bártfa 24* verliert die Überlieferung nicht von ihrer verhältnismäßigen Geschlossenheit. *Bártfa 24* erkennt die Alternatim-Disposition des Kyrie und wiederholt die Anrufungen ohne Bedenken. – M. Ferialis: Bentes Angabe, wonach *München 33* direkte Kopie nach *München 26* und diese Fassung wiederum direkte Abschrift nach *München 39* darstelle, bestätigt sich glänzend<sup>6</sup>. Die Überlieferung ist sehr geschlossen, selbst zwischen dieser Münchener Branche und *Wien 18745*.

\*

Die Prüfung der von Isaac verarbeiteten choralen Melodien hat mit etwelchen Schwierigkeiten zu kämpfen. Pätzigs an Isaacs Propriumsstücken erprobtes Verfahren, weniger einen Vergleich auf melodische Varianten als einen Text- und

<sup>5</sup> Zum Beispiel Gloria, A 61ff.

<sup>6</sup> Vgl. *Staehelin, Isaac I*, 75 f., mit Anm. 132.



Formularvergleich zwischen Isaacs mehrstimmigen Kompositionen einerseits und Stücken des einstimmigen Choral-Repertoires andererseits durchzuführen<sup>7</sup>, läßt sich hier nicht einfach übertragen, da bei der Beschränktheit des Ordinariumstextes eine aussagekräftige Vergleichsmöglichkeit zu den Texten praktisch entfällt. Der Ansatz, zunächst nicht einzelne musikalische Choralvarianten, sondern Formulare zu vergleichen, ist aber auch jetzt methodisch der einzig mögliche: es wird nur der Weg bleiben, identisch rubrizierte Konkordanzen zu den von Isaac verarbeiteten Vorlagemelodien in der choralen einstimmigen Überlieferung zu suchen und zu hoffen, daß sich solche nicht nur für eine einzige Messe, sondern möglichst für alle Ordinarien des vierstimmigen Großzyklus eruieren lassen, so daß sich daraus ein begründeter Hinweis auf die von Isaac hierbei insgesamt verwendete Choralsammlung ergeben könnte. Hier stellen sich aber sogleich neue Schwierigkeiten ein: viele Choralquellen aus der Zeit um 1500 sind nicht oder nur unvollständig rubriziert, und, wenn sie einmal die Voraussetzungen einer genauen Rubrizierung erfüllen, sind sie oft in ihrer Provenienz unbestimmt, so daß der – zu allen deutschen Messen Isaacs so erwünschte – sichere Aufschluß über die Diözesanliturgie, der sie angehören, wiederum nicht erteilt werden kann. Es ist naheliegend, anzunehmen, daß Isaac manche seiner über chorale Ordinariumsvorlagen gehenden Messen als Auftragswerk für die kaiserliche Hofkapelle geschrieben hat<sup>8</sup>; aber andererseits sind für ihn doch auch biographische Verbindungen zu andern Orten und Diözesen nachgewiesen, so daß eine Prüfung auf die jeweils dort gängigen Choralmelodien nicht einfach außer Betracht fallen darf. Damit ergibt sich eine neue Schwierigkeit: unter den hier in Frage kommenden Diözesen Wien, Brixen (dazu gehört auch Innsbruck), Konstanz und Augsburg sind ausgerechnet für Wien und Konstanz keinerlei Gradualien aus jener Zeit erhalten. Für Konstanz ist der Verlust vollständig<sup>9</sup>, für Wien kann als Ersatz wenigstens das 1511 gedruckte Graduale der Diözese Passau dienen<sup>10</sup>, da die Diözese Wien erst 1469 vom Bistum Passau abgetrennt wurde und sich vorerst an Passauer Liturgica gehalten hat<sup>11</sup>. Das vorgeschlagene Verfahren überzeugt bei den Propriumsstücken des CC; aber wieweit dieselbe chorale Quelle auch für die beweglicheren Ordinariumsstücke Isaacs gelten kann, ist vorerst eine offene Frage.

7 Pätzig, CC I, 22f.

8 So schon von Pätzig, CC I, 50ff. vertreten. – Auch Birtner, *Senfl* 44 betont den Auftragscharakter der Isaac-Messen nach choralen Ordinariumsmelodien, freilich ohne Begründung.

9 Das berühmte datum- und titellose Graduale London, British Museum IB 15154 (olim IB 6883) (ein Fragment auch in Tübingen) ist, da seine Drucktypen mit denjenigen eines gesicherten Brevarium Constantiense (vor 1473) identisch sind, gelegentlich als Konstanzer Graduale angesprochen worden; vgl. Meyer, *Incunabula* 5, Nr. 15 (mit Literatur). Eine Durchsicht des darin enthaltenen Sanctorale deutet aber nicht entschieden auf Konstanz, sondern vielleicht eher auf Augsburg. – Eine Diskussion der Konstanzer Liturgica (ohne Kenntnis des eben genannten, umstrittenen Graduale) bei Pätzig, CC I, bes. 7, Anm. 2; auch 104–106. – Herrn Felix Bosonnet sei für freundliche Bemühungen um eine Filmkopie des Londoner Graduale bestens gedankt.

10 *Graduale Pataviense*.

11 Vgl. Pätzig, CC I, 41.



Im Folgenden wird zunächst eine tabellarische Übersicht über die von Isaac bearbeiteten choralen Melodien gegeben. Die Nachweise können sich natürlich nicht an das moderne Kyriale halten<sup>12</sup>, sondern beziehen sich auf die bislang erschienenen, nach der alten Choralüberlieferung vorgehenden Katalogarbeiten von Melnicki, Bosse, Thannabaur und Schildbach über die Ordinariumssätze Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus<sup>13</sup>; für das Credo, für das ein ähnliches Register noch fehlt, wird, der Not gehorchend, auf die ältere Publikation von Marxer verwiesen, die eine größere Zahl der damals gebräuchlichen deutschen Credo-Melodien abdruckt. Daß die Alternatim-Anlage, die keinen einzigen der fünf mehrstimmigen Sätze mit dem Satzkopf des Chorals beginnen läßt, die Identifikation der Melodien außerordentlich erschwert hat, bedarf keiner besonderen Ausführung.

	<i>Kyrie</i> Melnicki Nr.	<i>Gloria</i> Bosse Nr.	<i>Credo</i> Marxer S.	<i>Sanctus</i> Thannabaur Nr.	<i>Agnus</i> Schildbach Nr.
M. Paschalis	39 a*b*p*	12 a*b*p*	149 p	32 b*p*	34 b*p*
M. Paschalis ad organum	39 a*b*p*	12 a*b*p*	nicht vertont	32 b*p*	34 b*p*
M. Solemnis	18 abp*	24 bp*	173	182 p*	216 p*
M. De beata virgine (I)	171 b*p*	23 b*p*	nicht vertont	49 a*b*p*	136 a*b*p*
M. De apostolis	78 ap	56 a*bp*	174 ap	203 a*b*p*	42 ? p
M. De martyribus	16 b*p*	19 b*p*	171	36 b*p*	42 b*p*
M. De confes- soribus	96 a*b*p*	5 abp	nicht vertont	103 mit Anlehnung an 116 b* <sup>14</sup>	120, Var. 1 b*p*
M. Ferialis	217 a	nicht vertont	nicht vertont	215 b	258

Von den zahlreichen Gradualien aus der Zeit der Wende zum 16. Jahrhundert wurden schließlich nur solche zugezogen, die glücklicherweise genau rubrizieren und auf eine bestimmte Diözese festlegbar sind<sup>15</sup>. Damit verringert sich die Auswahl allerdings rapid, und es kann nur das Augsburger Graduale von 1511

12 Wie das offenbar Machold, *Kompositionstechnik* geglaubt hat.

13 Melnicki, *Kyrie*; Bosse, *Gloria*; Thannabaur, *Sanctus*; Schildbach, *Agnus*.

14 Vgl. Thannabaur, *Sanctus* 159f., zu Nr. 103.

15 Bei der Durchsicht des sehr weitläufigen und zerstreuten Materials wurde vom umfangreichen Quellenkatalog bei Schildbach, *Agnus* 169–191 ausgegangen. Es erfolgte zunächst eine Beschränkung auf Quellen aus deutschem und österreichischem Bereich und dabei auf rubrizierte und lokalisierte; das Erlanger Mikrofilmarchiv bot alle diese Quellen in willkommener Konzentration zur Bearbeitung an.



(oben: a)<sup>16</sup>, ein Graduale gesicherter Brixener Herkunft von 1493 (oben: b)<sup>17</sup> sowie das Graduale Pataviense von 1511 (oben: p)<sup>18</sup> verglichen werden. Der Buchstabe hinter der Katalognummer vermerkt, daß die betreffende Melodie in dem entsprechenden Kyriale enthalten, der beigegebene Stern (\*), daß sie ausdrücklich so wie bei Isaac rubriziert ist. Es zeigt sich nun, daß eine klare Zuweisung der Vorlagen Isaacs an eine bestimmte Diözese mit Sicherheit nicht möglich ist; die Diözese Augsburg ist jedoch verhältnismäßig schwach vertreten, so daß b und p klar überwiegen. Man wird demnach immerhin sagen können, daß Isaac österreichischen Vorlagen gefolgt ist, und damit dürfte sich die Vermutung bestätigen, daß diese Messen für die kaiserliche Hofkapelle komponiert sind, um so mehr, als ja schon die Überlieferung, jedenfalls in *Wien 18745* und *1555. Choralis Const. III*, sie direkt auf die Proprien des dritten Bandes des CC folgen läßt. Ebenso darf man, mit der österreichischen Choraltradition, die Gloria-Zuweisung in der M. Solemnis und der M. De apostolis, wie sie *München 47* und *Wien 18745* vornehmen, gegenüber der vertauschten Ordnung im CC und in *Königsberg 1740* bevorzugen; ob die dort gegebene Ordnung bloßer Irrtum oder wohlüberlegte Anpassung eines Redaktors an eine abweichende Rubrizierung seiner Diözese ist, bliebe noch zu untersuchen<sup>19</sup>. Die M. Ferialis schließlich gehört, da eine solche in einem vollständigen Großzyklus kaum fehlen kann, ziemlich sicher zum selben Großzyklus, obwohl die choralen Konkordanzen spärlich sind und obwohl sie als einzige nicht alternatim, sondern durchkomponiert angelegt ist; auf diese Eigenart wird später noch einzugehen sein<sup>20</sup>.

#### b) Messen zu fünf Stimmen

Die acht hier unterzubringenden Messen sind als eigentliches, geschlossenes Corpus in der Handschrift *München 3* überliefert. Abgesehen von verlorenen Kopien von fünf dieser Messen, belegt durch das Heidelberger Kapellinventar, ist nur zu einer einzigen Messe, zur M. Solemnis, eine erhaltene Konkordanz, und zwar nur zu Kyrie und Gloria, in der Handschrift *Bártfa 23* bezeugt; es liegt darin sicher keine direkte Abschrift nach *München 3* vor, aber es herrscht, abgesehen von zwei Abweichungen der Überlieferung in *Bártfa 23*, weitgehende Übereinstimmung der beiden Fassungen. Wie diese Messen-Sätze in die, maßgeblich von Vertretern der frühen evangelischen Musikpflege Sachsens – Kropstein, Eckel, Faber, neben Senfl, Finck und Stoltzer – bestimmte Handschrift *Bártfa 23* Eingang gefunden haben, bleibt ungewiß.

\*

16 *Graduale Augustense*.

17 Brixen, Diözesanmuseum, o. S. (1493).

18 *Graduale Pataviense*.

19 Es fällt immerhin auf, daß die sechsstimmige M. Solemnis in ihrem Gloria die Melodie Nr. 56 bei Bosse, *Gloria* vertont, also nach derselben Vorlage geht, wie sie das Gloria der vierstimmigen M. De apostolis verwendet; vgl. unten, S. 115 f.

20 Vgl. unten, S. 141 f.



Wie bei den vierstimmigen Messen über chorale Ordinariumsvorlagen erhebt sich auch hier sofort die Vermutung, es liege ein Großzyklus vor, zu dem alle acht Messen gehören: die Tatsache, daß, wiederum deutscher Gewohnheit zufolge, die wichtigsten Festdaten im Kirchenjahr ihre Berücksichtigung gefunden haben, und der Umstand, daß keine Doppelvertonungen gleicher Vorlagen geboten werden – die beiden Marienmessen verarbeiten je verschiedene Melodien – empfehlen diese Annahme. Klar bestätigen läßt sich dies durch die ausdrückliche Bezeichnung der Handschrift *München 3* als *Liber Missarum insignium Quinque vocum Henrico Yzac Auctore*, aber auch dadurch, daß alle acht Messen – entgegen der üblichen Alternatim-Disposition – ein Osanna II vertonen. Diesem Ergebnis tut auch die Tatsache keinen Abbruch, daß drei der acht Messen (M. Solemnis, De apostolis und De martyribus) in einer abweichenden höhern Schlüsselung der Stimmen notiert sind, die den Gesamtambitus um die Spanne einer Terz oder Quart anhebt<sup>21</sup>.

\*

Die Vergleichung der vertonten Melodien mit der choralen Überlieferung, nach dem oben gegebenen Muster durchgeführt<sup>22</sup>, ergibt das folgende Bild:

	Kyrie Melnicki Nr.	Gloria Bosse Nr.	Sanctus Thannabaur Nr.	Agnus Schildbach Nr.
M. Paschalis	39 a*b*p*	12 a*b*p*	32 b*p*	34 b*p*
M. Solemnis	18 abp*	24 bp*	90 b	109 b
M. De beata virgine (I)	171 b*p*	23 b*p*	29 a*b*p*	nach Thannabaur Nr. 29 a*b*p* <sup>23</sup>
M. De beata virgine (II)	166 a*	49 a*	49 a*b*p*	136 a*b*p*
M. De apostolis	68 a*b*p*	56 a*bp*	203 a*b*p*	249 a*b*p*
M. De martyribus	16 b*p*	19 b*p*	36 b*p*	42 b*p*
M. De confessoribus	96 a*b*p*	5 abp	103, mit Anlehnung an 116 b* <sup>24</sup>	120 b*p*
M. De virginibus	111 b*p	37 b*p	177 ab*p*	210 ab*

21 Vgl. unten, S. 152 f.

22 Vgl. oben, S. 111 f.

23 Fehlt bei Schildbach, Agnus.

24 Vgl. Thannabaur, Sanctus 159 f., zu Nr. 103.

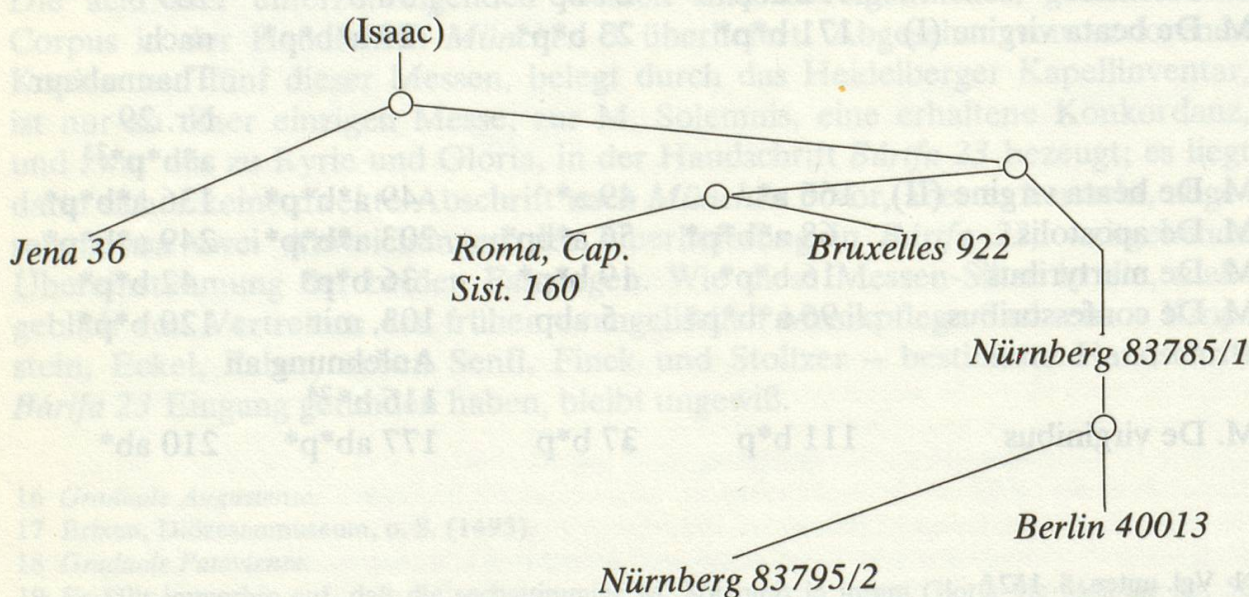


Soweit eine Aussage möglich ist, dürften die Verhältnisse hier ähnlich liegen wie bei den vierstimmigen Messen; immerhin ist nicht zu verkennen, daß es sich hier um auch sonst sehr häufig wiederkehrende Melodien handelt, so daß eine ganz sichere Entscheidung nicht zu treffen ist. Die abweichende Disposition, die das Osanna II in die Mehrstimmigkeit mitaufnimmt, läßt einen eher dazu neigen, die fünfstimmigen Messen, von ihren Vorlagen her, zwar in der Nähe der vierstimmigen anzusiedeln, aber doch, innerhalb Österreichs, etwas zu differenzieren: genauere Angaben sind allerdings vorläufig nicht zu machen; daß Augsburg auch jetzt kaum in Frage kommt, dürfte das für diese Diözese völlige Fehlen der hier verwendeten De-martyribus-Melodien nahelegen.

### c) Messen zu sechs Stimmen

Die Überlieferung stellt für die M. Solemnis, die M. De beata virgine und die M. De apostolis insofern keine größeren Probleme, als hier nur je ein einziger Textzeuge in *München 31* vorliegt. Für die Marienmesse ergibt sich zudem ein lehrreicher Hinweis aus der Beobachtung, daß vier Stimmen ihres Gloria mit den vier Gloria-Parten der in ihrer Echtheit zunächst fraglichen M. De beata virgine, 4v. (II) über größere Strecken identisch sind; offenbar sind dort erst später zwei weitere Stimmen zugefügt worden<sup>25</sup>. Im Hinblick auf die Klärung der Filiation ist das Material freilich zu wenig umfangreich, als daß sich aus dieser Beobachtung irgendwelche Schlüsse ziehen ließen; die zugrundeliegende Tatsache der Erweiterung eines bereits bestehenden Satzes wird später noch zu erörtern sein<sup>26</sup>.

Etwas komplexer bietet sich die Quellenlage zur M. Paschalis. Doch läßt sich hier immerhin ein mutmaßliches Stemma aufstellen:



25 Vgl. auch Isaac, *Messen I*, 95.

26 Vgl. unten, S. 138 f.



Beste Handschrift ist *Jena 36*; sie versteht das Werk mit Recht als streng alternatim angelegt, bringt überraschend ein Kyrie III, bietet keinerlei Wortwiederholungen und schreibt die Fauxbourdon-Stelle im D II des Pleni nicht aus, sondern begnügt sich mit der entsprechenden Kanon-Vorschrift. Die etwa gleichzeitige niederländische Quelle *Roma, Cap. Sist. 160* dagegen, die allein den Kyrie-Satz überliefert, geht auf einen andern Traditionszweig zurück, der den D II im Fauxbourdon-Pleni notengetreu ausschreibt, das Kyrie III unterdrückt, die Alternatim-Anlage verkennt und jeweils mehrere Anrufungen unterlegt, so daß Notenwertspaltungen und Ligaturbrechungen notwendig werden; dasselbe gilt im wesentlichen für die Schwesterhandschrift *Bruxelles 922*. Zur selben Überlieferungsbranche gehören auch die Walter-Handschriften *Nürnberg 83795/1*, *Berlin 40013*<sup>27</sup> und *Nürnberg 83795/2*; ihre Filiation, wie sie Gerhardt seinerzeit postuliert hat<sup>28</sup>, läßt sich auch in diesem Fall bestätigen. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß *Jena 36* den besten Text dieser Messe bewahrt.

Dieser Umstand, sowie vor allem auch derjenige, daß keine süddeutsche, etwa Münchner Handschrift die M. Paschalis überliefert, läßt zunächst als fraglich erscheinen, ob die M. Paschalis zu einem mutmaßlichen Großzyklus sechsstimmiger Messen gehöre, auch wenn das späte Heidelberger Kapellinventar das Kyrie dieser Messe vermutlich gekannt hat; die andern drei Messen zu sechs Stimmen sind alle in *München 31* tradiert. So überzeugend für die vier- und die fünfstimmigen Messen je die Annahme eines Großzyklus ist, so unsicher – wenn auch nicht einfach ausgeschlossen – ist eine solche Vermutung bei den sechsstimmigen Ordinarie; von der ungewöhnlich stark auf Sachsen mitausgerichteten Quellenlage her wäre allenfalls zu erwägen, ob die M. Paschalis auf die Zeit von Isaacs Aufenthalt am kursächsischen Hof zurückgehe.

Die Vergleichen der vertonten Choralvorlagen<sup>29</sup> ergibt das folgende Bild:

	Kyrie Melnicki Nr.	Gloria Bosse Nr.	Sanctus Tannabaur Nr.	Agnus Schildbach Nr.
M. Paschalis	39 a*b*p*	12 a*b*p*	32 b*p*	34 b*p*
M. Solemnis	18 abp*	56 abp	182 p*	126 p*
M. De beata virgine	171 b*p*	23 b*p*	29 a*b*p*	nach Thannabaur Nr. 29 a*b*p* <sup>30</sup>
M. De apostolis	68 a*b*p*	?	203 a*b*p*	249 a*b*p*

27 Entgegen *Birtner, Senfl* 42, Anm. 8, gilt die Unterdrückung des Kyrie III auch für *Berlin 40013*.

28 Vgl. *Staehelin, Isaac I*, 70, mit Anm. 99.

29 Gemäß dem oben, S. 111f. und 113 gegebenen Muster.

30 Fehlt bei *Schildbach, Agnus*.



Alles in allem liegen die Verhältnisse hier ziemlich ähnlich wie bei den beiden schon besprochenen Gruppen<sup>31</sup>, besonders jener der fünfstimmigen Messen. Freilich ist auch jetzt eine sichere Zuordnung zu einer bestimmten Diözese nicht möglich, nun auch infolge des geringeren Umfangs des Isaac'schen Materials. So bleibt letztlich unsicher, ob in diesen vier breitangelegten Chormessen Isaacs ein gesamthaft konzipierter Großzyklus sechsstimmiger Ordinarien oder allenfalls auch nur ein Teil eines solchen gegriffen werden kann.

## 2. Alternatim-Disposition<sup>32</sup>

Mit Ausnahme der vierstimmigen M. Ferialis sind alle hier besprochenen Messen alternatim angelegt. Das deutet schon die Folge der einzelnen mehrstimmigen Teile an; aber es läßt sich, da die Teilfolge, wie oben gezeigt<sup>33</sup>, kein völlig taugliches Kriterium für Alternatimbestimmung ist, durch die Vergleichung mit den choralen Vorlagen bestätigen. So ergeben sich die folgenden Sachverhalte; ein mehrstimmiger Satzteil ist im Folgenden je mit x bezeichnet.

### a) Messen zu vier Stimmen

Zunächst zum Kyrie:

Anrufung	Paschalis	Paschalis ad or- ganum	Solemnis	De beata virgine (I)	De apostolis	De mar- tyribus	De confes- soribus
Kyrie 1							
2	x	x	x	x	x	x	x
3							
Christe 4	x	x	x	x	x	x	x
5							
6	x	x (Rep. von 4)	x	x (Rep. von 4)	x	x	x
Kyrie 7							
8	x	x	x	x	x	x	x
9							

Isaac hält sich an die übliche Alternatim-Disposition. Die choralen Kyrie-Melodien der M. Paschalis ad organum und De beata virgine (I) (= Melnicki Nr. 39 und 18) bringen je nur eine einzelne, natürlich dreimal zu singende

31 Zum Gloria der M. Solemnis vgl. auch oben, S. 112 mit Anm. 19.

32 Vgl. zum Folgenden auch *Mahrt, Missae*, bes. 46 ff.

33 Vgl. oben, S. 16, mit Anm. 42.



Christe-Anrufung; Isaac hat sie nur einmal vertont, was aber ihre Wiederholung bei Anrufung 6 verlangt. In andern Fällen hat Isaac dieselbe Christe-Anrufung zweimal verschieden betont.

Aufschlußreich ist ein Blick auf die Stimmenzahl der Satzteile: die Randteile des Kyrie sind immer vierstimmig, während die Christe-Teile und dabei besonders die Anrufung 6 geringstimmig angelegt sind. Man denkt sofort an die Verhältnisse bei durchkomponierten Messen niederländischer Faktur: der Christe-Teil lässt dort bekanntlich oft eine Stimme pausieren, und es hat den Anschein, als ob Isaac in seinen Alternatim-Messen, so verschieden die beiden Messentypen grundsätzlich auch sein mögen, sich jener niederländischen Usanz erinnert und sie gleichsam auf seine Alternatim-Ordinarien übertragen hätte.

Das Gloria präsentiert die folgenden Anlagen:

	<i>Paschalis</i>	<i>Paschalis ad or- ganum</i>	<i>Solemnis</i>	<i>De beata virgine (I)</i>	<i>De apostolis</i>	<i>De mar- tyribus</i>	<i>De confes- soribus</i>
Laudamus te.	x	x	x	x	x	x	x
Adoramus te.	x	x	x	x	x	x	x
Gratias ... tuam.	x	x	x	x	x	x	x
Domine fili ... Christe (altis- sime) <sup>34</sup> (et Sancte Spiritu) <sup>34</sup> .	x	x	x (altis- sime)	x + Trop.	x (et Sancte Spiritu)	x	x (altis- sime)
Qui tollis ... suscipe ... nostram.	x	x	x	x + Trop.	x	x	x
Quoniam tu solus sanctus.	x	x	x	x + Trop.	x	x	x
Tu solus Dominus.		x					
Tu solus altissi- mus ... Christe.	x	x	x	x + Trop.	x	x	x

34 «altissime» und «et Sancte Spiritu» sind an «...Christe» angefügte, fakultative Vokative, zu kurz, als daß man sie als Tropen bezeichnen könnte.



Die *M. Paschalis ad organum* faßt als einzige die Textpartie von «Quoniam» bis «Jesu Christe» zusammen<sup>35</sup>, sonst stimmen die Anlagen – abgesehen von den teilweise beigegebenen Tropus- oder sonstigen kleinen Texterweiterungen – überein. Was die Stimmenzahlen der Einzelteile betrifft, so hält sich Isaac fast durchweg an die Vierzahl; einzig in der *M. De martyribus* und in der *M. De confessoribus* sind ein bzw. zwei Teile im Innern des Satzes nur dreistimmig gefaßt.

Beim Credo sind die Verhältnisse ungleich:

<i>M. Paschalis</i>	<i>M. Solemnis</i>	<i>M. De apostolis</i>	<i>M. De martyribus</i>
Et in unum ... omnia saecula.	Visibilium ... Jesum Christum.	Et in unum ... omnia saecula.	Et in unum ... de Deo vero.
Qui propter nos ... de coelis.	Deum de Deo ... de Deo vero.	Genitum non ... facta sunt.	Qui propter nos ... de coelis.
Ex Maria virgine ... factus est.	Per quem ... de coelis.	Ex Maria virgine ... factus est.	Ex Maria virgine ... factus est.
Et resurrexit ... patris.	Ex Maria virgine ... factus est.	Et resurrexit ... patris.	
Cuius regni ... vivificantem.		Et in Spiritum ... procedit.	
Confiteor ... Amen.		Et unam sanctam ... peccatorum.	

Isaac hält, mit Ausnahme des zweistimmigen «Et in Spiritum»-Teils der Apostelmesse, die Vierstimmigkeit durch. Was den Umfang der Vertonung betrifft, so finden die Credo-Sätze der *M. Solemnis* und der *M. de martyribus* ihren Schluß schon bei «... et homo factus est»<sup>36</sup>. Mit dem *Solemnis*-Credo übereinstimmende Alternatim-Anlage findet sich auch sonst etwa in deutschen Kompositionen<sup>37</sup>; für die andern Sätze, die – abgesehen vom überall vorliegenden Teil «Ex Maria virgine ... factus est» – ganz verschiedene Dispositionen zeigen, sind

35 Auch das hebt die *M. Paschalis ad organum* aus dem vierstimmigen Großzyklus heraus; vgl. oben, S. 108.

36 Das ist natürlich schon in den choralen Vorlagen – vgl. z. B. einzelne Credo-Sätze bei *Marxer, St. Gallen* – so gehandhabt; vgl. auch *Mahrt, Missae* 41f. Vgl. dazu oben, S. 41, und unten, S. 144ff.

37 Zum Beispiel in *Breslau* 428; vgl. *Stahelin, Grüner Codex*, Katalog-Teil I, Nr. 30.



mehrstimmige Vergleichsstücke noch nicht nachgewiesen. Die hier augenscheinliche Verschiedenheit der vier Anlagen läßt die Frage laut werden, ob diese Credo-Sätze überhaupt in diese Ordinarien eingeordnet gehören, um so mehr als ja von den fünf CC-Ordinarien nur vier ein Credo bringen, überdies allein in der Fassung des CC-Drucks; es wäre zu erwägen, ob sie erst eine spätere Zutat des Redaktors des Drucks darstellen und ursprünglich in einen Zusammenhang gehören, wie sie etwa die Handschrift *München 53* mit dreizehn isolierten Isaac-Credo-Sätzen bietet<sup>38</sup>. Wahrscheinlich aber darf man, natürlich wohl wissend um die größere Freiheit des Credo-Satzes innerhalb des Ordinariumszyklus, diese fraglichen Stücke den umrahmenden Messen doch belassen: auch wenn die Frage nach ihrer, mit dem jeweiligen Zyklus gleichzeitigen Konzeption im einzelnen nicht zu beantworten ist, gehen sie wohl nicht erst auf eine redaktionelle Maßnahme im Zusammenhang mit dem CC-Druck zurück, da auch die, in ihrer Filiation eher etwas isolierte Handschrift *Zürich 169* dasselbe Credo zur vierstimmigen Ostermesse Isaacs bringt, wie es auch im Druck erscheint. Zum andern verrät die Anlage dieser vier Credo-Sätze insofern eine eigene Geschlossenheit, als sie, von Anfang an alternatim disponiert, sicher nicht etwa aus durchkomponierten Kompositionen der Art wie in *München 53* ausgezogen und nachträglich zu alternierenden Teil-Folgen umgeformt worden sind: jene Münchner Sätze sind nämlich, mindestens an den entscheidenden Einsatzstellen «visibilium omnium» und «et in unum Dominum», in ihrem Stimmgefüge zu sehr «verzahnt», als daß ein solches Ausziehen einzelner Teile ohne weiteres möglich gewesen wäre. Die vier Sätze heben sich also ihrer äußern Gestalt nach von den Münchner Stücken deutlich ab, so daß die Annahme nach wie vor die glaubhafteste bleibt, daß sie, als kleineres Credo-Corpus, von Isaac jenem seinerzeitigen Großzyklus vierstimmiger Chormessen beigegeben worden sind, wie er der kaiserlichen Hofkapelle zur Verfügung stand und zum Teil auch noch in den CC-Druck einging. Es wird somit zweckmäßig sein, die vier Sätze an jener Stelle eingeordnet zu erhalten, an der die Überlieferung sie bewahrt<sup>39</sup>.

Das Sanctus hält sich durchweg an die übliche Disposition, ebenso das Agnus, das immer nur die zweite Anrufung im mehrstimmigen Satz bringt. In der M. Paschalis und der M. De martyribus ist der Pleni-Teil nur dreistimmig gefaßt; auch hier hat sich Isaac offenbar des Vorbilds der durchkomponierten Messen erinnert, die das Pleni gerne geringstimmig setzen. Daß Benedictus und Agnus durchweg vollstimmig angelegt sind, also dem niederländischen Muster offenbar nicht folgen, erklärt sich wohl daraus, daß es sich im ersten Fall um einen mehrstimmigen «Randteil» und im zweiten überhaupt um einen Einzelteil handelt; in beiden Fällen zeigen auch vergleichbare durchkomponierte Stücke vollstimmige Sätze.

38 Vgl. unten, S. 142 ff.

39 Vgl. unten, S. 150 f.



## b) Messen zu fünf Stimmen

Kyrie und Agnus entsprechen mit der durchweg eingehaltenen Vertonung der geradzahligen Kyrie-Anrufungen bzw. des Agnus II ganz der üblichen Disposition. Die Planung der Kyrie-Stimmenzahlen bestätigt das oben gegebene Bild: es ist wiederum das Christe II, das in den Missae De beata virgine (II), De martyribus, De confessoribus und De virginibus nur vier Parte vorschreibt. Das Agnus II präsentiert sich durchweg vollstimmig.

Im Gloria liegen die Verhältnisse wie folgt:

	<i>Paschalis</i>	<i>Solemnis</i>	<i>De beata virgine (I)</i>	<i>De beata virgine (II)</i>	<i>De apostolis</i>	<i>De marty- ribus</i>	<i>De confes- soribus</i>	<i>De vir- gini- bus</i>
Laudamus te. x	x	x	x	x	x	x	x	x
Adoramus te. x	x	x	x	x	x	x	x	x
Gratias ... tuam. x	x	x	x	x	x	x	x	x
Domine fili ... Christe (altissime) <sup>40</sup> .	x	x (altis- sime)	von hier an nur Tropus- teile vertont				x (altis- sime)	x (altis- sime)
Domine Deus ... patris.					x		x	x
Qui tollis ... miserere nobis.	x	x	x	x	x	x	x	x
Qui tollis ... suscipe ... nostram.	x							
Quoniam tu solus sanctus.	x	x			x	x	x	x
Tu solus altissimus ... Jesu Christe.	x	x			x	x	x	x

40 Vgl. oben Anm. 34.



Es ergeben sich also, im Gegensatz zu den vierstimmigen Gloria-Sätzen, gewisse Divergenzen in der Auswahl der mehrstimmig gefaßten Gloria-Teile. Aufgrund bisheriger Forschung ist freilich noch nicht auszumachen, ob diese Unterschiede einer besondern lokalen liturgischen Ordnung oder auch einer vielleicht auf die gewählte Choralmelodie festgelegten Usanz entsprechen oder ob sie in der Willkür des Komponisten begründet sind. Der Vergleich mit Isaacs vierstimmigen Ordinarien zeigt selbst bei identischen Vorlage-Melodien unterschiedliche Dispositionen; besonders deutlich wird das etwa bei den Marienmessen, deren fünfstimmige Fassungen, mit andern deutschen Beispielen übereinstimmend, vom *Gratias* an nur noch die Tropuspartien mehrstimmig fassen, während der vierstimmige Satz grundsätzlich der Alternatim-Disposition eines untropierten Gloria folgt und in die so ausgeschnittenen mehrstimmigen Teile jeweils die anschließenden Tropustexte miteinbezieht. Die volle Stimmenzahl umfaßt wiederum die Randteile, am Anfang durchweg bis und mit *Gratias* und am Schluß auf jeden Fall das *Jesu Christe*; da wo Isaac den *Tu-solus-altissimus*-Teil nur vierstimmig beginnen läßt (M. Paschalis, *De martyribus* und *De confessoribus*) hält er mit Doppelstrich vor dem *Jesu Christe* ein und führt den Satz von da an vollstimmig zu Ende. Ein Wechsel der Stimmenzahl innerhalb eines in sich ununterbrochenen mehrstimmigen Gloria-Teils findet sich auch sonst, und zwar in den Domine-Teilen (M. *De confessoribus* und *De virginibus*) und im zweiten *Qui tollis* (M. Solemnis): er dient offensichtlich der musikalischen Auflockerung und Abwechslung und erfolgt immer an Stellen, die auch vom Text her eine Zäsur vertragen («... unigenite || *Jesu Christe*»; «... *Jesu Christe altissime* || Domine Deus ...» oder im *Qui tollis* II: «... peccata mundi || suscipe ...»).

Das Sanctus zeigt, wie schon erwähnt<sup>41</sup>, in allen Messen die Eigentümlichkeit, daß das *Osanna* II ebenfalls vertont ist; dasselbe läßt sich auch an Messen Senfls beobachten<sup>42</sup>. Daß alle fünfstimmigen Messen Isaacs diese Zugabe aufweisen, deutet mit erheblicher Wahrscheinlichkeit auf eine – heute freilich noch nicht ergründete – Usanz einer lokalen liturgischen Ordnung, wohl weniger auf – wie Mahrt meint<sup>43</sup> – ein angebliches Bedürfnis, Sanctus und Agnus als eine Einheit zu verstehen und durch ein mehrstimmiges *Osanna* II eine direkte Folge zweier nicht-mehrstimmiger Teile – *Osanna* II und Agnus I – zu verhindern. Musikalisch bietet sich so jedenfalls die Möglichkeit, den Satz mehrstimmig zu Ende zu führen; warum Isaac dabei die Mittelteile des Pleni und Benedictus niemals geringstimmig vertont, ist nicht sicher auszumachen; vielleicht hat er eine verstärkte Vereinheitlichung des Satzes in sich angestrebt.

Der Sanctus-Satz der M. *De confessoribus* bringt vor dem Pleni ausnahmsweise zwei selbständige Sanctus-Anrufungen. Das ist freilich kein Spezialfall der Alternatim-Anlage: Die Sanctus-Melodie 103 bei Thannabaur, der Isaac schließ-

41 Vgl. oben, S. 113.

42 Vgl. Senfl GA I: M. Dominicalis (II); M. Ferialis; M. Paschalis.

43 Vgl. Mahrt, *Missae* 59f.



lich im Pleni, Benedictus und Osanna II folgt, zeigt bei Isaac, übrigens auch schon in manchen einstimmig-choralen Quellen, eine starke Anlehnung an die Melodie 116 bei Thannabaur<sup>44</sup>; die beiden Melodien unterscheiden sich aber deutlich in der Gestalt der zweiten Sanctus-Anrufung. Isaac hat nun, offenbar um den Sängern die Möglichkeit einer Entscheidung wenigstens in der Sanctus-Anrufung zu belassen, die Anrufung der Weise 116 und darauf diejenige der Weise 103 samt zugehörigem Pleni, Benedictus und Osanna II vertont; es handelt sich also um ad libitum-Teile, von denen nur einer auszuführen ist<sup>45</sup>.

### c) Messen zu sechs Stimmen

Kyrie, Sanctus und Agnus spiegeln das übliche Bild: Das Kyrie verlangt die mehrstimmige Ausführung der geradzahligen Anrufungen, und in der Marienmesse, die nur einen mehrstimmigen Christe-Teil bringt, muß bei Anrufung 6 diejenige von 4 wiederholt werden: die choralen Anrufungen dazu sind identisch, so daß die Komposition eines zweiten Christe-Teils nicht unbedingt nötig war. Nicht restlos erklärbar ist der schon erwähnte Sachverhalt, daß die Ostermesse an die übliche mehrstimmige Folge Kyrie-Christe-Christe-Kyrie noch einen weiteren Kyrie-Teil anfügt, und zwar, wie die Vergleichung mit der choralen Vorlage ergibt, einen, der die Vertonung der Anrufung 9 enthält. Die choralen Anrufungen 7 und 8 sind identisch; in der Entscheidung, ob der zweite mehrstimmige Kyrie-Teil der siebten oder der achten Anrufung entspricht, wird man, wie üblich, eher an die achte denken und die mehrstimmige Zugabe der neunten damit zu erklären suchen, daß vollstimmiger Satzschluß angestrebt war. Das Blockhafte voll durchgehaltener Sechsstimmigkeit in allen Teilen aller Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Sätze dieser ganzen Gruppe mag wiederum mit dem Bemühen um eine einheitliche Zusammenfassung der Sätze in sich zu begründen sein: je höher die Zahl überhaupt beteiligter Stimmen ist, um so entschiedener müßte, wenn überhaupt eine hörbare Differenzierung nach Stimmenzahlen stattfinden soll, sich das zeitweilige Tacet-Gebot auf mehrere Stimmen auswirken, und das wiederum könnte den gesuchten Zusammenhang des Satzes in sich gefährden; bei nur vierstimmigen, durchsichtigeren Kompositionen läßt sich schon durch die Dreistimmigkeit eine hörbare Differenzierung erreichen, ohne daß eine allzu starke Verschiedenartigkeit innerhalb des betreffenden Satzteils entsteht.

Die Gloria-Dispositionen weichen wiederum etwas voneinander ab:

44 Vgl. Thannabaur, *Sanctus* 159f., zu Nr. 103.

45 Vgl. auch Mahrt, *Missae* 55, wo freilich keine Erklärung angeboten wird.



	<i>M. Paschalis</i>	<i>M. Solemnis</i>	<i>M. De beata virgine</i>	<i>M. De apostolis</i>
Laudamus te.	x	x	x	x
Adoramus te.	x	x	x	x
Gratias ... gloriam tuam.	x	x	x	x
Domine fili ... Christe (altissime) <sup>46</sup> .	x		von hier an nur Tropus- teile vertont	x (altis- sime)
Domine Deus ... patris.		x		
Qui tollis ... miserere nobis.	x	x		
Qui tollis ... suscipe ... nostram.	x			x
Quoniam tu solus sanctus.	x	x		x
Tu solus altissime ... Jesu Christe.	x	x		x

Wiederum ist die Alternatim-Anlage ungleich gehandhabt; das wird freilich nicht so sehr erstaunen, weil hier ja auch weniger sicher ist, ob die vier Messen zu einem gleichen Großzyklus gehören. Die Oster- und die Marienmesse stimmen ihrer Anlage nach mit ihren fünfstimmigen «Kameraden», die Apostelmesse mit ihrem vierstimmigen Pendant überein. Wiederum sind die Randteile vollstimmig gesetzt, und nur die Mittelteile zeigen eine Reduktion der Stimmenzahl; den direkten Wechsel von geringstimmigen zu vollstimmigen Abschnitten – also ohne alternatim-bedingten choralen oder organalen Einschub – nimmt Isaac nur in Gratias- (M. Solemnis), Domine- (M. Paschalis) und Qui-tollis-II-Teilen (M. Solemnis und M. Paschalis) und dann grundsätzlich gleich vor wie bei den fünfstimmigen Gloria-Sätzen, also wiederum nur an Stellen, die auch vom Text her eine allgemeine Zäsur mit Doppelstrich oder wenigstens Corona rechtfertigen («Gratias agimus || propter ...»; «Domine fili unigenite || Jesu Christe» oder im Qui tollis II: «... peccata mundi || suscipe ...»). Nachdem schon die fünfstimmigen Gloria-Sätze dasselbe Bild zeigen, darf man in der Ordnung der Stimmenzahlen und der Wahl der Wechselstellen gewiß Isaacs eigene Entscheidung sehen, die mit feinem Sinn vokativischen Anreden wie «Jesu Christe» oder flehenden Imperativen wie «suscipe deprecationem nostram» abhebendes, vollstimmiges Relief gibt. Auf die durchgehende Sechsstimmigkeit der Marienmesse wird später noch einzugehen sein<sup>47</sup>.

46 Vgl. oben Anm. 34.

47 Vgl. unten, S. 138 f.



### 3. Die Choralverarbeitung

Es wurde oben schon auf die zwingende Kraft hingewiesen<sup>48</sup>, mit der die Alternativ-Disposition auf die überhaupt mögliche Formulierung der choralen Ordinariumsvorlage in mehrstimmigen Satz einwirkt: das Durchlaufen der einstimmigen Melodie durch ein- und mehrstimmige Abschnitte fordert eine gewisse Zurückhaltung in der freien Paraphrasierung der Vorlage; diese letztere wird immer bis zu einem gewissen Grade erkennbar bleiben müssen. Die autochthon deutsche Messenkomposition der Zeit Isaacs zeigt diesen Sachverhalt außerordentlich deutlich: sie läßt die Chormelodie in D oder T als Hauptstimme in gleichen, «planen» Brevis- oder Semibrevis-Werten – also wie in den einstimmigen Teilen – weiterströmen.

#### Beispiel 12

Anon.

Kyrie

Kyrie

Kyrie

Kyrie

48 Vgl. oben, S. 20f.



A musical score for a four-part setting of the word "eleison". The score is written in Gothic notation on four staves. The top staff has a sharp sign (#) above it. The lyrics "eleison" are written below each staff. The score is divided into two measures by a double bar line. The source is cited as (Breslau 428, fol. 45'-46).

(Breslau 428, fol. 45'-46)

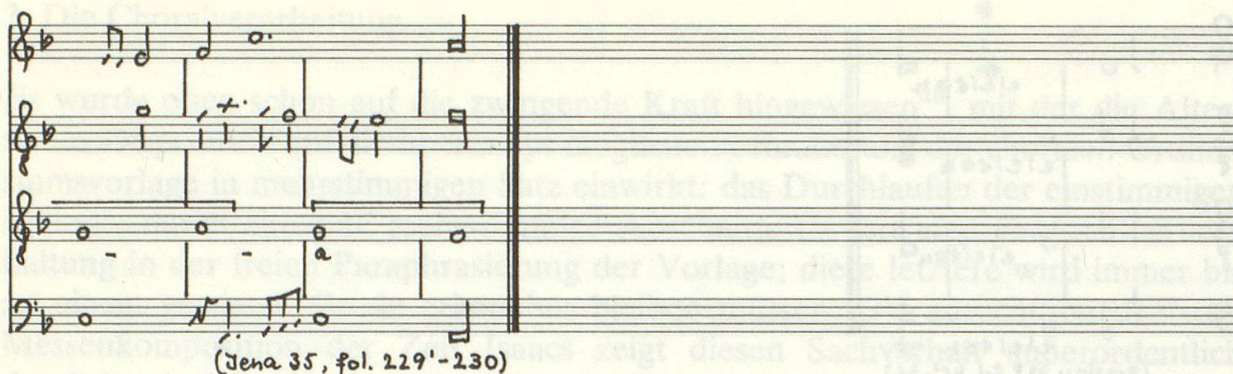
Besonders augenfällig wird diese Satzgestaltung dann, wenn die chorale Melodie nicht mensural, sondern in gotischer Choralnotenschrift notiert ist.

### Beispiel 13

A musical score for a four-part setting of the Sanctus and Agnus Dei. The score is written in Gothic notation on four staves. The top staff has the word "Sanctus" written below it. The second staff has the word "sanctus" written below it. The third staff has the word "sanc" written below it, followed by a dash and then "tus". The fourth staff has the word "sanctus" written below it. The score is divided into two measures by a double bar line. The lyrics "pleni..." are written below each staff in the second measure. The source is cited as Anon.

Anon.





Die um den c.f. gelegten Stimmen nehmen in der Regel keinen Anteil am musikalischen Material der Hauptstimme; dieser «Spaltsatz», wie er auch etwa bezeichnet worden ist<sup>49</sup>, dessen c.f.- und Nebenstimmen-Notenwerte sich deutlich voneinander abheben, wird von der deutschen Musiktheorie *contrapunctus fractus seu floridus* genannt<sup>50</sup> und hält sich in der deutschen Komposition, selbst nach dem Eindringen niederländischer Stilelemente, noch weit bis ins 16. Jahrhundert<sup>51</sup>.

Es ist offensichtlich, daß dieses Durchlaufen der Vorlage-Melodie aber noch eine zweite Auswirkung haben muß: das Verbot einer Transposition einzelner Vorlage-sectiones innerhalb eines Satzes. Es wird sich im Folgenden zeigen, bis zu welcher Freiheit in der Formulierung der choralen Vorlage Isaac vordringt; das Gesetz, die Vorlage-Melodie innerhalb eines Satzes in der einmal gewählten Tonhöhe zu bewahren, hält er aber streng und nachdrücklich ein. Diese Beobachtung ermöglicht es erst, in Isaacs, wie sich noch zeigen wird, sehr imitationsreichen und häufig auch ohne ausgesprochene «Spaltsatz»-Charakteristik kontrapunktierenden Stücken die Hauptstimme an jeder Stelle mit Sicherheit zu bezeichnen, ein Vorgang, auf den die bisherige Isaac-Messen-Forschung erstaunlicherweise kein Gewicht gelegt hat<sup>52</sup>.

Transpositionen der Chormelodien, vor allem im Quart- oder Quintabstand, lassen sich in Isaacs Ordinarien zwar durchaus beobachten<sup>53</sup>, aber dann wird die Vorlage immer für die Dauer eines ganzen Satzes transponiert. In einem solchen Fall eine Gesetzmäßigkeit Isaacs zu erkennen, hält freilich schwer: bekanntlich variieren zuweilen schon die choralen Quellen unter sich in der Tonhöhe ihrer Notation, und selbst wenn eine solche chorale Transposition sich für eine von Isaac verarbeitete Vorlage mit Sicherheit ausschließen ließe, kann die bei diesem vorliegende Vorlage-Transposition auch nicht etwa mit dem Hinweis auf eine, vom Komponisten vielleicht erstrebte tonartliche Vereinheitlichung der in einem

49 Zum Beispiel von Bessler, *Mittelalter* 233.

50 Vgl. oben, S. 19f., mit Anm. 56.

51 Vgl. etwa Zenck, *Dietrich*, bes. 79f.

52 Das fällt vor allem in Machold, *Kompositionstechnik* auf.

53 Zu den entsprechenden Verhältnissen bei Stoltzer und Finck vgl. Hoffmann-Erbrecht, *Stoltzer* 59f.



Ordinarium vereinigten Vorlage-Melodien erklärt werden; am Modus der Vorlage und ihrer spezifischen Intervallfolge ändert eine solche Transposition ja grundsätzlich nichts, einzig an der relativen Tonhöhe, auf welche die Vorlage festgelegt ist, und selbst das bleibt, wie später noch zu zeigen sein wird<sup>54</sup>, einigermaßen unsicher. Man wird den Grund für die Transpositionen, wenn überhaupt, eher im Bemühen des Komponisten suchen müssen, die Vorlage-Melodie jeweils in eine Lage zu bringen, die auch bei ihrer Imitation im mehrstimmigen Satz eine sangbare Höhenlage der Einzelstimmen sowie des gesamten berührten Tonraums garantiert. Daß auch ein solcher, auf die Mehrstimmigkeit ausgerichteter Vorgang eine tonartliche Uneinheitlichkeit im ein- oder auch mehrstimmigen Bereich kaum oder gar nicht ausgleicht, zeigen einmal die unterschiedlichen, von Isaac vorgesehenen Stufen der Final-Klauseln, wird aber noch an einer andern Stelle deutlich: in den alternatim disponierten Messen beginnt kein einziger Satz mit einem mehrstimmigen Teil, und außer den Sanctus-Sätzen der fünfstimmigen Messen und dem Kyrie der sechsstimmigen Ostermesse schließt auch keiner mehrstimmig; darum entspricht nicht selten der in einen mehrstimmigen Abschnitt eingebettete Schlußton der zugehörigen choralen sectio nicht der, den Vorlage-Modus nachdrücklich bestätigenden choralen Finalis, so daß die mehrstimmige Klausel auf einer «Nebenstufe» vollzogen werden muß und als tonale Bestätigung eines choralen Modus mindestens fraglich wird. Wenn Isaac in seinen durchkomponierten Messen über antiphonale Melodien sich offenbar darum bemüht, nach Möglichkeit die ganze Vorlage in einem Satz oder gar Satzteil unterzubringen, so ist durch den in jedem Satz identischen Finalis-Schluß eine weitaus bessere Voraussetzung für die Schaffung einer tonalen Einheitlichkeit gegeben als in seinen alternierenden Messen über chorale Ordinariumsmelodien.

Die oben besprochene Vergleichung choraler Quellen mit Isaacs mehrstimmigen Verarbeitungen hat ergeben<sup>55</sup>, daß eine ganz bestimmte chorale Überlieferung in keinem Fall als eben jene bestimmt werden kann, die Isaac seinen Vertonungen zugrundegelegt hat. Die vielfältigen kleinen Varianten innerhalb der gesamten choralen Tradition führen dazu, daß an jenen Stellen, da Isaac die Vorlage nicht in deutlichen, großen Werten ablaufen läßt, häufig nicht sicher feststellbar ist, ob Isaac selber einen choralen Melodiezug mit melodischen Umspielungen und Intervall-füllenden Noten vorsieht oder ob hier schon die Vorlage einen melodisch reicheren Notentext geboten hat. Diese Aporie gilt es ehrlicherweise von Anfang an einzugestehen; die bisherige Isaac-Messen-Forschung hat das nicht getan, obwohl sich für sie – die allein auf den Vergleichsmelodien des modernen Graduale Romanum basiert und die Frage nach der außerhalb liegenden alten Choraltradition überhaupt nicht stellt – das Problem grundsätzlich gleich präsentieren mußte<sup>56</sup>.

54 Vgl. unten, S. 152f.

55 Vgl. oben, S. 111f.; S. 113; S. 115.

56 Wiederum ist vor allem an *Machold, Kompositionstechnik* gedacht.



### Beispiel 14

x                      x                      x                      x                      x                      x                      x



Handwritten musical score for a choral setting. The score is written on four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes Latin lyrics. The first system shows the beginning of the 'Christe' section with large note values and 'x' marks above the notes. The second system continues the 'Christe' section. The third system begins the 'Kyrie' section, marked '45 (4:1)'. The fourth system continues the 'Kyrie' section. The fifth system shows the end of the 'Kyrie' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '50'. The sixth system continues the 'Gloria' section. The seventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '55'. The eighth system continues the 'Credo' section. The ninth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '60'. The tenth system continues the 'Gloria' section. The eleventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '65'. The twelfth system continues the 'Credo' section. The thirteenth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '70'. The fourteenth system continues the 'Gloria' section. The fifteenth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '75'. The sixteenth system continues the 'Credo' section. The seventeenth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '80'. The eighteenth system continues the 'Gloria' section. The nineteenth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '85'. The twentieth system continues the 'Credo' section. The twenty-first system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '90'. The twenty-second system continues the 'Gloria' section. The twenty-third system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '95'. The twenty-fourth system continues the 'Credo' section. The twenty-fifth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '100'. The twenty-sixth system continues the 'Gloria' section. The twenty-seventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '105'. The twenty-eighth system continues the 'Credo' section. The twenty-ninth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '110'. The thirtieth system continues the 'Gloria' section. The thirty-first system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '115'. The thirty-second system continues the 'Credo' section. The thirty-third system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '120'. The thirty-fourth system continues the 'Gloria' section. The thirty-fifth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '125'. The thirty-sixth system continues the 'Credo' section. The thirty-seventh system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '130'. The thirty-eighth system continues the 'Gloria' section. The thirty-ninth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '135'. The fortieth system continues the 'Credo' section. The forty-first system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '140'. The forty-second system continues the 'Gloria' section. The forty-third system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '145'. The forty-fourth system continues the 'Credo' section. The forty-fifth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '150'. The forty-sixth system continues the 'Gloria' section. The forty-seventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '155'. The forty-eighth system continues the 'Credo' section. The forty-ninth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '160'. The fiftieth system continues the 'Gloria' section. The fifty-first system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '165'. The fifty-second system continues the 'Credo' section. The fifty-third system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '170'. The fifty-fourth system continues the 'Gloria' section. The fifty-fifth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '175'. The fifty-sixth system continues the 'Credo' section. The fifty-seventh system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '180'. The fifty-eighth system continues the 'Gloria' section. The fifty-ninth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '185'. The sixtieth system continues the 'Credo' section. The sixty-first system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '190'. The sixty-second system continues the 'Gloria' section. The sixty-third system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '195'. The sixty-fourth system continues the 'Credo' section. The sixty-fifth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '200'. The sixty-sixth system continues the 'Gloria' section. The sixty-seventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '205'. The sixty-eighth system continues the 'Credo' section. The sixty-ninth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '210'. The seventieth system continues the 'Gloria' section. The seventy-first system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '215'. The seventy-second system continues the 'Credo' section. The seventy-third system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '220'. The seventy-fourth system continues the 'Gloria' section. The seventy-fifth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '225'. The seventy-sixth system continues the 'Credo' section. The seventy-seventh system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '230'. The seventy-eighth system continues the 'Gloria' section. The seventy-ninth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '235'. The eightieth system continues the 'Credo' section. The eighty-first system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '240'. The eighty-second system continues the 'Gloria' section. The eighty-third system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '245'. The eighty-fourth system continues the 'Credo' section. The eighty-fifth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '250'. The eighty-sixth system continues the 'Gloria' section. The eighty-seventh system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '255'. The eighty-eighth system continues the 'Credo' section. The eighty-ninth system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '260'. The ninetieth system continues the 'Gloria' section. The ninety-first system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '265'. The ninety-second system continues the 'Credo' section. The ninety-third system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '270'. The ninety-fourth system continues the 'Gloria' section. The ninety-fifth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '275'. The ninety-sixth system continues the 'Credo' section. The ninety-seventh system shows the end of the 'Credo' section and the beginning of the 'Gloria' section, marked '280'. The ninety-eighth system continues the 'Gloria' section. The ninety-ninth system shows the end of the 'Gloria' section and the beginning of the 'Credo' section, marked '285'. The hundredth system continues the 'Credo' section.

(M. Paschalis ad orfanum, 4v.)

a) Die Hauptstimme in großen Notenwerten: der «contrapunctus fractus»

Isaac bringt häufig die chorale Vorlage-Melodie in großen und sich dadurch von den umgebenden Stimmen evident abhebenden Notenwerten (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 64, 13–66,3; M. Paschalis, 5v., Gloria, 141–196; usw.); die Pausensetzung, wenn sie überhaupt erfolgt, entspricht den Zäsuren der choralen Vorlage. Mit



dem damit gewählten *contrapunctus fractus* schließt Isaac direkt an die deutsche Tradition an; das bestätigt die deutsche Musiktheorie des 16. Jahrhunderts, die sogar so weit gegangen ist, solches als Charakteristikum Isaac'schen Stils zu betrachten und ausdrücklich zu vermerken: so vergleicht Glarean den c.f. und die diesen umgebenden Stimmen bildhaft mit einer Meeresklippe, um welche die vom Wind getriebenen Wellen herumspielen<sup>57</sup>; Faber hebt an Isaac die Praxis hervor, nicht eine eigene, sondern eine chorale Vorlage zu wählen, sie in eine Stimme zu legen und von den andern Parten umgeben zu lassen, und er illustriert das mit einem zwar im einzelnen fraglichen, aber das Wesentliche des *contrapunctus fractus* deutlich zeigenden exemplum<sup>58</sup>. Dressler schließlich wagt es gar, Isaac als Hauptvertreter eines eigenen Komponisten-Genus zu klassieren, das vor allem in der Satzart des *contrapunctus fractus* brilliert habe, und dieses Genus von demjenigen eines Josquin abzusetzen, das besonders die Imitation gepflegt habe<sup>59</sup>: eine Systematik, die lehrreich, aber doch etwas einseitig ist.

In Isaacs *contrapunctus fractus* brauchen die Notenwerte der Hauptstimme nicht durch den ganzen Satzteil hindurch unverändert zu bleiben; es können längere, auch kürzere Noten eingeschaltet werden (z. B. M. De martyribus, 4v., S. 107; M. Solemnis, 4v., S. 35; usw.). Häufig bricht die *contrapunctus-fractus*-Hauptstimme schließlich ab, besonders gerne am Schluß einer Vorlage-sectio, und der Rest des choralen Zitats gleicht sich in Notenwerten und Ausfigurierung der Umgebung an, läßt aber das chorale Gerüst der Vorlage-Noten noch durchschimmern (z. B.: M. De beata virgine, 4v. (I), Kyrie 27 ff.; Gloria 110 ff.; M. De beata virgine, 6v., Sanctus, 6 ff.; usw.).

Der Beitrag der Nebenstimmen beim *contrapunctus fractus* ist sehr verschiedenartig. Er kann völlig selbständig sein und auf jeden Bezug auf das musikalische Material der Hauptstimme verzichten; in diesem Fall geht entweder jede Stimme mehr oder weniger isoliert für sich vor (z. B.: M. Solemnis, 4v., S. 20, 6–10; S. 35; usw.), oder die Nebenstimmen unterhalten sich untereinander in einem oft dichten, sehr niederländisch anmutenden kleingliedrigen Imitationspiel (z. B.: M. Paschalis, 4v., S. 62, 7–64, 12; M. De confessoribus, 4v., S. 127, 15–128, 10; M. De beata virgine, 4v. (I), Gloria 91 ff.; usw.). Die Nebenstimmen können aber auch in sachter Imitation das Initium oder andere Floskeln der choralen Vorlage aufgreifen, so daß das chorale Material den ganzen Satz zu erfüllen beginnt (z. B.: M. Paschalis, 4v., S. 62, 1–6; usw.). Hier präsentiert Isaac einen außerordentlichen Reichtum verschiedener Möglichkeiten.

Besonders herauszuheben sind im Zusammenhang mit dem *contrapunctus fractus* noch jene, vor allem in den fünfstimmigen Messen häufigen Fälle, da die Hauptstimme mit einem andern Part in strengem oder annähernd strengem Kanon geführt wird (z. B. M. Paschalis, 5v., Sanctus 12–59; M. De martyribus, 5v., Gloria 19–47; M. De beata virgine, 5v. (I), Gloria 81–104; usw.). Das

57 Vgl. Zeugnis 1547, Glarean, *Dodekachord*, p. 460–462.

58 Vgl. Zeugnis 1548, Faber, *Musica poetica* (Ms. Zwickau, fol. 4–4').

59 Vgl. Zeugnis 1563/64, Dreßler, *Praecepta*.



Hinter- und Nebeneinander zweier oder mehrerer Kanonstimmen erwirkt, besonders bei enger und möglicherweise noch Quint- und Quartabstand-Führung, eine verhältnismäßig klare Erhaltung der Vorlage-Melodie: nur so kann der Hörer die Herkunft des Zitats überhaupt erkennen. So ergibt sich eine auf zwei oder mehr Teile ausgedehnte Art eines «doppelten» *contrapunctus fractus*, eine Eigenart, die man bei den deutschen anonymen Zeitgenossen kaum findet, und wenn überhaupt, am ehesten noch bei dem Niederländer-freundlichen Adam v. Fulda<sup>60</sup>: man möchte diese Haltung Isaacs geradezu als Vermischung niederländischer Freude am kanonischen Kunststück mit der deutschen Tradition des *contrapunctus fractus* ansprechen. Oft bezeichnet erst der letzte Einsatz im Kanon die eigentliche Hauptstimme: erst wenn die letzte Stimme ihr Zitat ganz vorgelesen hat, findet der Teil sein Ende (z. B. M. De beata virgine, 5v. (I), Gloria 8–16; 20–30; usw.). Die besonderen Auswirkungen, welche diese kanonische Satzart auf die Quellentextierung hat, sind andernorts beschrieben<sup>61</sup>; die Führung der Nebenstimmen entspricht derjenigen im «einfachen» *contrapunctus fractus*.

#### b) Die Hauptstimme in «satzintegrierten» Notenwerten

*Contrapunctus fractus* ist freilich nicht Isaacs einzige Möglichkeit, die Hauptstimme zu formulieren: sehr häufig bewegt sich diese in kleineren und verschiedenwertigen, der Umgebung der Nebenstimmen weitgehend angeglichenen Notenwerten. Daraus und aus der oben geschilderten *contrapunctus-fractus*-Gestaltung entsteht ein äußerst farbiges, das Prinzip der *varietas* befriedigendes Bild, das die chorale Vorlage einmal klar abgesetzt, dann wieder etwas verschleierter bringt und das damit eine viel freiere und unabhängigere Handhabung der Choral-melodie-Formulierung zeigt, als das bei Isaacs zeitgenössischen deutschen Kollegen zu finden ist, Heinrich Finck und Thomas Stoltzer nicht ausgenommen.

Die oben ausgeführte Unsicherheit in der Frage nach dem genauen von Isaac verwendeten choralen Notentext<sup>62</sup> zwingt freilich zu erheblicher Zurückhaltung in den folgenden Erörterungen; im Gegensatz zu *contrapunctus-fractus*-Stellen ist hier eine sichere Bezeichnung der Töne der choralen Vorlage und derjenigen, die Isaac selber als deren Umspielung oder Verzierung beigesteuert hat, häufig nicht vollziehbar. So beschränken sich die folgenden Angaben auf die wichtigsten, trotz allem erkennbaren Sachverhalte.

Zunächst ist festzuhalten, daß Vorlagedurchführungen, in denen die chorale Melodie ausschließlich in kleinen Werten wie Minimen und Semiminimen erklingt, selten sind im Vergleich zu jenen, die zwar kleine Werte verwenden, sie aber auch mit einzelnen größeren Werten, etwa Breven, durchsetzen; damit der

60 Vgl. z. B. Apel, *Mensuralkodex* I, 8f.

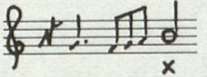
61 Vgl. Isaac, *Messen* I, p. XII, Anm. 37.

62 Vgl. oben, S. 111f.; 113; 115.



Einsatz des Vorlage-Zitats hörbar wird, finden sich solche größeren Werte meist gleich zu dessen Beginn (z. B. M. Paschalis, 5v., Kyrie 21 ff.; 58 ff.; usw.). Auch Schlußnoten einer choralen sectio erhalten gerne längere Notenwerte (z. B. M. Solemnis, 5v. Gloria, 61–87 (Hauptstimme bis 80 = T, dann D); M. De beata virgine, 5v. (I), Sanctus 70–109 (Hauptstimme = B); usw.), und da Isaac, wie sich noch zeigen wird, sehr bestrebt ist, am Ende einer Vorlage-sectio harmonisch zu kadenzieren, ist diese Erscheinung auch verständlich. Die Verlängerung einzelner Noten tritt aber auch inmitten eines Vorlage-Abschnittes auf; sie erfaßt dort häufig, aber nicht immer, jene Noten, die in der choralen Vorlage gleichsam «Gerüsttöne» sind, sei es durch melodische Hervorhebung, sei es durch die Zuweisung einer neuen Textsilbe: im allgemeinen macht Isaac also melismatische Vorlage-Noten auch zu melismatischen, weniger gewichtigen Noten seiner Rhythmisierung (z. B. M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie 1–17 (Hauptstimme = D); 83–97 (Hauptstimme = T); usw.).

Die Zäsuren, welche die chorale Melodie gliedern, werden bei Isaac oft zu Pausen (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 42, 9–43, 8 (Hauptstimme = T); S. 44, 10–45, 5 (Hauptstimme = A); usw.). Den «gelängten» Neueinsatz nach der Pause nimmt Isaac gerne nach nochmaligem kurzen Berühren des Schlußtones der sectio vor der Pause auf; häufig erreicht er den Einsatz erst nach Einschaltung

einer kurzen und kleinwertigen formelhaften Floskel , deren melo-

dische Bewegung in elastischem Schwung zum gesuchten Einsatzton führt (z. B. M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie, T, 90; M. Paschalis, 5v., Agnus, T 17; usw.). Ähnliche Floskeln finden sich auch als Durchgangsfiguren zur Überbrückung von Intervall-Sprüngen, vor allem kurz vor dem Ende einer Vorlage-sectio: hier schiebt Isaac häufig vor dem Schlußton formelhafte, oft linear gebaute Klein-elemente ein, welche offenbar die Aufgabe haben, die Spannung bis zum erlösenden Schlußton der sectio durch eben dessen Verzögerung zu erhöhen und gleichzeitig, je nach Fall oder Bedarf, die Vorlage-sectio in einer so bestärkten, melodischen D-Klausel von unten oder in einer T-Klausel von oben zu Ende zu bringen (z. B. M. De martyribus, 5v., Kyrie, D 19–20; T, 45–46; D, 88–89; usw.).<sup>63</sup> Die grundsätzliche Austauschbarkeit der melodischen D- und T-Klauseln in der Musik jener Zeit fördert natürlich die freie Handhabung dieser eingeschobenen Klausel-Vorbereitungsfloskeln bei Isaac.

Eine wie im Vorstehenden vollzogene Isolierung der «Hauptstimme in «satz-integrierten» Notenwerten» bleibt freilich fragwürdig, solange man diese Hauptstimme nicht gleichzeitig als Teil des Satz-Ganzen erkennt. Damit ist man namentlich auf Phänomen und Behandlung der Imitation in Isaacs Alternativ-Messen angewiesen; davon sei im Folgenden die Rede.

63 Zum Zusammenhang zwischen dieser Klauseltechnik und der Gerüstsatz-Anlage, vgl. unten, S. 167.



#### 4. Die Imitation

Die Imitation ist das entscheidende Mittel Isaacs, mit dem choralen Vorlage-Material den ganzen Satz und alle Stimmen zu durchdringen: die chorale Vorlage nährt auf diese Weise praktisch alle Stimmen, und Isaac geht mit der choralen Erfüllung aller Teile zuweilen so weit, daß das förmliche «Entlanggehen» an der choralen Vorlage, das in der besondern Ausprägung des *contrapunctus fractus* für die deutsche Messenkomposition so charakteristisch ist, zwar nicht gerade verdeckt, aber doch in ein reiches Imitationsgeflecht eingeschlossen wird. Wenn Dressler 1563 als Charakteristikum Isaac'scher Musik einseitig nur den *contrapunctus-fractus*-Satz nennt und von Josquins Imitationskunst abhebt<sup>64</sup>, so hat doch wenigstens schon Faber 1548 die nachdrückliche Beobachtung der Imitation mit Recht diesen beiden Komponisten, also auch Isaac, sowie noch Senfl, zugesprochen<sup>65</sup>. Was der rein deutsche *contrapunctus fractus*, in dem die Stimmen musikalisch ziemlich bezugslos nebeneinanderstehen, nicht zu leisten vermochte: eine innere Verbindung und Zusammenfassung des Satzes und seiner Elemente, das vollzieht Isaac nun mit dem Mittel der im niederländischen Bereich längst geübten Imitationskunst. Es ist, wie wenn das, was der Messe über chorale Ordinariums melodien an Möglichkeiten zur zyklischen Zusammenfassung von vorneherein abgeht, nun durch die Erfüllung mit der Imitation ausgeglichen werden sollte.

Das reichste Feld für die Imitation ist der Satz- oder Satzteil-Beginn – und wie häufig Isaac hier imitiert, zeigt, daß gleichzeitiger Einsatz aller Stimmen verhältnismäßig selten ist –, doch findet Isaac auch Gelegenheit, im Innern des Einzelstücks zu imitieren. Die einfachste Gestaltung läßt Stimme um Stimme mit identischer Tonfolge und Rhythmik in Einklang oder Oktave imitieren (z. B. M. De beata virgine, 4v. (I), Kyrie 1 ff.; Agnus 1 ff.; usw.); häufig tritt auch der Einsatz in Quint- oder Quartabstand auf (z. B. M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie 1 ff.; 74 ff.; usw.). Vielfach zeigt der weitere Verlauf, daß erst der zuletzt einsetzende Part «durchlaufende» Hauptstimme ist, so daß das Vorausgegangene als «Vorausimitation» bezeichnet werden muß (z. B. M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie 6–17 (Hauptstimme = D); 74–97 (Hauptstimme = T); usw.). Statt einer Folge rhythmisch gleicher Stimmeneinsätze findet sich zuweilen auch eine Gestaltung, welche die Hauptstimme in größeren Werten bringt und Nebenstimmen melodisch übereinstimmend, aber rhythmisch diminuiert imitieren läßt; häufig erstreckt sich dann die Imitationspartie nur über eine kurze Strecke des Vorlage-Kopfes (z. B. M. De confessoribus, 4v., S. 131, 1 ff.; M. De beata virgine, 5v. (II), Gloria 59 ff.; usw.). Die Einsatzfolge kann zur «Überlappung» der Einsätze führen (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 44, 10 ff.; S. 56, 8 ff.; usw.), läßt aber zuweilen die Nebenstimmen auch wechselweise nur in kurzen Abschnitten erklingen und dann je pausieren, so daß ein sukzessives Imitieren entsteht, das sich weit in den

64 Vgl. oben Anm. 58.

65 Vgl. Zeugnis 1548, Faber, *Musica poetica* (Ms. Hof 3713, fol. G 2).



Satzteil hinein erstreckt (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 62, 7 ff.; M. De martyribus, 4v., S. 98, 1 ff.; vgl. auch S. 107, 1 ff.; usw.).

Statt Imitationspartien, die ihr Material aus der Vorlage beziehen, können gelegentlich auch kleine freie Formelemente auftreten, die in den Nebenstimmen gerne dicht ineinander verflochten werden und an jenes niederländische Formelspiel erinnern, wie es Isaac in frühen Messen über Fremdvorlagen ebenfalls gezeigt hat (z. B. M. Paschalis, 5v., Gloria 182–196; ähnlich M. De beata virgine, 4v. (I), Gloria 91–113; usw.); die Hauptstimme liegt dann in größeren Werten über diesem beweglichen Imitationsspiel. Hier darf wohl auch jene Erscheinung angeschlossen werden, die als die am meisten niederländisch geprägte erscheint: gelegentlich fügt Isaac kurze Anhangspartien an – seltener finden sich solche Partien als Einschübe –, die sich in ihrem Material von demjenigen der Vorlage mehr oder weniger lösen und in sehr kleinwertigen und -gliedrigen Formeln eine stark figurierte, oft sequenzbetonte Imitation mit zuweilen «trompettahafter» Führung einzelner Stimmen zeigen: in solchen freien «Nachspielen» bricht die niederländische Anlage Isaacs unmittelbar durch. Auf diese Partien wird unten noch einzugehen sein<sup>66</sup>.

Auch die Scheidung in Bicinien- und Tricinien-Gruppen, die das chorale Material in einer Stimme, oft der obersten, tragen und jeweils von der zweiten Gruppe wiederholen lassen, tritt auf (Bicinien: z. B. Credo XII, 25–32; usw.); in den sechsstimmigen Messen werden aus diesen Gruppen beinahe schon einander gegenübergestellte «Chöre». Die Imitationsgruppe kann die Nebenstimmen unverändert aus der imitierten Gruppe übernehmen (z. B. M. Paschalis, 6v., Gloria 63 ff.; M. De beata virgine, 6v., Sanctus 58 ff.; usw.) oder auch zur imitierten Hauptstimme neue Neben- oder Unterstimmen fügen (z. B. M. Paschalis, 6v., Sanctus 17 ff. (ohne 25–30); usw.). Auch die Mittellösung findet sich, die nur eine Nebenstimme mitübernimmt und sonst neue Parte zufügt (z. B. M. De apostolis, 6v., Sanctus 42 ff.; usw.).

Auf die konsequenteste Form der Imitation, den Kanon, ist schon oben eingetreten worden<sup>67</sup>, da seine meist mit Hauptstimmen in großen Notenwerten angelegte Gestaltung weniger zum grundsätzlich «Additiven» oder «Kombinatorischen» der Imitation als zum «Fundamentalen» der Hauptstimmen-Führung in großen Notenwerten gehört; es sei hier darauf nicht mehr eingegangen, aber noch vermerkt, daß Isaac in diesen seinen Alternativ-Messen auch den Pseudo-Kanon pflegt, in dem sich nach einiger Zeit die eine Stimme zu selbständigem Verlauf frei macht (z. B. M. De beata virgine, 6v., Sanctus 58 ff. (DI/T); usw.).

## 5. Bemerkungen zu einzelnen Messen

Nach dem Vorangegangenen jede einzelne Messe in ihrer kompositorischen Gestalt charakterisieren zu wollen, erscheint bei der weitgehenden stilistischen Über-

<sup>66</sup> Vgl. unten, S. 136 ff.; 146; 147 f.; 191 f.

<sup>67</sup> Vgl. oben, S. 130 f.



einstimmung dieser Messen unter sich nicht empfehlenswert. Es sollen aber noch besondere Auffälligkeiten an einzelnen Kompositionen hervorgehoben werden, und sie sollen auch, wo dies möglich ist, mit Parallelschöpfungen anderer Meister verglichen werden; da zwar nicht alle gleich betitelten Messen, aber doch eine erhebliche Zahl von ihnen je dieselbe Vorlage vertonen, läßt es sich methodisch verantworten, die Messen in nach ihren Titeln gegliederte Gruppen zu ordnen. Daß mit Unterschieden zwischen Messen gleicher Vorlage, aber abweichender Stimmenzahl von vorneherein gerechnet werden muß, ist selbstverständlich: so zeigt sich in der Anlage und Ausdehnung fünf- und sechsstimmiger Kompositionen von Anfang an eine gewisse größere repräsentative Breite und Großzügigkeit; eben diese Haltung ist es natürlich, die Isaac überhaupt zur über die bloße Vierzahl hinausgehenden Fünf- und Sechsstimmigkeit hat gelangen lassen. In der erweiterten Stimmenzahl sind selbstverständlich auch die Gründe zu suchen, die zu einer gesonderten Gruppierung hoher und tiefer Stimmen, eigentlicher «Chöre», führen, und aus derselben Voraussetzung ist auch zu erklären, daß, vor allem in den sechsstimmigen Werken, oft – und nicht nur an jenen Stellen, die traditionsgemäß zu noematischem Satz neigen – Partien vorkommen, die betont akkordisch, Note-gegen-Note gesetzt sind; daß sich hier auch ein etwas innigeres Wort-Ton-Verhältnis dokumentieren kann, liegt auf der Hand. Auf diese ebengenannten, in der Stimmenzahl begründeten Eigentümlichkeiten wird im Folgenden nicht mehr eingegangen.

#### a) *Missae Paschales*

*M. Paschalis*, 4v.: Die niederländische «Erfüllung» dieser Messe wird vor allem bei einem Vergleich mit dem – ein seltenes Beispiel! – ebenfalls alternatim disponierten, niederländischen Kyrie Paschale Barbireaus deutlich<sup>68</sup>; der Vergleich mit durchkomponierten Ostermessen jener Zeit ist methodisch nicht ratsam, weil durchkomponierte und alternierend angelegte Kompositionen von vorneherein unter andern kompositorischen Voraussetzungen stehen. In den Mensurvorzeichnungen überraschend ähnlich, läßt Barbireaus Satz die Hauptstimme ebenfalls gerne zu Beginn eines Teiles in großen Werten erklingen; im weiteren Verlauf lösen sich diese in kleinere, «satzintegrierte» Werte auf. Die Nebenstimmen imitieren, wie bei Isaac, am Teilbeginn sowie im Verlauf des Satzes; die Imitation wird aus choralem oder auch freiem Material gespeist. – Das Kyrie aus Stoltzers sonst durchkomponierter deutscher Ostermesse<sup>69</sup> vertont nur insgesamt drei chorale Anrufungen, rechnet also offenbar mit einer alternierenden Anordnung der mehrstimmigen Teile; diese lassen sich somit sinnvoll neben Isaacs Kyrie stellen. Stoltzer legt, der Tradition folgend, die Hauptstimme allein in den T, läßt aber die andern Parte imitieren. Sein Satz hebt die Hauptstimme leicht aus

68 Ediert: Barbireau, GA I, 47–51.

69 Ediert: Stoltzer, Ostermesse 1–3.



den umgebenden Stimmen heraus, gibt sich aber als Ganzes in den Stimmen integrierter als derjenige Isaacs, wohl ein Zeichen für das jüngere Alter des Stoltzer-Satzes.

*M. Paschalis ad organum*, 4v.: Die Hauptstimme verläuft in Kyrie und Gloria vorwiegend im D; Sanctus und Agnus sind betont kanonisch gesetzt.

*M. Paschalis*, 5v.: Gloria 59–71 findet sich eine auffallende ostinato-geprägte Stelle. Isaac löst aus der choralen Vorlage das formelhafte Element c h c d c («magnam glo-(riam)»), hebt es um eine Sekunde bzw. Quint und führt es in vier Stimmen ostinat durch. Die Quelle wiederholt jeweils die Textierung; man wird hier von der musikalischen Ausdrucksfigur der *repetitio* sprechen dürfen.

*M. Paschalis*, 6v.: Kyrie 112–119 begegnet einer der erwähnten<sup>70</sup> freien Anhänge, auch durch geändertes Mensurzeichen vom Vorangegangenen abgehoben. Die Quelle setzt das Wort «eleison» zwar erst vor 119, aber es fragt sich, vor allem in Hinsicht auf die «trompettahaft» B-Führung 116–119, ob hier nicht ein instrumentales Nachspiel faßbar wird. Eine ähnliche, teilweise «trompettamäßig» gestaltete und vorlage-freie Stelle ist im Gloria 72–79 eingeschoben, wiederum durch neues Mensurzeichen bzw. Pausen-Zäsur von der Umgebung geschieden; die Hypothese instrumentaler Ausführung würde die hier etwas verlegene, «nobis» wiederholende Textierung der Quelle erklären.

#### b) *Missae Solemnnes*

*M. Solemnis*, 4v.: Hier bietet sich der Vergleich des Kyrie mit den beiden Kyrie-Sätzen «Summum» und «Angelicum» von Stoltzer<sup>71</sup> an, die beide die dem Isaac-Satz entsprechende Vorlage verwenden und alternatim disponiert sind, freilich beide ein mehrstimmiges Christe II unterdrücken. Zunächst fällt auf, daß Stoltzer die Hauptstimme nur im D oder im T bietet und dazu neigt, sie während eines ganzen Teils in der einmal gewählten Stimme zu belassen; Isaac wechselt zwar sonst die Lage der Hauptstimme häufiger, begnügt sich aber ausnahmsweise auch in diesem Satz damit, sie nur in den D zu legen. Von einem durchgehaltenen deutschen *contrapunctus fractus* findet sich bei Stoltzer nichts: die chorale Vorlage ist in erkennbaren, aber weitgehend integrierten Notenwerten gehalten. Isaac setzt die Hauptstimme oft in etwas größeren Werten von denjenigen der Nebenstimme ab, so daß sie noch hörbarer wird; die Nebenstimmen sind häufig in kleinen, einwurfartigen Notenzügen gehalten und laufen oft in ineinander verflochtenen, bewegten Tonreihen ab, wobei im Kyrie I besonders auch der B zum Zuge kommt. Isaacs Satz scheint die Stimmen etwas selbständiger zu führen;

<sup>70</sup> Vgl. oben, S. 134.

<sup>71</sup> Ediert: Stoltzer, *Werke* 9–11; 17 ff.



Stoltzer integriert sie mehr und beweist damit wiederum die jüngere Entstehung. Die Imitation findet sich bei beiden Meistern, und zwar mit vorlage-bezogenem wie vorlage-freiem, formelhaftem Material.

Für das Gloria, das sich mit dem Alternatim-Gloria gleicher Vorlage und Disposition aus Stoltzers M. Summa vergleichen läßt<sup>72</sup>, gelten ähnliche Feststellungen. Stoltzer legt die Hauptstimme wiederum vorwiegend in T und D, für kurze Strecken auch in den A; Isaac führt sie lange im B, wechselt dann in A und D und schließt im T ab. Wiederum gilt, daß Isaac die Nebestimmen häufiger in kleinen verzierenden Formeln zufügt, während der Satz Stoltzers in sich etwas ausgeglichener und ruhiger verläuft. Isaacs Imitation erfaßt, etwas niederländischer, vermehrt auch kleine vorlage-freie Elemente.

*M. Solemnis*, 5v.: Im Gloria 55–60 findet sich ebenfalls eine Anhang-Partie ohne Vorlage-Verarbeitung<sup>73</sup>; wieder wirkt die «tuam» wiederholende Textierung der Quelle eigenartig, um so mehr, als eine nachdrückliche Hervorhebung nur des Wortes «tuam» nicht recht überzeugt. Sinnvoller erscheint eine Text- oder Vorlage-Melodie-Wiederholung, wie sie Sanctus 75–84 der T mit «in nomine Domini» bringt, wiederum vom Vorherigen durch veränderte Mensur gescheiden. – Eine eigentliche *repetitio*-Figur begegnet im Gloria 103–116; hier bringt der V eine kurze, aus dem Choral ausgeschnittene Formel zu «suscipe»; sie wird im Oktav- und Quintabstand gesenkt und ostinat durchgeführt; eine ähnliche Stelle findet sich schon in der M. «Argentum et aurum»<sup>74</sup>.

### c) *Missae De beata virgine*

*M. De beata virgine*, 4v. (I): Isaac vertont, wie der Vorlagen-Vergleich lehrt, im Gloria 66–73 irrtümlicherweise das Qui tollis I, fügt aber direkt die Fortsetzung «suscipe...» an. – Zu Isaacs Sanctus läßt sich wiederum ein Alternatim-Sanctus-Satz Stoltzers, derjenige aus der M. Duplex per totum annum, vergleichen<sup>75</sup>, der dieselbe Vorlage vertont. Auch diese beiden Stücke stehen gar nicht so sehr weit voneinander entfernt, und gerade der Sanctus-Teil, der die Vorlage-Melodie, zusammen mit einer freien A-Bicinienstimme, im B einführt, dann den T und schließlich den D mit der Choralmelodie einsetzen läßt, ist bei Stoltzer überraschend ähnlich. Im Pleni fällt die übereinstimmende Rhythmisierung des Kopfs der Vorlage-Melodie auf, im Benedictus schließlich wiederum die etwas ausgeprägtere *contrapunctus-fractus*-Faktur bei Isaac. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Stoltzer Isaacs Komposition gekannt hat.

72 Ediert: Stoltzer, *Werke* 11–14.

73 Vgl. oben, S. 134.

74 Vgl. M. «Argentum et aurum», Gloria, B 31–36.

75 Ediert: Stoltzer, *Werke* 6–8.



*M. De beata virgine, 5v. (I):* In Kyrie 97–105 und Sanctus 125–129 finden sich wieder vorlage-freie Anhänge<sup>76</sup>, auch hier nach wechselndem Mensurzeichen oder mindestens klarer Kadenzierung, und diesmal deutlich kleingliedrig und stark bewegt. Der Verdacht instrumentaler Ausführung drängt sich auch hier auf.

*M. De beata virgine, 5v. (II):* In Kyrie 71–84 bringt Isaac die eben durchgeführte Christe-II-Vorlage ein zweites Mal, nach klarer Kadenzierung und in gegenüber vorher diminuierten und beweglicheren Notenwerten. Man wird auch hier mit dem Gedanken an einen instrumentalen Anhang spielen, um so mehr, als die Quelle, die sich an der Textierung besonders der choralhaltigen Melodiezüge engagiert, hier unvollständig nur in zwei Stimmen neu «Christe» unterlegt, zudem, ohne vorher ein «eleison» zu placieren<sup>77</sup>. – Gloria 93–117 wird eine vorlage-bezogene Floskel zu «Mariam gubernans» im A exponiert und dann in den drei Unterstimmen, gelegentlich ganz leicht koloriert, ohne «Lücken» auf verschiedenen Tonhöhen imitiert. Es entsteht so ein ostinato-artiges Durchlaufen des prägnant gefaßten Choralzitats; Tonlage der Hauptstimme ist g, so daß nur B 99 bis 102, allenfalls erst V 114–116, diese enthalten kann.

*M. De beata virgine, 6v.:* Es ist oben und andernorts schon darauf hingewiesen worden<sup>78</sup>, daß vom «Gratias» an vier Stimmen des Gloria (D II, A, T, B) mit den vier Stimmen des Gloria der *M. De beata virgine, 4v. (II)* identisch sind; diese letztere ist zwar nicht direkt als Werk Isaacs überliefert, muß aber aufgrund verschiedener Indizien als möglicherweise von Isaac stammendes Stück geprüft werden<sup>79</sup>. Aus der vorgetragenen Beobachtung ergibt sich klar, daß im sechsstimmigen Gloria eine zusätzliche D- und V-Stimme nachgetragen ist. Ob ein ähnliches nachträgliches Additionsverfahren an einer in sich vollständigen, vierstimmigen Komposition auch in andern Teilen der sechsstimmigen Messe stattgefunden hat, kann für Pleni, Benedictus und Agnus mit Sicherheit negativ beantwortet werden; die verbleibenden Teile der Messe aber verlangen eine ausgedehntere Prüfung dieser Frage. Im Kyrie fällt auf, daß die chorale Vorlage allein im D I liegt; D II sowie V zeigen eine etwas leblose, eher füllende Faktur, wobei solches für den V besonders im Christe, mit einer reinen Verdoppelungsaufgabe eines A-Liegetons, und für den D II im Kyrie II mit der Absicht deutlich wird, in Pausen des D I das Klangvolumen des Satzes zu erhalten. Man wird somit für das Kyrie die erwogene Erweiterung durch D II und V als sicher und allenfalls auch die gesamte Partie 43–50 als spätere Zutat ansprechen dürfen; diese Auffassung bestätigt sich durch das Christe II der erwähnten Marienmesse, 4v. (II), das im Stimmengerüst dem sechsstimmigen Christe, nach Abzug von D II und V,

76 Vgl. oben, S. 134.

77 Vgl. Isaac, *Messen I*, 95.

78 Vgl. oben, S. 114, und Isaac, *Messen I*, 95.

79 Dazu unten, S. 184 ff.



überraschend nahekommmt und nur in leichter T-Kolorierung und B-Füllung geringfügig abweicht.

Dieselbe Annahme nachträglicher Zufügung von D II und V liegt für die sechsstimmigen Laudamus- und Adoramus-Teile nahe, da auch hier die chorale Melodie, wie im Rest des Satzes, nur im D II verläuft und keinerlei Imitation stattfindet; die gleichen Stücke der fraglichen vierstimmigen Messe entsprechen hier freilich nicht. Nach einem Blick auf den vierstimmigen Sanctus-Teil ist selbst hier die nachträgliche Erweiterung des sechsstimmigen Pendants wahrscheinlich; wiederum lässt sich, nach Abzug der beiden Parte, eine gewisse Entsprechung im Stimmen- und Tongerüst beobachten.

So entsteht das Bild, daß wohl bis und mit dem Sanctus-Teil eine vierstimmige, nachträglich um eine D- und eine V-Stimme erweiterte Komposition vorliegt und erst beim Pleni die von Anfang an mit sechs Stimmen konzipierte Vertonung einsetzt. Damit stellt sich sogleich die Frage nach der Echtheit dieser erweiterten Teile; bei den original sechsstimmigen Stücken sind Echtheitszweifel sicher unnötig (vgl. etwa den textlosen, stark sequenzierenden Pleni-Anhang<sup>80</sup>, Sanctus 46–59). Die andern fraglichen Stücke sind in der Faktur vielleicht tatsächlich etwas simpler, als man es von andern Isaac-Messen her gewohnt ist; das allein freilich gewährt noch kein Recht, Isaac diese Komposition abzusprechen, und man wird, gerade bei der noch herrschenden Ungewißheit in der Entscheidung personalstilistischer Fragen in Isaacs Zeit, die ausdrückliche Zuweisung der sechsstimmigen Messe an den Komponisten in *München 31* ernst nehmen müssen. Die offensichtlichen Verbindungen, die zwischen diesem Werk, der genannten *M. De beata virgine*, 4v. (II) und einer weiteren, zunächst ebenfalls fraglichen Marienmesse zu drei Stimmen – dazu später<sup>81</sup> – bestehen, und die dabei hervortretenden, für Isaac durchweg günstigen Gesichtspunkte, vor allem der Überlieferung, dürften eine solche Annahme bestätigen.

#### d) *Missae De apostolis*

*M. De apostolis*, 4v.: Der hier mögliche Vergleich des Gloria und Sanctus mit den dieselbe Vorlage verwendenden und übereinstimmend alternatim disponierten Gloria- und Sanctus-Sätzen aus Stoltzers *M. Duplex per totum annum* bzw. *M. Summa*<sup>82</sup> bestätigt die oben schon gemachten Beobachtungen<sup>83</sup>. Stoltzer schreibt wiederum den etwas «jüngeren», stärker integrierten Satz, während bei Isaac der *contrapunctus-fractus*-Stil etwas ausgeprägter ist: so bringt Stoltzer die Vorlage höchstens in Semibreven, Isaac aber oft auch in Breven. Wiederum ist Isaacs Imitation vielfältiger; Stoltzer geht, besonders in den Nebenstimmen, nur wenig über diejenige der sectiones-Köpfe hinaus.

80 Vgl. oben, S. 134.

81 Vgl. unten, S. 186 ff.

82 Ediert: Stoltzer, *Werke* 3–6; 14 f.

83 Vgl. oben, S. 135 f.; 137.



*M. De apostolis, 5v.:* Wiederum findet sich, Sanctus 65–75, im Benedictus eine zwischen deutlichen Klauseln eingeschobene, nur lose an die Vorlage angelehnte, stark sequenzierende Partie<sup>84</sup>; auch hier stockt die Quellentextierung. – Vom Text her wecken das Laudamus und das Osanna II Interesse: in beiden Fällen wiederholen die Nebestimmen den Text in dicht folgenden, rhythmisch prägnanten Einwüfen: die Quelle bestätigt durch ihre Textierung das Vorliegen einer *repetitio*-Figur.

*M. De apostolis, 6v.:* Von Interesse ist der Vergleich von Sanctus und Agnus der über dieselbe Vorlage gehenden – freilich durchkomponierten – sechsstimmigen Messe [in summis] von Heinrich Finck<sup>85</sup>. Finck lehnt sich sehr eng an die chorale Melodie an, so daß eine Gegenüberstellung trotz grundsätzlich abweichender Anlage einigermaßen möglich wird. Dem B gibt Finck reine Stützfunktion, während der B bei Isaac, z. B. im Sanctus, durch kanonische Imitation auch zum Melodieträger wird. Die sectiones der Choralvorlage schließen bei Finck dicht aneinander an, auch wenn sie die Stimme wechseln; Isaac läßt ohne weiteres auch kürzere Partien einfließen, die imitierend den sectio-Schluß aufgreifen, bevor die Hauptstimme weiterläuft (z. B. Sanctus 30–32 (nach D II, 26–28, als Hauptstimme)). Ausgeprägter als Finck schreibt Isaac die Imitation über längere Strecken, und er zeigt, etwa im Benedictus, ein besonderes Gefühl für die Zusammenfassung eines Teils der Stimmen zu klar kontrastierenden Chören, wo Finck einen durch abwechselndes Pausieren meist auf vier Stimmen sich beschränkenden, lockeren Satz bringt. Daß Finck, so gut wie Stoltzer, einen von den anonymen, autochthon deutschen *contrapunctus-fractus*-Sätzen ansehnlich weit entfernten Satz schreibt, ist freilich offensichtlich: die Rezeption niederländischen Stils, die für die deutschen Komponisten jener Zeit mit besonderem Nachdruck an Sixt Dietrich herausgearbeitet worden ist<sup>86</sup>, wird bei beiden Meistern deutlich.

#### e) *Missae De martyribus*

*M. De martyribus, 4v.:* –

*M. De martyribus, 5v.:* Es begegnen kleifigurierende Anhangspartien nach deutlicher Kadenzierung im Kyrie 47–53 und, nach wechselndem Mensurzeichen, Sanctus 120–124<sup>87</sup>. – Im Sanctus 73–82 ist lehrreich, wie «in nomine» in dimi-

84 Vgl. oben, S. 134.

85 Ediert: *Finck, Missa [in summis]* 26–36; auch *Finck, Werke* 41–49.

86 Vgl. *Zenck, Dietrich*. Zencks ausgezeichnete Arbeit besitzt noch heute ihren Wert. Vgl. auch *Hoffmann-Erbrecht, Stoltzer*, etwa 87.

87 Vgl. oben, S. 134.



nuierten Werten 79–82 in allen Stimmen wiederholt wird; vgl. auch unten zur M. De confessoribus, 5v.

f) *Missae De confessoribus*

M. De confessoribus, 4v.: Die von Isaac verwendete chorale Vorlage muß, anders als im Passauer Graduale, nach dem Christe nur eine einzige, dreimal zu singende Kyrie-Anrufung notiert haben; Isaacs Kyrie II entspricht im Graduale Pataviense der Kyrie-Anrufung 7. – An das Benedictus ist ebenfalls ein in allen Stimmen stark bewegter Anhang angefügt<sup>88</sup>.

M. De confessoribus, 5v.: Im Sanctus sind zwei Sanctus-Anrufungen zur wahlweisen Ausführung gegeben; dazu oben<sup>89</sup>. – Sanctus 78–85 begegnet eine Wiederholung des «in nomine», nun in zweimal diminuierten Werten; vgl. auch oben zur M. De martyribus, 5v.

g) *M. De virginibus, 5v.*

Kyrie 58–70 bietet, im Christe II, im B zweimal diminuierte Wiederholung der Christe-Anrufung; vgl. hierzu die ähnlichen, aber auf alle Stimmen ausgedehnten Fälle in der M. De martyribus, 5v., und der M. De confessoribus, 5v. – Gloria 170–185 enthält ein Imitationsspiel mit kleinem, beweglichem Formelelement, frei an das chorale Material angelehnt, im Verlauf des Satzteils leicht verändert. Es ist denkbar, daß hier jeweils «Tu solus» unterlegt werden muß; die Quelle wagt das freilich nicht recht. – In Sanctus 123–134, nach wechselndem Mensurzeichen, findet sich wieder ein bewegter, figuriert, textloser Anhang, mit «trompettahafter» Führung besonders des V<sup>90</sup>.

h) *M. Ferialis, 4v.*

Wie bei den Ferialmessen üblich, fehlt neben dem Credo auch das Gloria. – Die Beigabe beider Osanna-Teile, das Vorhandensein zweier Agnus-Teile und die ungewohnt reiche Kyrie-Disposition (Kyrie-Christe-Christe-Kyrie-Kyrie) sowie die Vorlagen-Vergleichung erweisen, daß hier nicht ein Alternatim-Satz, sondern ein durchkomponiertes Stück vorliegt. Das Kyrie I ist, da im choralen Text in den Anrufungen 1–3 identisch, dreimal vorzutragen; sodann ist einer der beiden Christe-Teile, da in den choralen Anrufungen 4–6 ebenfalls identisch, zweimal

88 Vgl. oben, S. 134.

89 Vgl. oben, S. 121f.

90 Vgl. oben, S. 134.



und schließlich auch die kurze Fauxbourdon-Anrufung 42–45 zweimal zu singen, worauf der letzte Kyrie-Teil mit der – choral abweichenden – Anrufung 9 erklingt: er ist in den Quellen auch ausdrücklich als «Kyrie ultimum» bezeichnet. Daß ausgerechnet die Ferialmesse die Mehrstimmigkeit über längere Strecken zugestanden erhält als alle andern Temporal- bzw. Sanctormalmessen, fällt auf; es wird später, bei der Besprechung aufführungspraktischer Fragen, darauf zurückzukommen sein<sup>91</sup>.

## 6. Die Credo-Kompositionen

### a) Selbständige, durchkomponierte Credo-Sätze

Die Handschrift *München 53* enthält dreizehn isolierte, nicht in einen Ordinariumszyklus eingegliederte Credo-Sätze zu vier Stimmen von Isaac; aus ihrer Folge in dieser Quelle ergibt sich die in der vorliegenden Arbeit angewandte Numerierung. Die Sätze VI, VIII, IX, XI und XII finden sich in ebenso guter Fassung auch in den Manuskripten *Jena 32* und vor allem *Jena 33*; eigenwillige, teilweise schlechte Versionen bringen *Breslau 428* für die Sätze XI und XII sowie *München 3154* allein für den letzteren<sup>92</sup>. *München 53* und *Jena 33* stimmen mehrheitlich überein; *Breslau 428* scheint, bei allen Eigenheiten, nicht zu weit von *Jena 33* zu stehen<sup>93</sup>. Man wird, geleitet durch die Überlieferungsqualität und die offenbar eine gewisse Nähe zum Komponisten verratende hohe Zahl der Sätze, am besten *München 53* folgen und, wo nötig, nach *Jena 33* korrigieren.

Die Sätze V–XI zeigen auf den ersten Blick eine auffallende, betonte Geradzahligkeit der Mensur und Rhythmik. Das ist kein Charakteristikum Isaac'schen Stils; die Prüfung der Vorlagen ergibt nämlich – das ist bisher offenbar nicht gesehen worden<sup>94</sup> –, daß hier chorale *cantus-fractus*-Sätze zugrundeliegen, für die schon ebendieselben Eigenschaften charakteristisch sind<sup>95</sup>: ihre mensurierte, geradzahlige Rhythmik hat die mehrstimmigen Sätze Isaacs entsprechend geprägt. Die Sätze I–IV verarbeiten nicht-mensurierte Choral-Sätze, und Credo XII baut sich auf mehreren Fremdenores auf; die Vorlage zu Credo XIII ist nicht bestimmbar. Alles in allem lassen sich die folgenden Vorlage-Nachweise bieten<sup>96</sup>:

91 Vgl. unten, S. 189f.

92 Vgl. dazu *Isaac, Messen I*, 97.

93 Ebenda.

94 Weder von *Wagner*<sup>1</sup>, *Messe* 309 ff. noch von *Machold*, *Kompositionstechnik* 96 ff.

95 Dazu grundsätzlich *Marxer*, *St. Gallen* 122f.; *Sigl*, *Choralüberlieferung I*, 75ff. (unergiebig) und *Wolf*, *HN I*, 153 ff.

96 Ein Katalog der choralen Credo-Sätze, wie er für die andern Ordinariumssätze in den Arbeiten von Melnicki, Bosse, Thannabaur und Schildbach bereits vorliegt (vgl. oben Anm. 13), existiert noch nicht. Die im Folgenden verwendeten Nachweis-Werke sind *Graduale Romanum*; *Kyriale*; *Marxer*, *St. Gallen*; *Sigl*, *Choralüberlieferung*; *Graduale Pataviense*.



<i>Isaac-Credo</i> Nr.	<i>Graduale</i> <i>Romanum/Kyriale</i> , Melodie	<i>Marxer</i> S.	<i>Sigl</i> S.	<i>Graduale</i> <i>Pataviense</i> fol.
I	I			288'–289'
II	IV/I			
III	IV			
IV	IV			
V			II, 58–60	
VI		173–174		
VII		174–175	II, 57–58	290'–291'
VIII		175–176	II, 66–67	
IX		175–176	II, 66–67	
X		149–151		289'–290
XI		149–151		
XII				
XIII				

Die verwendeten Vorlagen sowie die Reihung der Sätze, die auf Verarbeitungen unrhythmischer Vorlage-Melodien solche von *cantus-fractus*-Stücken folgen läßt, finden ihre Entsprechung in geschlossenen, eigentlichen Credo-Faszikeln, wie sie in zahlreichen choralen Quellen deutscher, vielfach auch böhmischer Provenienz auftreten<sup>97</sup>; ihre Repertoires unterscheiden sich übrigens ziemlich klar von denjenigen aus italienischem Gebiet, und zwar hinsichtlich der gebotenen Melodien wie auch der *cantus-fractus*-Rhythmik<sup>98</sup>. Wenn es noch eines Beweises für die Komposition von Isaacs Credo-Sätzen in Deutschland bedürfte, so ließe er sich anhand der verwendeten Vorlagen ohne weiteres erbringen.

97 Es sei auf die folgenden Handschriften aus der Zeit um 1500 hingewiesen, die Credo-Bestände erheblichen Umfangs enthalten; sie seien mit den Nummern bezeichnet, die das Quellen-Register von *Schildbach, Agnus* 169 ff. ihnen gibt: Nr. 2, 111, 123, 133 (Nachtrag), 343, 349, 361, 371, 394, 397, 398; für die Vermittlung einer Kopie zu Nr. 123 (Fribourg) sei Herrn Dr. Jürg Stenzl bestens gedankt. Dieser Liste seien sodann einige von Schildbach nicht erfaßte Quellen hinzugefügt: Nürnberg, Landeskirchliches Archiv, Spitalbibliothek N. R. 117 (dazu oben, S. 55 f., Anm. 72); Lambach, Stiftsbibliothek 39; Prag, Nationalmuseum, XII F 14; Prag, Universitätsbibliothek, XIII A 2; die Drucke *Graduale Augustense*, *Graduale Pataviense* und *Graduale Speciale*. Alle diese Quellen wurden für die vorliegende Arbeit durchgesehen, zunächst auch im Hinblick auf eine Bestimmung der Vorlage zum Credo XIII.

98 Von den zahlreichen bekanntgewordenen *cantus-fractus*-Credo-Melodien aus deutschem und böhmischem Bereich ließen sich nur drei auch in italienischen Credo-Faszikeln eruieren. Rhythmisch scheinen die deutschen *cantus-fractus*-Credo-Sätze (gefüllte) Werte zwischen Brevis und Minima, die italienischen Sätze solche zwischen Longa und Semibrevis zu bevorzugen. Da in der Literatur über italienische Credo-Quellen noch sehr wenig mitgeteilt ist, sei ein Hinweis auf einige ebenfalls durchgesehene italienische Quellen mit größeren Credo-Beständen angeschlossen, wiederum auf die Register-Nummern bei *Schildbach, Agnus* 169 ff. bezogen: Nr. 75, 120, 121, 192, 214, 333 (besonders reichhaltig und mit altem thematischem Katalog!) und 409.



Auch der Umfang des vertonten Textes und die Bildung der mit Doppelstrich abgeschlossenen Abschnitte richtet sich nach der choralen Vorlage. Eine Alternatim-Anlage ist nirgends gegeben, und auch eine Konzeption, die an mehreren textlich wichtigen Einschnitten deutlich kadenziert und allenfalls sogar Pausen in allen Stimmen einlegt, so daß eine Herauslösung einzelner Abschnitte im Hinblick auf eine Alternatim-Ausführung möglich würde, liegt, abgesehen von spärlichen Einzelfällen, nicht vor<sup>99</sup>. Daß in einzelnen Sätzen größere Abschnitte der Vorlage mit verändertem Text ein zweites, ja drittes Mal ablaufen, liegt vielfach an den Vorlagen, die – schon in der choralen Einstimmigkeit – nicht selten einen sich mit neuem Text periodisch wiederholenden *cursus* zeigen. Auch hier, in den durchkomponierten Sätzen, ist das Mitgehen an der choralen Melodie der Vorlage deutlich; Transpositionen, außer in der Oktave, sind nur selten zu beobachten.

Der wortreiche Credo-Text fördert naturgemäß ein bewußteres Wort-Ton-Verhältnis. Das tritt hier deutlich zutage, nicht nur in jenen Sätzen, die sich an *cantus-fractus*-Vorlagen halten und schon darum eine gewisse rhythmisch geordnete Gliederung des Textes aufweisen. Vielfach findet sich gut deklamierender Satz auch aller Stimmen zugleich, und die «klassischen» Stellen für noematische Partien, wie «ex Maria virgine» oder «et homo factus est», sind oft beachtet, fast eindringlicher als in den Credo-Sätzen der durchkomponierten Messen.

Im einzelnen ist das Folgende festzuhalten:

*Credo I*: Die Vorlage-Melodie «pendelt», in kurze, textausgerichtete sectiones zerlegt, andauernd zwischen D und T, vielfach unter Biciniengruppierung von D mit A und T mit B: es kommt so zu einem anhaltenden Kontrastieren einer hohen und einer tiefen Stimmengruppe. Die Anschlüsse der Folge-sectiones der Hauptstimme – eine solche läßt sich hier ansprechen – fügen sich direkt und ohne Transposition aneinander an, so daß das Prinzip der durchlaufenden Melodie auch hier, also selbst in einem nicht alternatim angelegten Stück, beachtet ist. Die Imitation ist nicht so gepflegt wie in einzelnen andern Credo-Kompositionen Isaacs.

Mit Josquins Credo-Sätzen über dieselbe Vorlage besteht wenig Ähnlichkeit: dessen Credo de Village I<sup>100</sup> ist viel großzügiger und mit weit ausholenden Imitationen angelegt; mehr Übereinstimmung besteht mit dem freilich Josquin nur zugeschriebenen Credo de Village II<sup>101</sup>, das ein Werk Brumels sein dürfte, übrigens in derselben Handschrift *München 53* überliefert ist<sup>102</sup>. Hier finden sich ebenfalls ausgesprochene Biciniengruppierungen und ähnlich deklamierende akkordische Partien.

99 Vgl. in diesem Zusammenhang einzelne der spanischen Gloria- und Credo-Sätze bei *Anglès, música*.

100 Ediert: *Josquin GA*, *Fragmenta Missarum* Nr. 3.

101 Ediert: *Josquin GA*, *Fragmenta Missarum* Nr. 4.

102 Vgl. *Staehelin, Josquin* 197.



*Credo II*: Hauptvorlage ist die Credo-Melodie IV der Vaticana; sie wird als Hauptstimme vollständig im T durchgeführt. Gleichzeitig bringt Isaac in den Nebenstimmen die Vaticana-Melodie I; da sie nicht Hauptstimme ist, erleidet sie gelegentliche Transpositionen im Quart- und Quintintervall. Einzelne Pausen, welche in den Ablauf der Melodie IV eingeschaltet sind, machen es Isaac möglich, an diesen Stellen die Melodie I ohne allzugroße melodische Modifikationen zu zitieren (z. B. D, 21 ff.; D, 75 ff.); um sie auch neben der Weise IV immer wieder deutlich in Erinnerung zu rufen, greift Isaac auch im Verlauf des Stückes etwa auf den Beginn der Melodie I zurück, deren typischer Sekundschrift nach oben und wieder zurück unüberhörbar ist (z. B. D/A, 75–85; D, 122–127). Auch die Imitation bevorzugt Elemente der Melodie I; solche aus IV kommen seltener zum Zug. Ein kurzes «Motiv», das Isaac 183–194 in kurzen Einwüfen imitierend in die Nebenstimmen legt, wirkt sehr niederländisch; Isaac hat es selber schon früher verwendet<sup>103</sup>.

Offensichtlich steht Isaac mit der Verwertung zweier choralen Credo-Melodien zugleich nicht isoliert in seiner Zeit. Auch andere Meister haben gespürt, daß diese beiden Vorlagen eine besondere Eignung zur Kombination mitbringen. Bietet ein Credo-Satz von Brumel<sup>104</sup> sowie das Credo aus Pipelares M. «Fors seulement»<sup>105</sup> nicht mehr als Anklänge an eine zusätzlich zitierte Melodie bzw. an beide Melodien, so zeigen das Credo aus Peñalosa M. «Ave Maria»<sup>106</sup> und ein anonymes Credo-Satz in einer Handschrift von Casale Monferrato<sup>107</sup> wesentlich entschiedenere Verarbeitungen der beiden Melodien: hier ist, wie bei Isaac, recht eigentlich eine Art Mischung von Credo de Village und Credo Cardinale entstanden. In technischer Hinsicht fällt bei allen diesen drei Meistern auf, daß sie die beiden Vorlagen durch Transposition der einen Melodie einander annähern: Die Vorlage des Credo I wird von Isaac und Peñalosa in der Höhe der choralen Notation belassen, so daß sie ihre häufigen Binnenschlüsse am Zeilenende auf g beibehält; die Melodie IV dagegen wird in die Oberquart verlegt, wodurch ihre Zeilenschlüsse von original d ebenfalls auf g zu liegen kommen und so eine verbesserte Voraussetzung für ihre Kombination in der mehrstimmigen Verwertung entsteht. Der Meister von Casale Monferrato geht grundsätzlich gleich vor, nur beläßt er die Lage der Melodie IV original und transponiert jene des Credo I in die Oberquint: Absicht und Ergebnis sind offensichtlich dieselben.

103 Vgl. oben, S. 52 (zur M. «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4v.), mit Anm. 59.

104 Credo Nr. 1; vgl. *Brumel, opera*.

105 CMM 34, II, 92 ff.

106 *Anglès, música*, Musikbeilagen 74–83.

107 Casale Monferrato, Archivio Capitolare, Ms. L (B), fol. 53'–57. Herrn Dr. Nors J. Josephson, der freundlicherweise auf diese Komposition aufmerksam machte, sei auch für die Überlassung einer Sparte gedankt sowie für den Hinweis auf einen weiteren solchen Satz in der Marienmesse des Michele Varotto, die allerdings erst etwa 1560 entstanden sein dürfte und deshalb hier unberücksichtigt bleibt.



Isaacs Satz zeigt gewisse Übereinstimmung zumindest mit den ersten Partien des Peñalosa-Credos. Dieses entspricht zwar in seiner dreiteiligen, ein geringstimmiges Et incarnatus einfügenden Anlage eher der Form-Tradition der durchkomponierten Messe mit Fremdvorlage als dem nur ganz selten zur Geringstimmigkeit übergehenden Gestalt des choralen Credos Isaacs; aber die klare Führung der Credo-Melodie IV in der Hauptstimme und selbst die sich anpassende Verarbeitung von Teilen des Credo I in den Randstimmen zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Isaacs Komposition. Freilich verliert sich bei Peñalosa das entschiedene Festhalten an der Credo-Melodie IV nach einiger Zeit, und im Et incarnatus sieht man sich plötzlich dem Credo I als eigentlichem c.f. gegenübergestellt; auch sind die Randstimmen weniger intensiv mit choraler Substanz erfüllt, und wirkt die Komposition vielleicht überhaupt etwas unbeweglicher als Isaacs Satz.

Viel strenger als Peñalosa geht der Anonymus von Casale Monferrato vor: er führt das Credo IV als klare Hauptstimme im A und fügt im T das Credo I in einer Formulierung bei, die zwar ebenfalls Hauptstimmencharakter hat, aber gelegentlich auf die vorrangige Führung des A Rücksicht nehmen muß. Der A wird mit einem D gepaart, der in dichter Füllung Elemente des Credo I in sich trägt, der T dagegen mit einem B, der sich an Credo IV anlehnt. Auf diese Weise kommt, in kunstvoller imitatorischer Anlage, ein Satz zustande, der gewissermaßen ein oberes und ein unteres Stimmenpaar kombiniert, das je in sich das Material beider Choralvorlagen abhandelt.

Wollte man Isaacs Stück in seiner Stellung gegenüber denjenigen von Peñalosa und dem Anonymus von Casale Monferrato fixieren, so müßte man sagen, daß seine Komposition natürlich die strenge, niederländisch konstruktive Anlage des letzteren nicht aufweist, aber vielleicht auch ihm, nicht nur Peñalosa gegenüber, eine gewisse Beweglichkeit des Satzes und der Stimmführung voraus hat. Es ist lehrreich zu sehen, in welcher gekonnten Weise Isaac sich auf deutschem Gebiet mit dieser offensichtlich niederländischen Sondertradition der Credo-Komposition auseinandergesetzt hat.

*Credo III:* Ein Satz, der vor allem Isaacs Imitationskunst zeigt; die Imitation läuft gerne durch möglichst viele einzelne Stimmen (z. B. 41 ff.; 105 ff.; usw.), zeigt aber auch paarige Führung (z. B. 23 ff.). Der B-Anfang bringt die Vorlage-Umkehrung. Eingeschobene, bewegte kleinwertige ascensus- und descensus-Läufe (z. B. B, 174 ff.; usw.), Biciniengruppen (z. B. 111 ff.) und noematische Klänge an traditioneller Stelle («et homo factus est») lockern das Stück; am Schluß steht ein figuriertes, in kurzen Einwürfen gehaltenes Amen, das entfernt an dasjenige des Credo in der M. «Virgo prudentissima»<sup>108</sup> und an die oben besprochenen Anhangspartien der Alternatim-Messen erinnert<sup>109</sup>.

108 Vgl. oben, S. 36f.

109 Vgl. oben, S. 134.



*Credo IV:* Der Satz erinnert in der Aufteilung der dicht anschließenden, manchmal auch «überlappenden» (z. B. D, 43→T, 42,1) Vorlage-sectiones allein auf D und T, nur in der Fauxbourdonstelle 103–106 auch auf A, stark an das Credo I. Wiederum fällt die betonte Biciniengruppierung auf (z. B. 5 ff.).

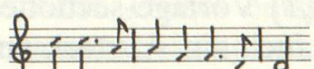
*Credo V:* Isaac gliedert den Satz in fünf Teile (81/82; 160/161; 267/268; der letzte beginnt mit dem Amen 308). Jedem dieser Teile liegt der gleiche *cursus* der Vorlage zugrunde; nur der Amen-Teil enthält allein dessen Anfang. Der dritte Teil – «Crucifixus ... ecclesiam» – fehlt in den bekannten choralen Vorlagen; es ist nicht ausgeschlossen, daß Isaac selber hier durch Neuunterlegung des betreffenden Textes die Vorlage vervollständigt hat. Der Anfang zeigt die Strenge der geradzahligen Mensur und Rhythmik, die der *cantus-fractus*-Vorlage eigen ist: das in dieses Zweier- und Viererschema eingebaute, vorlagegetreue Deklamieren ist in die Hauptstimme, ja auch in die Nebenstimmen eingegangen (z. B. 16 ff.). Es ist lehrreich, zu beobachten, wie Isaac diese rhythmische Straffheit im Laufe der Komposition löst: das geschieht durch Auseinanderziehen der section-Zäsuren in der Hauptstimme und durch Einschieben freier, oft durch unaufdringliches Imitieren erfüllter Pausen (z. B. T-Hauptstimme 82 ff.); es geschieht auch durch vorübergehende Kolorierung, die Dreier-Rhythmik schafft (z. B. 243 ff.), oder durch *contrapunctus-fractus*-Stellen, etwa auch kanonischer Gestaltung, die durch ihre großen Werte das Pulshafte der *cantus-fractus*-Ordnung eindämmen (z. B. 141 ff.). Wiederum schließt Isaac mit einem ausfigurierten, sehr bewegten Amen-Anhang ab.

*Credo VI:* Der zweite und der dritte Teil fehlen auch hier in den belegbaren Vorlagefassungen; sie könnten ebenfalls von Isaac nach dem schon vorhandenen choralen Material ergänzt sein, damit der Credo-Satz nicht, wie in der choralen Überlieferung, schon mit «et homo factus est» schließen muß. Die Choralvorlage läßt sich fast durch den ganzen Satz verfolgen: sie wandert durch alle Stimmen, verliert aber im Laufe des Satzes etwas an Klarheit. Auffallend sind einige noematische Stellen («Deum de Deo», «et in spiritum ... filioque»), die wohl als musikalische Ausdrucksfiguren gedeutet werden dürfen und offenbar die vom Text ausgesprochene göttliche Einheit unterstreichen.

*Credo VII:* Die Vorlage, in lydisch-F, nähert sich, auch durch  $\flat$ -Setzung, unserm F-dur stark an, und da sich das chorale Material imitativ auf die Nebenstimmen ausdehnt, überträgt sich dieser angenäherte F-dur-Charakter auch auf den ganzen Satz. Die Vorlage ist, wiederum nur bis «et homo factus est», nachweisbar; vielleicht hat auch hier Isaac den Rest durch Text-Neuunterlegung unter das schon vorhandene chorale Material ergänzt. Die *cantus-fractus*-Vorlage klingt in ihrer originalen Rhythmik noch durch, wird aber im Laufe des Satzes leicht verziert. Auffallend ist die in ganzen Einzelteilen durchgehaltene Biciniengestaltung 49–77 und 78–100 in tiefer, dann hoher Stimmlage, sowie die akkordische Haltung der Schlußpartien des «Et unam sanctam», ab 211. 245 schließt sich wieder ein stark



figurierendes und sequenzierendes Amen an; die Tonwiederholung in der

Sequenzzelle 

könnten auf instrumentale

Mitwirkung hinweisen.

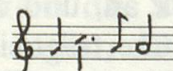
*Credo VIII:* Die eben geschilderte Dur-Annäherung des Satzes gilt auch hier. Die Hauptstimme, deren Rhythmik sich innig an diejenige der Vorlage hält, liegt am Anfang im T (bis 79), geht aber dann durch alle Stimmen, selbst den B. In der Faktur ähnelt der Satz dem Credo VII sehr; abweichend davon bringt er noematische Figuren in Tripla-Messung bei «ex Maria ...» und «qui cum patre».

*Credo IX:* Die Kürze des Satzes überrascht: sie wird durch ausgeprägtes «Überlappen» der sectiones der alle Parte zeitweise als Hauptstimme beanspruchenden Vorlage-Melodie erreicht (z. B. T, 19→D, 18,1; D 24→T, 23,1; D, 54→B, 52; usw.); nicht jede Stimme spricht also den ganzen Credo-Text aus. Auch das Schluß-Amen ist gegenüber andern Credo-Sätzen stark gekürzt. Die *cantus-fractus*-Rhythmik der Vorlage wird durch leichte Auszierung, vor allem im Verlauf des Satzes, etwas gemildert.

*Credo X:* Auch dieser Satz ist durch das «Überlappen» der sectio-Anfänge und -Schlüsse der Hauptstimme in den einzelnen Parten ziemlich knapp gefaßt (z. B. B, 26,1→D, 25, 1; D, 26,2→T, 26,1; usw.). Tonartlich unserem C-dur angenähert, zeigt er eine dem Credo IX ähnliche Anlage und Faktur. Die Vorlage stimmt mit der im Graduale Pataviense gebotenen Fassung überein; die anfänglich übereinstimmende Version bei Marxer weicht später erheblich ab.

*Credo XI:* Die ebenfalls stark an C-dur angenäherte Vorlage läuft im wesentlichen im D ab; «Überlappungen» kommen so keine zustande, was von vorneherein den Satz auf eine gewisse Länge festlegt. Die *cantus-fractus*-Rhythmik der Vorlage-Melodie wirkt sich wiederum auf die vielfach deklamierende Gestaltung des Stückes aus (z. B. 9ff.); die häufig ganze Phrasen umfassende imitierende Satzweise unterstützt diese Gestaltung (z. B. D/T, 107/109–123; usw.). An noematischen Stellen fallen «ex Maria virgine» und «qui cum patre et filio» auf; insofern besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Credo VIII. Wiederum findet

sich ein sequenzierendes Amen angefügt, dessen Element



ebenfalls den Verdacht einer instrumentalen Mitwirkung erregt<sup>110</sup>.

*Credo XII:* Diesem Satz liegt keine chorale Credo-Melodie zugrunde; er verarbeitet mehrere chorale Fremd-Vorlagen, die übrigens in einzelnen Quellen mit

110 Vgl. oben, S. 134.



Textmarken angegeben sind: offenbar handelt es sich um eine Art Parallelfall zu Isaacs M. «Carminum»<sup>111</sup>. Diese Vorlagen und ihre chorale Herkunft präsentieren sich wie folgt:

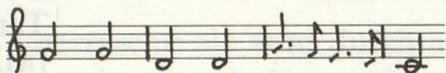
<i>Isaac, tempora</i>	<i>Vorlage-Text</i>	<i>Nachweis in neueren Liturgica</i>
1ff.	Mane nobiscum Domine	? [Luc. 24, 29]
11ff.	Venite, comedite et bibite	Dom. infra Oct. corp. Christi in Resp. ( <i>Liber Responsorialis</i> 420) [Prov. 9,5]
73ff.	Alleluia	?
78ff.	Pueri hebraeorum	Dom. im Palmis, Ant. ad Primam/ Tertiam ( <i>Liber Usualis</i> 583) [Math. 21,8 bzw. Joan. 12,13]
87ff.	Laudate Dominum, omnes gentes: laudate eum, omnes populi	Ps. Vespertinus e Comm. Apost. et Mart. ( <i>Antiphonale Romanum</i> 577 <sup>6</sup> ) [Ps. 116,1]
97ff.	Pueri hebraeorum	wie oben
113ff.	Venite, comedite et bibite	wie oben
171ff.	Et vinum laetificet cor	? [Ps. 104,15]

Ein einheitlicher Gedanken- oder Festtagskreis, dem die Vorlagen entstammten, läßt sich nicht nachweisen; es ist zweifelhaft, daß eine noch weiter ausgreifende Prüfung der Melodien in alten Liturgica den zugezogenen neuen Vergleichswerken gegenüber gewichtige Änderungen der Rubriken ergeben würden. Die Verteilung der Verarbeitungen der einzelnen Vorlagen, die nur sukzessive, nie gleichzeitig vorkommen und, wie es scheint, nur die Vorlage-Köpfe, nicht die ganze Melodie verwerten, auf die Anlage des ganzen Satzes ist nicht ganz durchschaubar; da unter den nachweisbaren Vorlage-Köpfen ein Fragment im 6., eines im 1. Modus und ein Psalmton-Ausschnitt vorliegen, mögen auch irgendwelche tonartlichen Gründe zur Vorlagenwahl und zur Verteilung der einzelnen Verarbeitungspartien geführt haben; dazu eben noch mehr. Etwas seltsam bleibt die Kürze des «Alleluia»-Zitats bei «et resurrexit tertia die», 73–77, das bereits 78, bei «secundum scripturas», von einer neuen Vorlage-Durchführung abgelöst wird. Deutlich wird immerhin, daß Isaac durch die Wiederaufnahme früher schon exponierter Vorlage-Köpfe, in 97ff. und 113ff., seinem Satz einen gewissen

111 An Vergleichsbeispielen dieser Zeit, in denen sukzessive mehrere Fremdvorlagen verarbeitet sind, lassen sich nennen: Johannes Regis, M. «Ecce ancilla Domini»; Jacob Obrecht, M. De S. Martino; M. [De S. Johanne Baptista] (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 160, fol. 49–63); M. [«Plurium antiphonarum»] (Casale Monferrato, Archivio Capitolare, Ms. L (B), fol. 19'–30). Nur beschränkt vergleichbar sind De la Rues Ostermesse, die zu vorhandenen Eigentenenores gleichzeitig verschiedene auf Ostern bezogene Fremddenores verarbeitet, und ein in *Breslau* 428 bewahrtes anonymes Kyrie-Gloria-Paar, das gleich vorgeht, vgl. *Staehelin, Grüner Codex*, Katalog-Teil I, zu Nr. 63f.; Ähnliches gilt auch für Obrechts M. «Sub tuum praesidium».



innern Rahmen zu geben und so das «Verflattern» in zahlreiche Einzel-Einfälle zu vermeiden sucht. Deutlich wird auch, daß es Isaac verstanden hat, die für die beiden umfangreichsten Zitate – «Venite» im 6. und «Pueri» im 1. Modus – identische chorale Tuba a zu einer Art von «tonalem Zentrum» zu machen, das eine gewisse Einheit schafft. Schließlich zieht Isaac den Satz aber doch vermehrt nach dem unserm F-dur angenäherten 6. Modus; vorläufige, aber deutliche F-Klauseln mit B-Quintschritt oder auch F-Zäsuren finden sich 75/76, 95/96, 111/112 und 143/144, und im wiederum «trompettahaft» in Quint- und Oktavsprüngen des B geführten Amen-Schluß bestätigt sich die F-Basis endgültig.

*Credo XIII*: Die Vorlage für dieses überaus imitationsreiche Credo ist nicht bestimmbar<sup>112</sup>. Da das «Motiv»  andauernd wieder-

erscheint (14 ff.; 26 ff.; 35 ff.; usw.)<sup>113</sup>, liegt wohl kein choraler Credo-Satz zugrunde. 110 scheint der Satz-Kopf wieder zu erklingen; ob es sich um einen Parodie-Satz handelt? Diese Annahme würde durch die Folge der Credo-Kompositionen in *München 53* glaubwürdig; ihre Reihe wird ja, wie oben gezeigt<sup>114</sup>, mit Stücken über nichtmensurierte Vorlagen eröffnet und geht dann zu *cantus-fractus*-Sätzen über, was dem Aufbau eines einstimmigen Credo-Faszikels durchaus entspricht. Da mit Credo XII die offensichtlich mit Vorbedacht geordnete Reihe der choralen Credo-Melodie-Verarbeitungen abbricht, könnte auch Credo XIII eine Fremd-Vorlage zugrundeliegen. Die Unsicherheit in der Frage der verwendeten Vorlage verunmöglicht so gut wie alle sicheren Aussagen über das Stück.

#### b) Alternatim disponierte Credo-Sätze

Die Disposition dieser vier Credo-Sätze, die sich in vier Messen zu vier Stimmen eingefügt finden, wurde schon oben vorgeführt und erörtert<sup>115</sup>.

Die Vorlagen sind wie folgt nachzuweisen:

<i>Isaac-Credo</i>	<i>Marxer</i> S.	<i>Sigl</i> S.	<i>Graduale</i> <i>Pataviense</i> fol.
M. Paschalis	149–151		289'–290
M. Solemnis	173–174		
M. De apostolis	174–175	II, 57–58	
M. De martyribus	171–172		

112 Vgl. oben Anm. 97.

113 Kurios ist die zufällige Übereinstimmung der Gerüsttöne dieses «Motivs» mit dem Credo-Ruf in Beethovens *Missa Solemnis*.

114 Vgl. oben, S. 142 f.

115 Vgl. oben, S. 118 f.



Bis auf die Credo-Melodie zur M. De martyribus hat Isaac alle Melodien auch in den durchkomponierten Credo-Stücken verwendet; alle diese Vorlagen sind *cantus-fractus*-Sätze, was sich in den mehrstimmigen Vertonungen, vor allem zu Beginn, auch deutlich abzeichnet. Formal zeigen diese alternierenden Sätze natürlich eine eher kleinteilige Anlage; die großzügigere, auch einfach ausgedehntere Haltung der durchkomponierten Credo-Kompositionen geht ihnen teilweise ab. Stilistisch stehen sie den durchkomponierten Sätzen aber durchaus nahe: so finden sich wie dort Gruppierungen in hohe und tiefe Bicinien (z. B. M. De apostolis, S. 78, 4 ff.), gelegentliche Tripla-Partien (z. B. M. De apostolis, S. 88, 2 ff.) zur Auflockerung des betont geradzahlig rhythmisierten Satzes, rasches Aufgreifen jeder Gelegenheit zur Imitation in Haupt- und Nebenstimmen (*passim*) und oft akkordisches Deklamieren des Textes, sei es in den originalgetreuen Rhythmen der Vorlage (z. B. M. Paschalis, S. 53, 1 ff., bes. T), sei es in den noematischen Gestaltungen einer Stelle wie «Ex Maria virgine et homo factus est» (M. Paschalis), wie «et propter nostram salutem» (M. Solemnis) oder wie «Et unam sanctam» (M. De apostolis). Von den durchkomponierten Sätzen weichen diese Stücke freilich in dem – durch ihre Alternatim-Anlage geforderten – Durchlaufen der in sich untransponierten Hauptstimme ab; wie bei den alternatim disponierten andern Ordinariumssätzen wird sie *sectio*-weise in den Satz eingebettet und tritt in allen vier Stimmen auf. Dabei präsentiert sie sich wie dort in einer Gestalt, die von strenger Vorlagetreue bis zu verzierter, aber für den mit dem Choral vertrauten Hörer jener Zeit noch erkennbarer Form gehen kann. Im einzelnen entspricht diese Gestaltung dem oben über die Choralverarbeitung Mitgeteilten; von einer detaillierten Besprechung kann darum hier abgesehen werden.