

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: V: Ausgewählte kompositorische Probleme

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: 24.02.2026

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

V. Ausgewählte kompositorische Probleme

Das bisher Ausgeführte erlaubt es, verschiedene kompositorische Fragenkreise aus dem Überblick über alle echten Ordinariumskompositionen zu erörtern.

1. Ambitus und Höhenlage der Stimmen und Sätze

Eine Prüfung des Ambitus der Einzelstimmen ergibt, daß Isaac sich hier nicht an ganz feste Regeln hält. Im allgemeinen schwankt der Umfang eines einzelnen Parts zwischen Non und Undezime; er kann aber gelegentlich, wie im D der M. «Argentum et aurum», die Tredezime ($g-e''$) erreichen. Lehrreich ist, daß die Messen über chorale Ordinariumsvorlagen den Ambitus auf Non und Dezime einzuschränken scheinen.

Die den einzelnen Stimmen zugeteilten Höhenlagen sind ebenfalls Schwankungen unterworfen; von diesen sind aber oft alle beteiligten Stimmen betroffen. Einen D-Ambitus setzt Isaac in die absolute Spanne von $g-g''$, einen Ambitus für den A in eine von $d-c''$, für den T in eine von $B-a'$, für den V in eine von $F-g'$ und für den B in eine von $E-d'$; innerhalb dieser Spannen wird dann die relative Höhenlage aller beteiligten Stimmen und deren Ambitus festgelegt. A und T decken sich in Umfang und durchschnittlicher Lage nahezu, was erklärt, daß sie gelegentlich vertauscht notiert auftreten; bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber doch die Tendenz, den T ganz geringfügig tiefer zu setzen: im Gesamtumfang dürfte die Differenz aber nicht mehr als etwa eine Sekunde ausmachen. Dieselbe Beobachtung gilt in den sechsstimmigen Kompositionen für die Ambitus von D I und D II; obwohl sich oft Stimmkreuzungen ereignen, dürfte der Tonraum des D II im Durchschnitt um ein Weniges tiefer liegen als derjenige des D I.

Die Prüfung der Messen auf die – innerhalb der genannten Ambitus-Spannen der Einzelstimmen – gewählten Höhenlagen zeigt, daß einzelne Messen – als Ganzes – höher, andere tiefer gesetzt sind. Als höhere heben sich aus dem Durchschnitt einigermaßen deutlich etwa diejenigen über «Comme femme desconfortée», «Chargé de deul» und «Een vrolic wesenn» sowie diejenigen über «Argentum et aurum» und «La spagna» heraus, als tiefere «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4v. und «Quant j'ay au cuer». Bei den Vertonungen choraler Ordinariumsmelodien liegen die vierstimmigen Messen und die Credo-Sätze gesamthaft erkennbar höher als die meisten fünf- und die sechsstimmigen Messen; einzig die M. Paschalis ad organum, 4v. steht, in tieferer Stimmlage, abseits von ihren vierstimmigen Gefährten, was sie, worauf oben schon hingewiesen wurde¹, aus dem entsprechenden Großzyklus aussondert. Innerhalb des Großzyklus der fünfstimmigen Ordinariumsvertonungen heben sich,

1 Vgl. oben, S. 108.

wie bereits erwähnt², drei Messen durch eine etwas erhöhte Stimmenlage von ihren «Kameraden» ab; hier, wie bei allen Messen Isaacs, wird man an die Möglichkeiten der Transposition denken müssen, durch die solche Unterschiede der Notation bei der praktischen Ausführung ausgeglichen wurden³.

Auf einige besondere Durchbrechungen der Ambitus-Grenzen wird noch zurückzukommen sein⁴.

2. Mensurverhältnisse und Mensurfolgen

In den einem Satz oder Satzteil vorgeschriebenen Mensurzeichen beschränkt sich Isaac auf die üblichen perfekten und imperfekten signa \bigcirc und C sowie deren diminuierte oder proportionierte Formen ϕ , $\bigcirc 2$, $\bigcirc 3$, $\frac{\bigcirc 2}{3}$ sowie C , $\text{C} 2$ und $\text{C} 3$.

Je nur einmal finden sich die Zeichen \ominus bzw. C (M. Paschalis, 4v., Sanctus; M. «Quant j'ay au cueur», Kyrie II); es ist bezeichnend, daß die deutsche Musiktheorie sogleich auf die betreffenden beiden Messenteile als exempla gegriffen hat.

Ausgesprochen komplizierte Kombinationen verschiedener Mensuren in gleichzeitig erklingenden Stimmen, wie man sie etwa von Ockeghem her, gelegentlich auch aus dem CC, kennt, finden sich nicht. Wenn überhaupt solche Kombinationen auftreten, dann nicht mit mehr als zwei verschiedenen Mensuren; nur selten weicht dabei mehr als eine Stimme von den restlichen Parten ab, und es stehen meist undiminuierte und diminuierte Mensurzeichen (C , C , $\text{C} 2$), verschieden proportionierte gleicher (C , $\text{C} 3$) oder auch verschiedener, aber gut kombinierbarer Grundform zusammen (C , \bigcirc). Die seltenen Fälle einer T-Wiederholung unter verändertem Mensurzeichen kennen nur Modifikation durch Diminution (C , C : M. «Et trop penser», Qui tollis⁵, und M. «Tmeiskin was jonck», Kyrie I⁶).

Was die Mensurfolgen innerhalb eines ganzen Satzes betrifft, so weicht Isaac nicht von den Usanzen seiner Zeitgenossen ab: er hält sich gerne an die damalige Übung, mittels veränderter Mensurzeichen die Bewegung des Satzes leicht zu beschleunigen. Das führt etwa im Kyrie der durchkomponierten Messen häufig zu jener Mensurfolge $\bigcirc - \text{C} - \phi$, die schon Glarean hervorgehoben und entsprechend erklärt hat⁷. Die andern Messen-Sätze zeigen ebenfalls eine Tendenz, von ruhigem zu bewegterem Tempo überzugehen; sie beginnen gerne undiminuiert und enden diminuiert oder mit Tripla-Schluß, wobei ein solcher besonders gerne

2 Vgl. oben, S. 113.

3 Das vermutet auch Mahrt, *Missae* 63f., der überdies darauf hinweist, daß (nach Schlick) auch vom Organisten – falls dieser mit dem mehrstimmigen Chor zu alternieren hatte – die Fähigkeit zur Transposition erwartet wurde.

4 Vgl. unten, S. 191.

5 Vgl. oben, S. 123.

6 Vgl. oben, S. 102.

7 Vgl. Glarean, *Dodekachord* 205 f.

in den Cum-sancto-spiritu- oder Osanna-II-Teilen auftritt. Geringstimmige Teile, wie häufig Christe, Pleni, Benedictus und allenfalls Agnus II, sind fast immer unter C notiert.

So wie oben für die Stimmenzahl der einzelnen Teile der Alternatim-Messen eine gewisse grundsätzliche Übereinstimmung mit der Praxis der durchkomponierten Messen festgestellt werden konnte⁸, so kann eine solche für die Mensurfolgen in Alternatim-Sätzen beobachtet werden: Isaac geht hier viel freier vor als die anonyme deutsche Messenkomposition seiner Zeit, die im allgemeinen nicht über die Verwendung von C oder C hinausgreift. So beginnt er die einzelnen Sätze gerne mit undiminiertem signum, geht dann zu diminuiertem über und schließt häufig mit einer dreizeitigen Mensur; das letztere gilt für Kyrie II und Osanna-II-Teile, die ja in den fünfstimmigen Messen ebenfalls vorliegen. Die Gloria-Sätze halten sich allgemein über weite Strecken an das signum C und schieben zuweilen einen Tripla-Abschnitt ein; das signum C gilt auch jetzt für Pleni-, Benedictus- und Agnus-Teile.

Einschub extrem kurzer Mensuränderungen oder Tripla- und sonstiger Proportionen ist nicht sehr häufig (vgl. etwa M. «Et trop penser», Gloria, A, 12–15); Isaac verweilt in seinen Messen offenbar gerne eine gewisse Zeit in der einmal gewählten Mensur; die zur Zweizeitigkeit verändernde kolorierte Notenschreibung in perfekten Mensuren (z. B. mit «Couranten-Rhythmus»⁹) tritt ebenso häufig auf wie bei andern Komponisten.

3. Klauselbildung

Als verhältnismäßig festgefügte melodische und harmonische Bausteine und zugleich Gliederungsmittel des musikalischen Satzes verdienen die Stimm- und Satzklauseln besonderes Interesse, und so seien sie auch jetzt in den bei Isaac erscheinenden Formen erörtert¹⁰. Da Isaac gerne und häufig kadenziiert – von einem, etwa Ockeghem nachgesagten Bemühen, gliedernde Einschnitte im musikalischen Satz zu verschleiern, findet sich nichts bei ihm –, bietet er hierzu reiches Material; doch ist gleich zu betonen, daß er grundsätzlich nicht von jener Klauselpraxis abweicht, wie sie auch seine Zeitgenossen kennen¹¹. Als nicht weiter auszuführende Voraussetzung gilt selbstverständlich auch für Isaac, daß, mit Ausnahme der quint-abwärts- oder quart-aufwärts-springenden B-Klausel, alle melodischen Klauseln untereinander vertauschbar sind.

8 Vgl. oben, bes. S. 117.

9 Nach *Apel, Notation* 135.

10 Es sei hier grundsätzlich festgehalten, daß in der vorliegenden Arbeit der Terminus «kadenziieren» natürlich nicht im Sinne einer funktionalen Harmonielehre späterer Zeit, sondern allein als Verbum für «eine Klausel vollziehen» gebraucht wird; das Substantiv «Klausel» bildet ja kein entsprechendes Verbum.

11 Für das Folgende vergleiche man auch die gute Übersicht und die entsprechende Terminologie bei *Meier, Harmonik*, bes. 28–32.

a) Klauseln im zweistimmigen Satz

Neben der Klausel-«Urzelle», der üblichen, aus der Sext oder aus der Dezime, mit Vorhalt in der melodischen D-Klausel, in die Oktave führenden, häufig auch in der phrygischen Gestalt auftretenden Form (z. B. M. «La spagna», Gloria 65 bis 66; 69; usw.; M. «Salva nos», Agnus 46–47; usw.) findet sich auch die «überbaute» zweistimmige Klausel: eine dritte, obere Stimme setzt knapp vor der Klausel ein und führt in diese hinein. Die Progression der beiden schon laufenden Unterstimmen verhält sich wie im zweistimmigen Satz; die neue Stimme erreicht in der Regel die Ultima-Terz, und zwar meist durch Sekundschritt von oben (z. B. M. «Chargé de deul», Sanctus 56–59, usw.), zuweilen auch von unten (z. B. M. «Salva nos», Agnus 56–57; usw.). Diese «überbaute» Klausel bewirkt in der Regel keinen entschiedenen musikalischen Einschnitt – vielmehr führt sie, meist eben mittels der zusätzlichen Stimme, gewissermaßen fließend in den weiteren Lauf des Satzes über.

b) Klauseln im dreistimmigen Satz

Hier läßt sich ohne weiteres an das eben Ausgeführte anschließen, denn die Verhältnisse decken sich teilweise mit dem zuvor zu den zweistimmigen «überbauten» Klauseln Erörterten; die dort zusätzliche Stimme ist aber jetzt fest in den Satz integriert, ohne eben erst einsetzende, bloße «Überbauung» zu sein. Die für Musik des 15. Jahrhunderts typische Klauselform, in der bei Sext-Oktav-Führung der Randstimmen die Mittelstimme in die Ultima-Quint aufsteigt und sich nicht in die Terz senkt, findet sich nicht mehr auffallend häufig, und wenn, dann vorzugsweise an klaren Zäsur- oder Teilschluß-Stellen – wo die Terz eigentlich gemieden wird (etwa M. «Argentum et aurum», Gloria 135–136; Agnus 104–105 (beide Male Zäsurstellen); M. «Carminum», Gloria 44, 76–77; M. De martyribus, 4v., S. 104, 11–12; M. «La mi la sol / O praeclara», Credo 143–145; M. «Salva nos», Sanctus 90–91 (beide Male in der phrygischen Form)). Öfters bringt die Klausel, statt des Quinttons, den Terzton, und es scheint, daß sich diese Neigung in den Messen über chorale Ordinarien gar etwas verstärkt (z. B. M. De apostolis, 4v., S. 70, 9; S. 90, 6–7; M. De martyribus, 4v., S. 113, 7–8; usw.).

Wichtiger und in ihrer üblichen Gestalt natürlich auf Schritt und Tritt nachweisbar ist die stärkste dreistimmige Klausel, die meist nicht die Randstimmen, sondern die beiden Oberstimmen in die Oktav streben und den B, als Nachfahren des alten C bassus, aus der Quint den Oktavton erreichen läßt. Dabei liegt die melodische D-Klausel in der Regel in der obersten Stimme; gelegentlich findet sie sich auch in der Mittel-, selten in der Unterstimme (z. B. M. Solemnis, 4v., S. 35, 3). Der Vorhalt der D-Klausel kann zuweilen auch entfallen, so daß der Paenultima-Klang ohne Dissonanz bleibt (z. B. M. «La spagna», Credo 58; M. «La mi la sol / O praeclara», Sanctus 35; usw.).

c) Klauseln im vierstimmigen Satz

Es ist natürlich, daß die «klassische» Klausel mit Quint- bzw. Quartschritt im B vorherrscht, vor allem an jenen Stellen, da *clausula primaria* erwartet oder erfordert wird; dabei kommt die Vertauschung der Stimmklauseln – mit Ausnahme des B – selbstverständlich auch vor (in der Reihenfolge der Stimmklauseln von oben nach unten, z. B.: T, D, A, B: M. «Argentum et aurum», Sanctus 53–54; A, T, D, B: M. «La mi la sol / O praeclara», Sanctus 85–86; M. «Chargé de deul», Gloria 39–40). Auch im vierstimmigen Satz kann zuweilen die Vorhaltbildung in der melodischen D-Klausel unterbleiben (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 46, 7), und gelegentlich fällt der Quintton der melodischen A-Klausel in den Terzton der Ultima ab (M. «Quant j'ay au cueur», Gloria 79–80; M. De apostolis, 4v., S. 69, 17–18).

Jene andere Klauselform, bei der der B aus der Sext, die er mit einer Oberstimme bildet, um eine Sekunde in die Oktav absteigt, also nicht seinen «klassischen» Quint- bzw. Quartsprung vollzieht, läßt die Paenultima-Töne jener Stimmen, die an der Sext-Oktav-Progression nicht beteiligt sind, sich in Terz- und Quintton der Ultima auflösen, wobei der erste von diesen in der Regel von oben und gerne im D, der zweite von unten und gerne in einer Mittelstimme, je durch Sekundschritt erreicht wird. Das führt folgerichtig zur Verdoppelung oder Oktavierung des Paenultima-Tones, der eine Terz über dem Paenultima-B-Ton liegt (z. B.: M. «La spagna», Credo 104–105; Agnus 9–10; M. «Quant j'ay au cueur», Gloria 74; Credo 110–111; usw.); auffällig ist, daß so an einzelnen Stellen die Terz in diese sogar einen Satzteil, ja einen Messen-Satz abschließende Klausel gerät (z. B.: M. «Quant j'ay au cueur», Kyrie 38; M. De apostolis, 4v., S. 94, 11–12): offenbar empfindet Isaac – wie auch einzelne seiner Zeitgenossen – die Terz bereits als «schlußtauglich», obwohl sie das, als unvollkommene Konsonanz, nach den damals geltenden Theoretiker-Regeln eigentlich noch nicht ist¹². Ob es solche Lizenzen waren, die Glarean dazu brachten, Isaac als *phrasi aliquanto durior* zu bezeichnen¹³? Es ist klar, daß die zu den vergleichbaren dreistimmigen Klauseln gemachte Feststellung, wonach die Mittelstimme dort zuweilen eher in die Terz als in die Quint des Klausel-Schlußklangs strebt, hier keine Geltung hat: dank der Vierstimmigkeit der Klausel kann die Ultima-Terz ja zum bestimmten Ziel eines Parts werden, so daß für die andere Mittelstimme wohl nur das Einbiegen in den Quintton möglich ist.

Eine Klausel, die vor allem als Binnenklausel, wie es scheint, in den nach choralen Ordinarien vertonten Messenkompositionen vielleicht etwas vermehrt auftritt, ist diejenige, die wir, in moderner Terminologie, als «Plagalschluß» bezeichnen würden: wieder sind es zwei Gerüststimmen, die aus der Sext in eine Oktave streben; der B vollzieht aus der Unterterz der Paenultima-Unterstimme den bekannten Quartfall und gerät so in die Quintlage zur Gerüststimmen-Ultima-

12 Ob der Terzschluß vielleicht auf italienischen Einfluß (Falsobordone) zurückgeht?

13 Vgl. Zeugnis 1547, Glarean, *Dodekachord*, p. 460–462, Z. 6.

Oktave (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 42, 7–8; M. De martyribus, 4v., S. 103, 6–7; usw.). Das Abfallen des B in die den Klang entscheidend stützende Tieflage nimmt dem eben erreichten Zielton der Sext-Oktav-Progression einiges an Gewicht: er wird zum Quintton der Klausel-Ultima – nicht zu ihrem Grundton –, und auch wenn wir seit Dahlhaus' Untersuchungen wissen, daß ein Beginn tonalfunktionaler Hörweise in der Josquin-Zeit noch nicht angesetzt werden soll¹⁴, so darf die Verdrängung des Oktav-Zieltones zum Quintton wohl doch als Vorbereitung jener Hörweise angesprochen werden, die später die Umdeutung vom Intervall- zum tonalen Akkordfolge-Satz vollziehen wird. Es ist übrigens auffällig, daß an verschiedenen Stellen der Grundton der Klausel-Ultima schon eine Weile vorher in oktavierter Lage eingeführt und oft geraume Zeit, allenfalls von anderen Stimmen umspielt, ausgehalten wird (z. B. M. Solemnis, 4v., S. 35, 12 bis 14; usw.): möglicherweise soll auf diese Art die Klausel das gewinnen, was ihr, im Vergleich zur üblichen *clausula primaria*, an Schlußwirkung abgeht. Häufig fehlt übrigens der Zielton der Sext-Oktav-Progression in einer der beiden beteiligten Stimmen: das liegt daran, daß entweder die zum Sekundschrift verpflichtete Stimme nicht steigt, sondern fällt – so daß Terz zum Ultima-Grundton entsteht (z. B.: M. Paschalis, 4v., S. 59, 5–6; S. 61, 12–13; Credo XII, 10–11; 111–112; usw.), oder daß eine der beiden Stimmen schon im Voraus mit auf den oktavierten Grundton der Klausel-Ultima festgelegt wird, so daß die Sext-Oktav-Fortschreitung nicht mehr vollständig ausgeführt werden kann (z. B.: M. De apostolis, 4v., S. 68, 11–12). Neben der Neigung, in den Ultima-Klang der Klauseln – selbst der einen Satz abschließenden – die Terz einzubeziehen¹⁵, dürfte diese »plagale« Form der Klausel zu jenen entscheidenden, weiterführenden harmonischen Erscheinungen gehören, welche die Zeit Isaacs gefördert hat.

d) Klauseln im fünf- und sechsstimmigen Satz

Zunächst ist festzuhalten, daß Isaac – ähnlich wie einzelne seiner Zeitgenossen – durch zeitweiliges Pausieren einer oder zweier Stimmen, den mehr als vierstimmigen Satz vielfach so reduziert, daß die Klauseln des bloßen vier-, allenfalls dreistimmigen Satzes zur Anwendung kommen können (passim; kürzeres Pausieren einer Einzelstimme, z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 18–19 oder Gloria 38–39). Man spürt verschiedentlich, daß das Kadenzieren mit mehr als jenen vier Stimmen, welche die übliche harmonische Klausel ermöglichen, ohne ein Parallelenrisiko zwischen Paenultima und Ultima herbeizuführen, noch besondere Aufmerksamkeit des Komponisten erheischt, obwohl Luscinius Isaac gerade im sechsstimmigen Satz 1536 eine besondere Meisterschaft nachsagt¹⁶. Den Schwierigkeiten mehr als vierstimmiger Klauselsetzung läßt sich auch ausweichen, indem

14 Vgl. Dahlhaus, *Untersuchungen*, bes. 85ff.

15 Vgl. Dahlhaus in Riemann, *Musik-Lexikon*, Sachteil 433, s. v. Kadenz.

16 Vgl. Zeugnis 1536, Luscinius, *Musurgia*, p. 94, Z. 4f.

ein vorübergehend auf vier Parte reduzierter Satz auf der Paenultima von der erst jetzt wieder einsetzenden fünften Stimme «überbaut» wird (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Gloria 138–140, usw.).

Nehmen aber alle Stimmen vollständig an der mehr als vierstimmigen Klausel teil, so kann als häufigste Lösung jene gelten, die, zur üblichen Vierstimmigen-Klausel mit B-Quintfall bzw. -Quartsprung, den fünften Part auf der Paenultima in die – so verdoppelte – B-Quint oder deren Oktavierung führt und sie im Sekundanstieg in die Ultima-Terz weiterleitet (z. B.: M. De beata virgine, 6v., Gloria 51–52; usw.); es ist also, wie wenn die melodische T-Klausel sich auf der Ultima im Grund- und Terzton teilte: wiederum ein Anzeichen beginnenden Umhörens vom Intervall- zum neueren Akkordfolge-Satz¹⁷. Die Schluß-Terz findet sich überhaupt verhältnismäßig häufig, und wenn sie sich nicht aus der Stimmführung ergibt, so entsteht sie aus den Doppelnoten, die den Teilschluß mit seinem eigenen, auch die Terz erfassenden Vollklang auszeichnen (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 53; naturgemäß allerdings in den sechsstimmigen Werken seltener als in den geringstimmigeren). Oft wird die Schluß-Terz aber auch im Terzfall von einem oktavierten Paenultima-Grundton erreicht; das kann «überbauend» nach Pause (z. B.: M. «Virgo prudentissima», Gloria 46–47) oder aus ununterbrochener Stimmführung heraus geschehen (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 103–104).

Eines besondern Wortes bedarf der Paenultima-Terzton. Die Literatur hat dabei offensichtlich eine eigene Erscheinung bisher durchweg übergangen¹⁸: es fällt nämlich auf, daß die Paenultima-Terz, die in der melodischen D-Klausel durch Vorhalt verzögert wird, zuweilen in einer Unterstimme bereits während des D-Vorhaltes, in der Unter-Oktave, berührt wird; darauf ereignet sich in der Unterstimme entweder sofortiger Terzfall, der zu einer eigentlichen Sukzession der beiden Paenultima-Terztöne in den beiden entsprechenden Parten führt (z. B.: M. Paschalis, 6v., Kyrie 59; M. De beata virgine, 6v., Gloria 72; M. «Virgo prudentissima, Gloria 84), oder aber der Terzfall wird durch Punktierung verzögert, so daß die beiden Terztöne noch kurz gleichzeitig erklingen (z. B.: M. Paschalis, 6v., Kyrie 154; M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie 16; M. «Virgo prudentissima, Kyrie 15; Credo 45; Sanctus 114 (etwas modifiziert, wie M. «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 6v., Kyrie 10); Agnus 26)¹⁹. Diese Erscheinung ist, wie Nachprüfungen ergeben, keineswegs auf Isaac beschränkt; sie findet sich in Werken schon des 15. Jahrhunderts, bei Finck, Hofhaimer, Senfl, ebenso bei Niederländern wie Mouton, Bauldewijn, ja selbst bei Willaert, und zuweilen sogar in vierstimmigen Stücken²⁰. Daß man es hier

17 Vgl. oben Anm. 15.

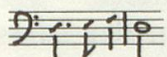
18 Einzig Moser, Hofhaimer, Notenanhang 64, Anm. 12, ist diese Erscheinung aufgefallen.

19 Vgl. zum Folgenden auch Isaac, Messen I, 94, zu Kyrie 16, 2 (Musik). Ein Einzelbeispiel ohne jeden Terzfall in der Unterstimme: M. «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 6v., Credo 217.

20 Zum Beispiel: Passion in Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat. 455, vgl. Bukofzer, Studies 186, Ex. 2, 15; Finck: Finck, Missa [in summis], Gloria 64; 100; 181 usw.; Hofhaimer: wie oben

mit einer üblichen Art der Klauselbildung zu tun hat, lehrt Vicentino, sogar mit entsprechenden, notierten Notenbeispielen: die Form, bei der die D-Auflösung die Paenultima-Terz der Unterstimme «ablöst», billigt er als *buona*, und er versteht dabei (nur) die D-Klausel mit Subsemitonium; diejenige, bei der sich beide Terztöne noch berühren, gilt ihm als *non buona*, was klar beweist, daß auch sie gebräuchlich war²¹.

Es kommt übrigens auch vor, daß sich die Unterstimme, ähnlich wie in den Vicentino-Beispielen, vom Grundton der Paenultima in punktierter Folge



in die Terz erhebt, dort mit der sich eben ins Subsemitonium auf-

lösenden Paenultima-Terz der D-Klausel zusammentrifft und dann um eine Terz in den Ultima-Quintton zurückfällt (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 103–104 (ähnlich schon 83–84); M. «Virgo prudentissima», Sanctus 41–42; M. Paschalis, 6v., Kyrie 87–89). Zur Reibung mit der melodischen D-Klausel kommt es dabei also nicht.

Sehr häufig wird statt der Paenultima-Quint auch der Paenultima-Grundton verdoppelt bzw. verdreifacht und bis in die Ultima hinein, dann als deren Quintton, liegen gelassen (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (I), Gloria 14–15; Sanctus 128–129; Agnus 36–37). In den sechsstimmigen Messen treten gerne beide Verfahren «gemischt» auf, dasjenige, welches den Paenultima-Grundton, und jenes schon beschriebene, das den -Quintton verdoppelt, so daß alle sechs Stimmen an der Klauselbildung teilnehmen (z. B.: M. De beata virgine, 6v., Kyrie 17 bis 18; Gloria 14–15). Gelegentlich springt eine der Paenultima-Grundton-Stimmen auch direkt in den Ultima-Grundton (z. B.: M. Paschalis, 6v., Kyrie 118 bis 119, D II).

Auch die zweite Klauselform, bei welcher der B nicht springt, sondern in der Regel im Sekundschrift aus einer mit einer Oberstimme eingegangenen Sext in die Oktav gleitet, findet sich im fünf- und sechsstimmigen Satz. Dabei wird im allgemeinen der Paenultima-Terzton über dem B verdoppelt bzw. oktaviert und um eine Sekund nach oben oder nach unten in die Ultima-Quint oder -Terz geführt (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Gloria 13–14, 74–75); ebenso wird der B-Ton der Paenultima oktaviert und um eine Sekunde, manchmal auch aus einem andern Intervall (z. B. Quartsprung) in die Ultima-Terz gehoben (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (I), Sanctus 14–15; Quartsprung: M. De beata virgine, 5v. (I), Gloria 13–14, oder M. «Virgo prudentissima», Kyrie 60–61). Weitere Stimmen erreichen die Klausel-Ultima im Sprung (z. B.: M. Paschalis, 6v., Gloria 95–96, V).

Anm. 18 angeführt (4v.!); Senfl: *Senfl, GA III*, S. 13, 188; S. 59, 222; S. 82, 33 usw.; Mouton: *Mouton, GA I*, S. 35, 62; S. 52, 42 usw.; Bauldewijn: *Theatrical Chansons*, S. 58, 21; Willaert: ebenda, S. 73, 22 usw. Bei Isaac im vierstimmigen Satz: z. B. M. «Salva nos», Gloria 9; Sanctus 107; M. «Comment poit avoir joie» bzw. Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4v., Sanctus 9; *CC I*, S. 157, letzter Takt der Seite. Vgl. auch Heer, *Liederbuch*, Nr. 26, zweitletztes tempus.

21 Vicentino, *musica*, lib. 3, cap. 35.

In «plagalen» Klauseln werden im fünf- und sechsstimmigen Satz besonders die Paenultima-Grund- und die Quinttöne oktaviert bzw. verdoppelt und, unter tunlichster Vermeidung von Parallelen, in die Ultima geführt (z. B.: M. «Virgo prudentissima», Credo 61–62; M. De beata virgine, 6v., Kyrie 27–28; usw.).

e) Sonderformen

1. Unterterzklausel

Die als «Unterterzklausel» bezeichnete melodische D-Klausel wird in der Literatur gerne dazu verwendet, um einem Satz, in dem sie vorkommt, ein gewisses Alter zuzusprechen. Wer sich mit Quellen der Zeit um 1500 beschäftigt, wird sich nur mit Vorsicht hinter diese Argumentation stellen können: denn die Unterterzklausel kann ohne Veränderung der harmonischen Gegebenheiten durch eine «gewöhnliche» D-Klausel, also eine Leittonklausel, ersetzt werden, und der umgekehrte Vorgang ist grundsätzlich ebenfalls denkbar. Melodische D-Klauseln sind der Schreiberwillkür besonders ausgesetzt, weil sie als solche verhältnismäßig leicht erkennbar sind und auch besonderen Anlaß zu improvisatorischen Freiheiten gegeben haben dürften²². Eine Unterterzklausel kann durchaus auf Isaac zurückgehen, sie muß es aber nicht; es ist wenigstens mit der Möglichkeit zu rechnen, daß jene aus der Korrektur eines Kopisten hervorgegangen ist, der aus irgendeinem nicht mehr kontrollierbaren Grund die Unterterzklausel der gewöhnlichen D-Klausel vorgezogen hat.

Gleichwohl sind bei Isaac Unterterzklauseln festzustellen, die, wie die Prüfung ergibt, auch nicht etwa einer Kopisten-Assoziation an die entsprechende Parodie-Vorlage entstammen (z. B.: M. «Quant j'ay au cueur», Kyrie 46 (von einzelnen Quellen als normale D-Klausel überliefert); M. De beata virgine, 6v., Kyrie 17–18; die seltsame Stelle M. «Salva nos», Sanctus 107–108 wird ebenfalls verständlich, wenn der T-Sprung a–c' als «Gerüst» einer Unterterzklausel verstanden wird). Dennoch wird man auch diese Unterterzklauseln bei Isaac als Datierungsindiz nicht überwerten dürfen; dies gilt übrigens für die Werke auch von Isaacs Zeitgenossen.

2. Oktavsprungklausel

Isaac bewahrt in verschiedenen Messenkompositionen die Oktavsprungklausel; sie tritt aber meist nur in Binnenklauseln, kaum je an Teilschlüssen auf, was ihre Originalität – im Gegensatz zur eben erörterten Unterterzklausel – hinlänglich

22 Zur Freiheit in der Klauselschreibung, wie sie sich in Quellen jener Zeit beobachten lässt, vgl. Jeppesen, *Palestrinastil* 170f., auch Isaac, *Messen II*, 133. – Zur Improvisations-«Anfälligkeit» der Klauseln, vgl. Ferand, *Improvisation* 258. – Herr Prof. Dr. Winfried Kirsch machte dankenswerterweise auf Klauselvarianten in der Überlieferung von Motetten des Andrea de Silva aufmerksam; dabei scheint Petrucci nicht selten zur Leittonklausel zu tendieren, wo handschriftliche Fassungen Unterterzklausel bringen.

sichert: meist wird die Stimme nach dem Sprung unmittelbar weitergeführt. Bezeichnenderweise finden sich diese Klauseln vor allem in frühen Werken (z. B.: M. «Comme femme desconfortée», Gloria 43–44; 146–147; Credo 39–40; usw.); in den in Deutschland entstandenen Kompositionen sind sie seltener, was freilich, wenigstens teilweise, auch an der dort vermehrten Belastung des B mit choralem, linearem Material liegen könnte (z. B. Credo V, 30–31; 256–257). Auffallend häufig wird bei Oktavsprungklauseln des B eine Oberstimme in die Paenultima-Terz geführt – eine Erscheinung, die wiederum auch bei Zeitgenossen²³ nachzuweisen ist (z. B. M. «La spagna», Gloria 101; M. «Quant j'ay au coeur», Kyrie 41; Gloria 83; usw.). In den fünf- und sechsstimmigen Messen sind Oktavsprungklauseln seltener, wohl auch darum, weil der B bei Oktavsprung sofort weit in den Tonraum anderer, mittlerer Stimmen geriete.

Eine besondere, häufige Form der Oktavsprungklausel läßt den B nicht direkt in die Oktave springen, sondern unterbricht den Sprung durch eine kurze Pause (z. B. M. «La spagna», Gloria 9–10, 48–49; usw.). Auch diese Erscheinung ist anderweitig belegbar²⁴.

3. «Isaac-Quinten»

Als «Isaac-Quinten» gelten in der Literatur jene offenen oder auch verdeckten Quinten-Parallelen, die, in der Regel zwischen D und A, kurz vor einer *clausula primaria* auftreten²⁵; Voraussetzung dafür ist, daß beide Stimmen aus stufenweiser Bewegung von oben in die Paenultima gelangen. Die bei Isaac auftretenden Fälle lassen sich auf das folgende – freilich konstruierte und in dieser Form nie auftretende – Modell zurückführen:

Beispiel 15



Es sind also zwei Möglichkeiten und Stellen der Parallelführung gegeben; beide dicht hintereinander sind freilich nie zu finden (beinahe z. B.: M. «Chargé de deul», Sanctus 86–87). An der ersten oder an der zweiten Stelle treten diese Quinten aber häufig auf, und zwar in fast allen Messen Isaacs (z. B.: M. «Argentum et aurum», Gloria 224–225; Agnus 68–69; M. Solemnis, 4v., S. 18, 4; S. 40, 17; usw.). Oft erscheinen sie nicht offen, sondern werden durch Antizipation oder punktierende Verzögerung gemildert (z. B.: M. «Quant j'ay au coeur», Kyrie 21; M. «Argentum et aurum», Sanctus 223 usw.). Gelegentlich springt der

23 Vgl. z. B. Weerbeke, *Opera*, S. 134, 39/40 usw.

24 Vgl. z. B. Martini, *Opera*, S. 50, 28/29 usw.

25 Vgl. etwa CC I, p. XIII.

D in die Unterquint, offensichtlich, um die Quinte zu umgehen (z. B.: M. «Argentum et aurum», Gloria 106–107; M. De beata virgine, 5v. (I), Kyrie 16).

Offenbar kommen diese Quinten durch die Stimmenabfolge beim Komponieren zustande, die ja im vierstimmigen Satz oft den A als letzten Part zugefügt hat²⁶. So kann nicht erstaunen, daß das, was in dieser Art als «Isaac-Quinten» bezeichnet wird, durchaus keine Erscheinung ist, die sich auf Isaacs Werk beschränkt. Dieselben Quinten-Parallelen finden sich bei verschiedenen Zeitgenossen, wie Josquin, Obrecht, Agricola u. a.²⁷; von «Isaac-Quinten» darf man also nicht sprechen, wenn man damit ein besonderes Kennzeichen für Isaacs Schreibweise meint.

4. Zu Stimmenfolge und Satzbau bei der Komposition

Nach Aarons Zeugnis vom Jahre 1516 bauen die *veteres* – und neben Josquin, Obrecht und Agricola gehört auch Isaac zu ihnen – ihre Kompositionen vom D her auf, lassen T, dann B, A, und allenfalls weitere Stimmen folgen; die *moderni* dagegen sehen von dieser sukzessiven Stimmenfolge beim Komponieren ab und *considerano insieme tutte le parti*, praktizieren also bereits eine auf das Akkordische gerichtete Satzweise²⁸. Es bedarf keiner längern Ausführungen, daß Isaac die von Aaron geschilderte sukzessive Art der Satzweise der *veteres*, vor allem in seinen ältern Werken, mitunter praktiziert hat, wenn auch nicht unbedingt mit dem D als erster Stimme. Die T-c.f.-Anlage etwa der M. «Argentum et aurum» (besonders in Gloria und Credo) ist gar nicht anders denkbar.

Es läßt sich freilich auch denken, daß Isaac in Kompositionen, die keine so ausgeprägte c.f.-Anlage zeigen wie die M. «Argentum et aurum», nicht einer einzigen, sondern zwei primären Stimmen gefolgt ist. Diese Möglichkeit muß besonders bedacht und besprochen werden, nachdem vor einigen Jahren vor allem Apfel, im Anschluß an eine Beobachtung Jeppesens²⁹, verschiedene Untersuchungen zum sogenannten Gerüstsatz vorgelegt hat³⁰: Apfel vertritt dabei die Auffassung³¹, daß jede Komposition jener Zeit auf einem zweistimmigen Gerüstsatz, in der Regel von D und T, basiere, um den die restlichen Stimmen gleichsam herumgelegt seien. Kennentlich werde dieses Stimmengerüst daran, daß es zur Führung in unvollkommenen Konsonanzen (Terz, Sext und deren Oktavierungen) neige und in der Klausel die schon mehrfach genannte Progression aus der Sext in die Oktave vollziehe: diese Progression sei auch in der Lage, die ent-

26 Vgl. auch unten, S. 170.

27 Zum Beispiel Josquin: *Josquin GA*, Mo 3, S. 61, 82; S. 138, 18; S. 145, 192, usw.; Obrecht: *Ockeghem/Sweelinck*, S. 57, 93 (zweites g' im D muß natürlich a' sein!); S. 77, 33 usw.; Agricola: *Agricola*¹, *GA* II, S. 88, 92/93, usw.

28 Vgl. Zeugnis 1516, *Aaron, institutio*, zu Z. 7 ff.

29 Vgl. Jeppesen, *Kopenhagener Chansonier*, p. XLVII ff.

30 Die Arbeiten Apfels registriert bei Apfel, *Beiträge* I, 103.

31 Besonders deutlich: Apfel, *Gerüstsatz*, bes. I, 83 ff.

sprechenden Gerüststimmen erkennbar zu machen. Apfel postuliert die These, daß an Stellen, an denen die dissonanten Intervalle der Quart oder der verminderten Quint im Gerüstsatz erschienen, dieser aus den bisherigen Gerüststimmen auf eine, allenfalls auf zwei andere Stimmen übergehe. Dabei ist er bereit, selbst einen sehr kurzfristigen Stimmenwechsel anzunehmen, der eine neue Gerüststimme bis zum nächsten Wechsel ohne weiteres auch auf nur zwei, drei Töne einschränkt, so daß jene keinesfalls die Länge einer angemessenen «Phrase» einzunehmen braucht.

Die Durchsicht der Isaac-Messen zeigt tatsächlich manche Stellen, die in zweistimmigem Gerüstsatz gehalten sind. Dazu einige Beispiele:

Beispiel 16

etc.

etc.

etc.

coe -

(M., „Argentum et aurum“, 4v.)

(Die mit gestrichelten Klammern markierten Strecken bezeichnen jeweils die Gerüststimmen). Das gewählte Beispiel bietet methodisch eine günstige Ausgangssituation, weil es nur dreistimmig ist und, als freier Pleni-Teil, nicht vorlagebelastet ist. Schwieriger wird die Frage beim nächsten, ebenfalls vorlagefreien Beispiel.

Beispiel 17

Handwritten musical score for "Christe eleison" in G major, Op. 10, No. 1 by Franz Schubert. The score is for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison." The score is written on ten staves, with the first four staves for the voices and the last six for the piano. The music is in 4/4 time and features a simple, elegant melody with a piano accompaniment of chords and moving lines. The handwriting is clear and legible.

Folgt man Apfels Vorgang, so ergibt sich ein in lauter Kurz-Segmente einzelner Stimmen zerfallender Gerüstsatz, der mitunter Stimmphrasen ohne Rücksicht auf ihre lineare Gestalt, auf die gliedernde Pausensetzung und die Textierung entzweischneidet. Zur Verdeutlichung folge dasselbe Stück, aber nur im Gerüstsatz notiert.

Beispiel 18

Handwritten musical score for "Christe eleison" in G major, 4/4 time. The score is written on ten staves, with the first four staves forming the first system and the next six staves forming the second system. The lyrics "Christe eleison" are written below the notes. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "c)" and "Chri".

(M. "Virgo prudentissima", 6v., Cluske I)

Das muß stutzig machen und ruft, da zu diesem Teil eine völlig sichere Textierung nicht existiert, zur Prüfung etwas sicherer textierter und vorlagehaltiger Stücke. Apfel hat, wie es scheint, auf die beiden Aspekte der Textierung und Vorlageverarbeitung nicht oder nicht hinreichend geachtet. Da in Textlegung und gleichzeitiger Hauptstimmenführung verhältnismäßig sicher, eignen sich die Messenkompositionen über chorale Eigenenores für diese Untersuchungen am besten, und an ihnen sei im Folgenden vorzugsweise exemplifiziert.

Es zeigt sich, daß tatsächlich viele Beispiele beizubringen sind, die einen meist zwischen D und/oder T und/oder einer andern Stimme laufenden Gerüstsatz bieten. Wichtig ist, daß – was an sich zu erwarten ist – eine Stimme dieses Gerüstsatzes auch zugleich Hauptstimme ist. Als besonders reines Beispiel sei genannt (die Hauptstimme ist in ihren Vorlage-Tönen jeweils mit x markiert):

Beispiel 19

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ite, Missa

Ite, Missa

Ite, Missa

Ite, Missa

(M. de beata virgine, lv. (I), Kyrie II)

Abgesehen von der Eingangspartie verläuft der Gerüstsatz fast ganz in D und T. Oder:

Beispiel 20

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae vir - gi - nis

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae vir - gi - nis

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae vir - gi - nis

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae vir - gi - nis

(M. de beata virgine, lv. (I))

Der D ist durchweg Gerüst- und zugleich Hauptstimme. In beiden Fällen genügt der Gerüstsatz einigermaßen der zweistimmigen kontrapunktischen Satzweise. Die oben erwähnte Neigung Isaacs, die Klausel der Hauptstimme vor section-Schluß durch eingeschobene, verzögernde Fremdnoten auszubauen und gleichsam zu betonen³², hängt wohl, wenigstens zum Teil, auch mit diesem Gerüstsatz-Prinzip zusammen: die gleichzeitige Erfindung und die Zusammengehörigkeit der beiden Gerüststimmen wird an den Klauselstellen besonders deutlich. Offenbar geht die festgestellte Häufigkeit der Klauselformulierung in der choralen Hauptstimme auch auf das Bemühen zurück, die tragende Kraft der einen der beiden Gerüststimmen zu verwenden, um diese in ihrer gleichzeitigen Funktion als Hauptstimme hervorzuheben. Als umfangreicheres Beispiel folge:

Beispiel 21

The musical score for Example 21 is a complex contrapuntal setting of a Latin text. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of 12 staves, arranged in two systems of six staves each. The lyrics are: "Agnus dei, qui tollis pec-cata mun-di". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the structural relationship between the two main voices.

32 Vgl. oben, S. 132.

pec-ca - ta mun - di, ui - se - re - re ho -

pec - ca - ta mun - di, ui - se - re - re ho -

ui - se - re - re ho -

ho -

gis

gis

gis

ho -

gis

gis

(M. Paschalis, Gv.)

Die Hauptstimme ist immer auch Gerüststimme. Besondere Beachtung verdient, daß im choralgebundenen Satz, wie hier, das Umspringen des Gerüstsatzes nicht ohne Berücksichtigung der Textgegebenheiten erfolgt; die einzelnen Wortgruppen bleiben im allgemeinen geschlossen. Es wird daraus deutlich, daß der, wie oben vorgeführt, vorlagefreie Satz ein viel rascheres, hinsichtlich der Textlegung «unkontrollierteres» Wechseln der Gerüststimmen erlaubt, daß aber der vorlagegebundene Satz in dieser Beziehung strenger ist.

Man wird nach dem Aufgezeigten tatsächlich annehmen dürfen, daß Isaac bei der Komposition vielfach von einem Gerüststimmenpaar ausgegangen ist; freilich wird man von vorneherein stärker in Betracht ziehen, als Apfel es tut, daß ein Gerüstsatz auch durchaus im Bewußtsein auf die folgende Ergänzung durch weitere Stimmen angelegt worden ist: es dürfte sehr fraglich sein, ob tatsächlich jede Quarte im Gerüstsatz einen Wechsel einer oder beider Gerüststimmen zur Folge haben muß. Man möchte eher glauben, daß die Formulierung des vorlagetragenden Partes bzw. der Hauptstimme sowie eine angemessene Rücksichtnahme auf

den Text bei der Anlage des Gerüststimmenpaares wichtiger waren als die Ausmerzung jeder eintretenden Quarte, weil sich eine solche bei der Ergänzung der Reststimmen ja ohne weiteres unhörbar machen ließ.

Nun zeigen freilich verschiedene Beobachtungen, daß sich Apfels These nicht überall mit der von ihm vertretenen Grundsätzlichkeit aufrechterhalten läßt.

Problematisch wird sie gleich an jenen Stellen, da die Hauptstimme in großen *contrapunctus-fractus*-Werten geführt wird und die andern Stimmen sich in einem Imitationsspiel in kleinen Werten ergehen:

Beispiel 22

The musical score for Example 22 consists of two systems of staves. The top system has five staves: a vocal line at the top with large notes and lyrics 'sanc' and 'tus', and four staves below it representing a six-part instrumental setting. The bottom system has four staves continuing the instrumental setting. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values. The text '(M. Paschalis, 4v.)' is written at the bottom right of the score.

Hier findet sich die Sext-Oktav-Progression, die bekanntlich Kriterium für die Gerüststimmen-Anlage und -Identifikation ist, verschiedene Male in den Unterstimmen: 6/7: T: a–b / B: c–B; 8: A: e'–f' / T: g–(Pause) f; 9: T: h–c / B: d–c. Dabei kann kein Zweifel bestehen, dass die *contrapunctus-fractus*-Stimme von Anfang da sein mußte, denn auf ihren jeweiligen Ton-«Plafond» ist das Spiel der Unterstimmen ausgerichtet. Ähnliche Fälle sind auch sonst nachzuweisen, zum Teil oben schon genannt worden (vgl. etwa die Pfundnoten-Partien der M. «Argentum et aurum»).

Die Problematik verstärkt sich weiterhin durch alle jene Satzteile, in denen die Vorlagemelodie in großen Pfundnoten in streng kanonischer und dichter Führung verarbeitet wird; hier kann das Stimmengerüst, das allein aus dem Kanon entsteht, den Regeln des zweistimmigen Kontrapunkts nicht oder nicht immer genügen und ist von Anfang an darauf angewiesen, durch weitere Stimmen die not-

wendige klangliche Ergänzung zu finden (vgl., herausgegriffen: M. De beata virgine, 4v. (I), Gloria 119ff.). Aber nicht nur der Kanon, auch die Imitation überhaupt spricht gegen den allgemeinen Anspruch von Apfels These: es liegt im Wesen der Imitation, daß sie von Anfang an ein Mehreres an Stimmen sucht und entsprechend geeignet formuliert werden muß. Ebenfalls fraglich erscheint die Gerüstsatz-These an Ostinato-Stellen (vgl. z. B.: M. «Argentum et aurum», Gloria 74–100).

Es gibt nun auch zahlreiche Fälle, meist im Verlauf eines Satzteiles, in denen, ähnlich wie in Bsp. 22, die Hauptstimme nur beschränkt am durch die Sext-Oktav-Progression bestimmten Gerüstsatz teilnimmt (z. B.: M. Paschalis, 4v., S. 48, besonders 19–21, wo der Gerüstsatz mit D und T die Sext-Oktav-Progression vollzieht, die Hauptstimme aber im A liegt; Sanctus, S. 50, 4–5: T/B-Gerüst, A-Hauptstimme; M. Paschalis, 6v., Kyrie 19–20: D II/B-Gerüst, D I-Hauptstimme, usw.). Hier «überbaut» meist die Hauptstimme die Sext-Oktav-Progression der Gerüststimmen in die Klausel-Ultima-Terz hinein: diese Feststellung zeigt wiederum, daß ein zweistimmiges Gerüst nicht unbedingt isoliert gestaltet gewesen sein kann, sondern daß die Anlage von vorneherein mehr als zwei Stimmen erfaßt haben muß. Auch bei jenen Note-gegen-Note-Stellen, wie sie in den sechsstimmigen Messen vorkommen, ist es zuweilen fraglich, ob sich tatsächlich ein zweistimmiges Gerüst ansprechen läßt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß bei Isaac die Schreibweise, die an eine primäre Stimme weitere Parte anfügt, wohl vor allem in Frühwerken zu fassen ist, daß aber auch klare Gerüstsatz-Bildungen nachweisbar sind und daß schließlich ebenso eindeutige Hinweise darauf sichtbar werden, daß Isaac von vorneherein mit mehr als bloß zwei Stimmen arbeitet. Das ist ein Ergebnis, das bei einem Meister, der immerhin noch mehrere Jahrzehnte des 15. und einen Teil des 16. Jahrhunderts miterlebt hat, auch nicht unglaublich ist: erinnert man sich an Aarons oben genanntes Zeugnis, so wird deutlich, daß Isaac sich mitten in jenem Prozeß befindet, der vom sukzessiven zum gleichzeitigen akkordischen Komponieren führt, einem Vorgang, der freilich auch mit Isaacs Tod sein Ende noch lange nicht erreicht hat.

Nachzutragen bleibt, eher der Vollständigkeit halber, ein Letztes: wenn Isaac, von einer Einzelstimme oder einem Gerüstsatz aus, sukzessive vorgeht, so zeigt sich, nach der Identifikation der Hauptstimme ohne weiteres, welche Stimmen primär und welche sekundär sind; in der Regel gehören zu den letzteren, wie üblich, im vierstimmigen Satz der A³³, im fünfstimmigen der A sowie der V und im sechsstimmigen Satz dazu noch der eine D. Die genauen Verhältnisse müssen freilich, da Isaac jeden Part zum Hauptstimmenträger machen kann, von Fall zu Fall beurteilt werden.

33 Vgl. auch oben, S. 162.

5. Zur Dissonanzbehandlung

In der Einführung zu seiner Edition des zweiten Bandes des CC hat Anton von Webern der Frage der Dissonanzbehandlung verschiedene ausgezeichnete Bemerkungen gewidmet³⁴; mit den allgemeineren, noch immer nicht überholten Ausführungen von Jeppesen³⁵, dem wohl lange Zeit besten Kenner satztechnischer Gegebenheiten in der Musik des 16. Jahrhunderts, bilden sie eine recht gute Grundlage für weitere Untersuchungen. Hier braucht nicht alles, was schon ausgeführt worden ist, wiederholt zu werden, sondern es soll nur noch Einzelnes ergänzt oder, in geordneter Form, etwas stärker herausgearbeitet werden; es ist auch hier darauf hinzuweisen, daß sich Isaac in den meisten Aspekten nicht von der Praxis seiner Zeitgenossen unterscheidet.

a) Dissonanzenparallelen

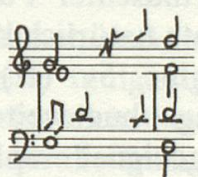
Nicht nur der CC bietet Fälle von Dissonanzenparallelen, die in Semiminimen vorgehen³⁶; auch die Meßordinarien bringen Beispiele (herausgegriffen: M. «Agentum et aurum», Sanctus 221, D/A). Wiederum sind solche, in der Regel aus Durchgangs- und/oder Wechselnotenbildungen entstehende Parallelen – von Sekunden oder Septimen, also nicht Quinten oder Oktaven – auch bei Zeitgenossen nachweisbar³⁷.

b) Unbetonte, linear eingeführte Dissonanzen

Die unbetonte Dissonanznote – meist Semiminima – wird linear von oben oder unten erreicht und in entgegengesetzter Richtung im Terz-, Quart- oder Quintsprung verlassen. Der Aufwärtssprung tritt gerne vor melodischen D-Klauseln ein.

Beispiel 23

mit Bewegung



mit Bewegung



(M. De beata virgine, 4v. (I), Gloria 125; vgl. ferner M. «Argentum et aurum», Kyrie 78; M. «Salva nos», Sanctus 71; 73; M. De beata virgine, 5v.(II), Sanctus 14; 114; usw.)

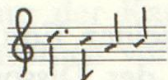
(M. «Argentum et aurum», Sanctus 156, auch 158; usw.)

34 Vgl. CC II, bes. p. VIII ff.

35 Jeppesen, *Palestrinastil*, bes. 78 ff.

36 Vgl. CC II, p. IX.

37 Zum Beispiel Martini, *Gesänge* 8, 17.

Im Anschluß an den zweiten Fall ist auch die «klassische» Form der – freilich durchweg abwärts-laufenden – Cambiata  zu erwähnen, deren

zweite Note dissoniert und im Terzsprung nach unten verlassen wird; Anschlußton kann im – späteren – Palestrinastil bekanntlich in der Regel nur die obere Sekunde sein³⁸. In dieser Gestalt findet sich die Cambiata, wie bei seinen Zeitgenossen, auch bei Isaac häufig (vgl. z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 61; M. De beata virgine, 6v., Sanctus 94; M. «La mi la sol / O praeclara», Sanctus 97, oder M. «Argentum et aurum», Gloria 167–172 (Cambiata-«Kette» in zwei Stimmen); usw.). Übrigens muß die Kurznote nicht unbedingt dissonieren: sie findet sich oft auch natürlich in den Klang eingebettet (z. B.: M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 98); freilich wird man dann nicht von einer Cambiata sprechen dürfen.

Jene Cambiata-Formen, die nach dem Terzsprung nicht in die obere Sekunde, sondern in andere Intervalle wie Oberquarte und -oktave, Untersekunde und -quinte führen und die Jeppesen als für Palestrina altertümlich nachweist³⁹, finden sich bei Isaac teilweise ebenfalls: so seien hier Fälle genannt, in denen die Stimme in die obere Quint (M. Paschalis, 4v., S. 43, 7), die obere Terz (M. De martyribus, 4v., S. 117, 4), die untere Sekunde (M. «Argentum et aurum», Agnus 12–14 (D / B in Dezimenparallelen) oder in die untere Terz weitergeführt wird (M. De apostolis, 4v., S. 69, 4).

Die umgekehrt verlaufende, also aufwärtsgehende Cambiata sucht man bei Isaac vergebens: er hat sie offensichtlich konsequent gemieden, was seine Schreibweise von derjenigen seiner Zeitgenossen, wie Josquins oder Obrechts, unterscheidet⁴⁰. Selbst an Stellen, an denen die besondere Tonfolge einer Vorlage-Melodie den Gebrauch einer solchen Cambiata-Form besonders nahelegen könnte – man denke an den Beginn des choralen Kyrie Paschale («Lux et origo»: g a c', usw.) – sucht man erfolglos: Isaac setzt hier in der Figuration Durchgang (mit h) oder umspielt. Ohne oder mit vertauschter Punktierung kommt die bloße Tonfolge der aufwärtsgehenden Cambiata natürlich bei Isaac vor (z. B. M. Paschalis, 4v., S. 42, 5/6; M. De beata virgine, 5v. (II), Kyrie 101–102). Offenbar hat Isaac die Dissonanz im Durchgang ohne weiteres gebilligt, aber als Basis für den Sprung in die obere Terz als ungeeignet empfunden.

c) Unbetonte, im Sprung erreichte Dissonanzen

Wiederum sind es fast immer Semiminima-Dissonanzen, die abwärts im Sprung erreicht und in der Gegenrichtung im Sprung in die Konsonanz verlassen werden. Die Sprung-Intervalle schwanken abwärts zwischen Terz und Quint, aufwärts

38 Vgl. Jeppesen, *Palestrinastil* 186 ff.

39 Vgl. Jeppesen, *Palestrinastil* 191 f.

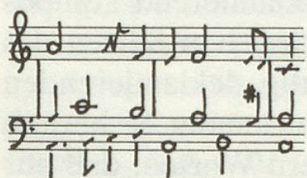
40 Vgl. Jeppesen, *Palestrinastil* 194 f.

zwischen Terz und Oktave (vgl. z. B.: M. «Argentum et aurum», Gloria 106 bis 107; Sanctus 142; M. «Salva nos», Gloria 30; Credo 19; Sanctus 53–54; 56–57; M. «La spagna», Credo 50). Eine Vertauschung der beiden Sprungrichtungen ist nicht zu beobachten.

d) Betonte Dissonanzen

Hier sei nur auf eine einzelne Erscheinung eingegangen, die offenbar noch kaum Beachtung gefunden hat⁴¹. Es kommt in geringstimmigen Abschnitten etwa vor, daß in melodischen T-Klauseln die betreffende Klausel-Stimme bereits vor der Paenultima ihre Ultima-Note betont markiert und so zu den andern Stimmen dissoniert. Das fällt vor allem in der M. «Salva nos» auf; z. B.

Beispiel 24



(Sanctus 47–48; auch
Agnus 58–59, ähnlich
45–46).

Dieselbe B-Führung ist natürlich auch sonst belegbar; nur fügen sich dann alle Stimmen ohne diese Dissonanz zusammen (als herausgegriffene Beispiele: M. «Carminum», Gloria 74; Sanctus 50). Da sich eine gleiche Dissonanzbildung, soweit ersichtlich, bei Zeitgenossen nicht finden läßt, scheint es sich hier um eine für Isaacs Schreibweise typische Eigenart zu handeln.

6. Zur Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis

Es ist seit geraumer Zeit erkannt, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts das Verhältnis von Wort und Ton eine Innigkeit gewinnt, die noch im 15. und frühen 16. Jahrhundert in dieser Weise nicht bestanden hat. Es soll und muß hier nicht untersucht werden, ob es allein die humanistische Zuwendung zum Wort überhaupt ist, die hinter dieser Wandlung und auch der sich damals überhaupt vollziehenden «Umsiedlung» der *ars musica* aus dem zahlhaft orientierten Quadrium ins wortgerichtete Trivium⁴² steht; die speziellere Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis in den Isaac-Messen soll zunächst allein von dem Bild her angegangen werden, das die Quellen bieten.

Die Situation ist hier freilich recht schwierig, übrigens nicht nur im Falle Isaacs und gerade auch beim Ordinarium. Wer sich mit Messen-Quellen jener Zeit be-

41 Sie scheint bisher einzig bei *Deppert*, *Messe* 10 beachtet.

42 Diese schöne Beobachtung offensichtlich erstmals bei *Zenck*, *Musikanschauung* 24.

schäftigt, weiß, daß im allgemeinen die Textlegung desto ungenauer und oft auch unvollständiger wird, je älter die betreffende Quelle ist: also gerade jene frühen Quellen, bei denen ihres Alters wegen eine erhöhte Chance bestünde, daß sie eine dem mutmaßlichen «Original» des Komponisten möglichst nahekommende Textlegung bewahren, versagen, und es sind umgekehrt meist jüngere Quellen, die eine genauere – aber wer weiß, wie getreue? – Textlegung festhalten. Die Problematik erhöht sich durch den Umstand, daß der Ordinariumstext, weil im wesentlichen niemals verändert, jedem Schreiber und Sänger genau vertraut war: ein weiterer Grund für einen damaligen Kopisten, sich Textnachlässigkeiten zu leisten, und für die Forschung ein weiteres Gebot, mit solchen rechnen zu müssen.

Wie sehr Textlegungen divergieren können, dürfte sich oben hinreichend gezeigt haben⁴³. Und selbst, wo diese in zwei oder mehr Quellen übereinstimmen, geht die für eine sinnvolle Diskussion des Wort-Ton-Verhältnisses entscheidende, genaue Zuordnung der einzelnen Silbe zur einzelnen Note mit letzter Sicherheit und durchgehend aus den Quellen meist nicht hervor, es sei denn, es handle sich um einen silbenreichen Text und dazu entsprechend klar deklamierend komponierte Musik. Das heißt aber, daß eigentlich nur in den textreichen Sätzen des Gloria und des Credo, und darin wiederum nur in eindeutig deklamierenden Partien, überhaupt die Voraussetzung gegeben ist, mit hinreichender Sicherheit ein positives Wort-Ton-Verhältnis zu erörtern, oder mit andern Worten, daß nur dann die Frage nach einem Wort-Ton-Verhältnis wirklich sinnvoll gestellt werden kann, wenn dieses im Kompositionstext schon klar und eindeutig nachgewiesen und gewissermaßen die Antwort auf die Frage bereits gegeben ist: in diesen Fällen zeigen denn auch die Kopisten noch so verschiedener Fassungen plötzliche Übereinstimmung. Die ungleich interessanteren Fälle dagegen, von denen man annehmen muß, daß es sie auch gegeben hat, jene Fälle, in denen sich erst eine Art Übergang von wortindifferenterer zu wortbezogenerer Textvertonung abzeichnet, bleiben dem sicheren Zugriff vielfach verschlossen; auch die Tatsache, daß in *contrapunctus-fractus*-Sätzen nach choralen Ordinariumsvorlagen wenigstens die Hauptstimme in ihrer – vom Choral her mitgebrachten – Textierung feststeht, tröstet wenig, da die restlichen Stimmen im allgemeinen noch immer der beschriebenen Problematik unterliegen.

Wenn nicht das Risiko reiner Spekulation gelaufen werden soll, ist somit ein Wort-Ton-Verhältnis zu untersuchen nur möglich, wo die Zuordnung der einzelnen Wortsilbe zur Einzelnote feststeht; damit verliert freilich die Fragestellung weitgehend an Interesse. Klar deklamierende Partien, in denen auf den Einzelton eine Silbe fällt, sind durch die ganze Breite von Isaacs Messen nachzuweisen; sie heben sich ab von dem riesigen Bestand an «Notenzügen», in denen eine genaue Textlegung, bei mehr Noten als Silben, mehr oder weniger ungesichert bleibt, so daß eindeutige Auskünfte nicht erteilt werden können. An diesen deklamierenden Stellen wird deutlich, daß sich Isaac in der Regel bemüht, betonungsgerecht zu rhythmisieren: das braucht nicht nur bei langen, gleichsam rezitieren-

43 Passim. Konzentriert bei Feldmann¹, Überlieferungen.

den Tonketten zu erfolgen, wie sie sich gerne in Gloria- und Credo-Sätzen finden, und die nur darum in viele Kleinwerte zerfallen, damit sie den silbenreichen Text aufnehmen können (Musterbeispiel: M. «La mi la sol / O praeclara»; Credo, z. B. T-Part); dasselbe Bemühen zeigt sich auch bei kurzen Unisono-Notengruppen, die offensichtlich deklamierende Silbenzuordnung fordern und später melismatisch weitergeführt werden (z. B.: M. «Virgo prudentissima», Gloria 60 ff.; M. «Salva nos», Gloria 14 ff.; usw.).

Besonders klar ist die Situation natürlich an Note-gegen-Note gesetzten Stellen. Sie finden sich bei Isaac schon in den frühen Messen, vor allem an den hierfür «klassischen» Stellen im Credo («et incarnatus est» oder «et homo factus est», usw.); die isolierten Credo-Sätze aus der deutschen Zeit zeigen diese Schreibweise ebenfalls, zum Teil noch verstärkt. Daß Isaac auch hier die Komposition dem Wort anpaßt, daß er auch in kleinwertigen Partien sich meist darum bemüht, Betonung der Silbe und Gewicht der Note anzugleichen (z. B.: «et resurrexit», M. «Tmeiskin was jonck», Credo 129 ff.; M. «Quant j'ay au cueur», Credo 71 ff.; usw.), ist offensichtlich. Schmitz hat angeregt, solche Stellen auf die Möglichkeit hin zu untersuchen, ob eine musikalische Ausdrucksfigur vorliege⁴⁴. Feldmann hat diese Anregung aufgenommen⁴⁵ und die Untersuchung auch auf weitere Erscheinungen des musikalischen Satzes ausgedehnt, wobei er, in freilich nicht ganz überzeugender Weise, ausführlich auch zahlensymbolische Deutungen beigegeben hat.

Auch wenn erst nach dem Jahre 1600 sich der Theoretiker Burmeister erstmals ausdrücklich und systematisch dazu äußert, dürfte, mit Schmitz, unwahrscheinlich sein, daß das Phänomen der musikalischen Ausdrucksfigur der Josquin- und Isaac-Zeit noch völlig fremd gewesen ist. In diese Richtung weist auch eine bisher kaum beachtete Stelle bei Tinctoris, wonach *discordantiae parvae a musicis sicut figurae rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa* zugelassen werden könnten⁴⁶. Dabei ist auffallend, daß Tinctoris hier mit rhetorischen Figuren erst vergleicht und diese offenbar noch nicht als eigenständiges musikalisches Phänomen kennt. Es bleibt demnach fraglich, welche Figuren man für die Zeit um 1500 überhaupt schon als gegeben ansehen darf: bestimmt wird man gut daran tun, nur mit großer Zurückhaltung vorzugehen und, gerade auch der Unsicherheit in der Textierung wegen, nicht über die *repetitio* oder das *noema* hinauszugreifen; jene, die *repetitio*, wird man – mit allen Konsequenzen der nicht dem liturgischen Wortlaut entsprechenden Wort- oder Wortgruppenwiederholung – als Figur nur an ganz evidenten, auch durch die Quellentextierung gesicherten Stellen anzusprechen wagen, und dieses, das *noema*, nur dann, wenn auch vom Text her Anlaß besteht, eine gewisse «Einheit» anzunehmen; das ist oben verschiedene Male entsprechend gehandhabt worden. Mit Feldmann auch die *redictae*,

44 Schmitz, *Rez. Bourdon*, bes. 59 f.

45 Feldmann¹, *Wort-Ton-Verhältnis*.

46 CS IV, 144b.

die *Tinctoris* zu vermeiden auffordert⁴⁷, dann die *anabasis* und *katabasis*, die Extremlage von Spitzen- oder Tieftönen, sodann abnorme Intervallsprünge, Quinten- und Oktav-, ja Terzen-, Sexten- und Dezimenfolgen, und schließlich gar die Imitation als musikalische Ausdrucksfiguren anzusprechen, kann für die Zeit um 1500 nicht überzeugen, auch darum, weil dabei die kompositorischen Folgen einer vielleicht einmal instrumental gedachten Ausführung – die ja wieder andern Gesetzen gehorchen dürfte als die rein vokale – außer acht gelassen werden. Man möchte glauben, daß in Werken der Jahrhundertwende – also auch bei Isaac – die Berechtigung, in derartiger Breite von Figuren zu sprechen, unsicher und spekulativ ist und es wohl auch bleiben wird.

Sieht man von den genannten, verhältnismäßig klaren, deklamierenden Partien ab, so lassen sich für das große verbleibende Material höchstens einige ganz knappe Erfahrungen resumieren, die sich aus der editorischen Beschäftigung mit Isaacs Messen ergeben, allerdings hinsichtlich eines von Isaac beachteten Wort-Ton-Verhältnisses nicht sehr aussagekräftig sein dürften. So zeigt sich etwa, daß auf weite Strecken ohne Ligaturbrechung auszukommen ist. Eine Ausnahme machen die Fremdenores-Kompositionen mit betonter Pfundnoten-Anlage (z. B.: M. «*Argentum et aurum*», auch etwa M. «*Virgo prudentissima*»), weil in den Hauptstimmen oft die Ligaturschreibung der choralen Vorlagemelodie bewahrt ist; freilich ist auch die Frage, ob an solchen c.f.-Stellen Ordinariums- oder Vorlage-Text zu singen ist, nicht geklärt⁴⁸, und sie läßt sich in durchweg gültiger Weise auch gar nicht klären: es muß jeder Fall, vor allem auch von der entsprechenden Quelle und ihrer individuellen Eigenart her, beurteilt werden. Dieselbe Frage nach der Hauptstimmtextierung stellt sich bei Vertonungen nach choralen Ordinariumsmelodien natürlich nicht, da hier einstimmiger Vorlage- und mehrstimmiger Vertonungstext identisch sind.

Deutlich ist, daß die Münchner Chorbücher eine in der Regel sorgfältigere Textlegung bieten. Ihre Neigung, die Textierung auf die vorlagehaltigen Stimm-partien zu beschränken, ist andernorts beschrieben⁴⁹; sie führt gelegentlich zu textlosen Stellen, die entweder melismatisch zu übersingen oder vielleicht auch instrumental auszuführen sind, worüber unten noch zu referieren sein wird⁵⁰. Auch für die Münchner Chorbücher gilt, daß die Textlegung nur sehr beschränkt mit den bekannten Regeln übereinstimmt, wie sie sich vor und nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erstmals bei Lanfranco, Vicentino, Zarlino und Stoquerus formuliert finden⁵¹; freilich wird das nicht erstaunen, da diese Regeln vernünftigerweise vor allem für die Musik der eigenen Zeit – wohl erst etwa seit Willaert –, kaum für eine solche, deren Entstehung mehrheitlich über eine, ja zum Teil zwei Generationen zurücklag, geschrieben sein dürften.

47 CS IV, 150b. Der Stelle fehlt übrigens auch der Hinweis auf eine Bindung der Musik an einen Text, was Voraussetzung für das Ansprechen einer Ausdrucksfigur sein muß; vgl. *Staehelin, Isaac I*, 11.

48 Vgl. *Isaac, Messen II*, 147; 162 f.

49 *Isaac, Messen I*, p. XII, Anm. 37.

50 Vgl. unten, S. 192, Anm. 13.

51 Vgl. auch *Isaac, Messen I*, p. XII, Anm. 38.