

Heinrich Isaac's Weltliche Werke

Ein gewaltiges Vorwärtsdrängen macht sich in der Entwicklung der Musik seit dem 14. Jahrhundert geltend. Eine Periode des Aufschwungs löst die andere aus, eine Ars nova der Dunstable, Dufay, Binchois wird der andern eines Philippe de Vitry und Johannes de Muris nachgesetzt. Kaum hat sich in Italien eine herrliche Eigenblüte der Liedmusik entfaltet, so wird sie durch eine neue Entwicklung, welche vom Norden ihren Ausgang nimmt, wie vom Sturm hinweggeweht. Steht das 14. Jahrhundert bis zum letzten Viertel noch ganz unter dem Banne des absoluten Kontrapunkts, so dringt nunmehr von England her harmonische Auffassung in die Polyphonie ein. Die Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, welche bis dahin mehr ein Einzelleben führten, ordnen sich jetzt dem Ganzen unter. Die Zufälligkeit und Verworrenheit der Zusammenklänge weicht harmonischer Absicht und Klarheit. Als Bahnbrecher des neuen Stils, für den als Hochsitz Cambrai Bedeutung gewinnt, kennen wir vor allem Power, Benet, Tapissier, Carmen, Cesaris Ciconia, Dunstable, Binchois, Dufay. Ihnen reiht sich eine schier endlose Kette erleseener Meister an, die als Apostel des Fortschritts in alle Welt ausströmen, nach Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland, überall befruchtend wirkend.

Ein buntes Bild bot damals die musikalische Welt dar. Johannes Galliscus aus Namur wirkte in Mantua, Johannes de Monte in Spanien, der Spanier Ramis in Bologna, der Engländer Hothby in Lucca, die Niederländer Tinctoris aus Poperinge. Ycaert und Guarnier in Neapel, alle beseelt von niederländischem Geiste, alle unter dem Einflusse der großen Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Internationalen Klang hatte um die Wende des 15. Jahrhunderts auch der Name Heinrich Isaac's, alias Ugonis de Flandria, dessen niederländische Herkunft nach den archivalischen Funden Milanese's über allen Zweifel steht. Die Musikentwicklung dreier Nationen ist aufs engste mit seinem Wirken verknüpft. In niederländischer Kunst auferzogen, hatte er um 1480 bereits einen solchen Ruf, daß Lorenzo Magnifico ihn als Nachfolger Squarcialupi's an seinen Hof zog. In Florenz fand unser Meister eine zweite Heimat; der Kunstsinne des Medicäers bot die rechte Grundlage für seine künstlerische Entfaltung. Der Tod Lorenzos, welcher auch in Isaac's Schaffen in zwei ergreifenden Klagen (siehe S. 45 ff. seinen Ausdruck fand, machte der ruhigen Kunstentwicklung in Florenz ein Ende. Politische Wirren brachen herein und veranlaßten Heinrich Isaac um 1495, an den Hof des Lorenzo geistesverwandten Kaiser Maximilian zu gehen, in dessen Dienste er bis zu seinem Tode 1517 nachweisbar ist. Aber immer wieder zieht es ihn nach Florenz zurück, mit welcher Stadt ihn verwandtschaftliche Bande verknüpften. Gesundheitliche Rücksichten scheinen auch im Spiele gewesen zu sein) (Testamente von 1502, 1512, 1516; Eingabe von 1515, ihn in Florenz zu belassen.) Je-

denfalls hat sich Isaac mit der ernstesten Absicht getragen, in italienische Dienstverhältnisse zurückzutreten, wofür sowohl der Bericht eines Agenten an Hercules von Ferrara um 1502 als auch ein Brief des Nicolaus de Pittis 1514 Zeugnis ablegen. Erster Bericht wirft helles Licht auf die Persönlichkeit unseres Meisters, der als liebenswürdiger und gefälliger bescheidener Mensch, als gewandter Tonsetzer von reicher Erfindung und großem Können, als sympathischer und brauchbarer denn Josquin, der mehr nur arbeite, wenn er Lust habe, geschildert wird.

Für beide Länder, für Italien sowohl wie für Deutschland, gewann Isaac als weltlicher Meister nationale Bedeutung. Er machte sich mit dem Stile und dem Empfinden beider Völker aufs innigste vertraut und schuf aus ihrem Geiste heraus Werke bedeutender Faktur, welche die nationale Kunstentwicklung förderten und für heimische Meister vorbildlich wurden.

In niederländischer Satztechnik herangebildet, kam er nach Italien. Hier fand er ganz andere Verhältnisse vor. Den fein entwickelten Ballaten und Madrigalen des 14. Jahrhunderts, wie sie uns in den Werken der Florentiner Johannes, Franciscus, Ghirardellus, Andreas, Paulus, des Paduaners Bartolinus, des Bolognesen Jacobus, des Perugianers Nicolaus und anderer vorliegen, wußte hier das 15. Jahrhundert von heimischer Kunst wenig entgegenzusetzen. Was wir auch prüfen, trägt entweder das Gepräge rechnerischer Grübeleien, wie z. B. die Mehrzahl der Sätze aus Kodex Modena L. 568 und die Kompositionen des Ugolino von Orvieto, oder schlichtesten homophonen Charakter. Fast Note gegen Note gesetzt sind die frottolenartigen Gebilde der Florentiner Alexander Coppinus und Bartholomaeus, des Pisaners Bernardo, der Broccus, Crispinus bis hin zu den Meistern der ersten Frottolendrucke, den Foggianus, Tromboncino, Cara, Philippus de Lurano, Prete Michele, Ansanus, Ludovico Milanese, Piero da Lodi, Ranieri.

Ob die ältesten dieser Meister vielleicht bereits unter dem Einflusse Isaac's standen, ist vorderhand schwer nachweisbar. Jedenfalls ist die älteste Quelle für diese auch Quelle für unseren Meister. Zehn solcher mit vollständigen italienischen Texten versehenen Frottolen sind auf uns gekommen, Sätze einfachsten Aufbaus, die mit den gewaltigen polyphonen Schöpfungen im Choralis Constantinus wenig Gemeinsames haben und sich technisch auch nicht mit ähnlichen Liedsätzen von Obrecht oder Ockeghem vergleichen lassen, an Wohllaut es aber mit Josquinischer Kunst aufnehmen. Wie dieser betont Isaac stark die Terz, bevorzugt an Nebenkadenzteilen die Terzlage, bringt Vorhalte zu reicher Verwendung und findet namentlich Gefallen an Vorhalten, welche bei der Auflösung über die verminderte

Quinte in die Terz führen:



Dadurch kommt gewissermaßen ein sentimentaler Zug in seine Musik, der namentlich in den deutschen Liedern stark hervortritt. Wem es gefällt,

Jagd auf Quinten- und Oktavparallelen zu machen, findet hier bei Isaac reiche Ausbeute. Aber nicht bei ihm allein; die ganze Zeit geht leicht über jene theoretisch viel betonte, aber praktisch wenig gehaltene Regel der Kontrapunktik hinweg. Ganz muntere Oktavparallelen treffen wir z. B. in Josquin's »*Adieu nies amours*«, und absteigende Quinten-Parallelen in der Form, daß die zweite Quinte mit dem unteren Tone über die Sexte in die Septime übergeht, finden sich in der ganzen niederländischen Schule, vor allem auch bei Obrecht, z. B. in seinem Liede »*Tortorella*«.

Ein paar Lieder seien aus den italienischen Gesängen Isaac's besonders herausgehoben. »*Donna di dentro*« scheint sich wie die »*Missa carminum*« auf Volksmelodien zu stützen. »*Ne piu bella di queste*« stellt ein Loblied auf Florenz dar, welches das dortige fröhliche Treiben schildert. Ein Pendant zu ihm bildet Pietrequin's »*La Florence iolie*«. Wertvoll als seltener Repräsentant des Calendimaggio-Liedes, eines Vorfahrs der »*canti carnascialeschi*«, ist das leider nur in einer Stimme erhaltene »*Or' e di Maggio che rinverdisce ogni herba*«. Nach altem Florentiner Gebrauch wurde der erste Mai festlich mit Mummenschanz und Lied begangen.

Isaac's Name steht in Beziehung zu einer eigenen Florentiner Liedgattung, die nach dem Zeugnis des um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkenden Grazzini von Lorenzo und unserm Meister kreiert worden ist, die Gattung der »*canti carnascialeschi*«. Sie knüpfen an ältere Mummenschanzereien (am Calendimaggio-Feste) an, in denen junge Leute in Frauenkleidern ihr Unwesen trieben und z. T. zotige Lieder sangen. Lorenzo rückt diese Maskeraden auf ein höheres Niveau. Er belebt das Interesse für sie, indem er das Stoffgebiet erweitert, bald einzelne Stände aufziehen und in launigen und drastischen, nicht selten erotisch gefärbten Liedern ihre Fähigkeiten anpreisen läßt, bald auf mythologische Vorgänge zurückgreift wie im »*Trionfo del Bacco e di Arianna*«, bald symbolische Stoffe heranzieht, wie im »*Trionfo dei sette pianeti*«. Aufs glänzendste werden diese Umzüge szenisch ausgestattet, alle Künste, speziell die Musik, zur Mitwirkung herangezogen. Unter der Begleitung von Fackelträgern bewegt sich der Zug bei Dunkelheit durch die Straßen und läßt seine Verse erklingen.

Das erste Beispiel dieser Gattung, Lorenzos Gesang der Zuckerbäcker:

»*Bericuocoli, donne, e confortini,*
»*Se ne volete, i nostri son dei fini*«

soll von Isaac komponiert worden sein. Dieser Satz hat sich nicht erhalten, ebenso wenig ist bisher ein anderes mit seinem Namen belegtes Beispiel der »*canti carnascialeschi*« aufzufinden gewesen, vielleicht, daß unter den in Handschriften von Florenz und Perugia anonym auf uns gekommenen Karnevalsliedern ihm das eine oder das andere zugehört. Wohl aber besitzen wir von seinem in Florenz neben ihm wirkenden Landsmanne Alexander Agricola die Komposition des Lorenzo zugeschriebenen Gesangs der Ölpresserinnen: »*Donne no siam dell'olio facitori*«. Akkordisch ist die Anlage aller dieser

Sätze, im Stile der Frottole ähnlich.

Den kirchlichen Kompositionen näher stehen Isaac's außerkirchliche lateinische Gesänge, welche durch ihre Beziehungen zu Lorenzo und Maximilian besondere Wichtigkeit erhalten. Die Trauermusiken auf den Tod Lorenzos 1492 wie die vermutlich für den Konstanzer Reichstag 1507 geschriebenen Maximilians-Motetten zeigen den Charakter von Festmusiken, angelegt auf prächtige Klangwirkung hin.

Andere Verhältnisse als in Italien traf Isaac in Deutschland an. Neben dem in seiner Bedeutung noch nicht genügend gewürdigten Meistergesange blühte frisch das geistliche und weltliche Volkslied empor, das seit dem 15. Jahrhundert auch kunstmäßige Pflege genoß. Doch welch ein gewaltiger Abstand zwischen den mehrstimmigen Liedsätzen Oswald Wolkenstein's, eines der letzten Ausläufer des Minnesangs, und den Schöpfungen aus der Wende des Jahrhunderts. Welche rapide Entwicklung in kaum sechs Jahrzehnten, eine Entwicklung, die ohne Frage unter dem Einflusse der Niederländer steht, aber auch selbständige Wege nahm. Schon die mehrstimmigen Lieder des Lochamer Liederbuchs, dessen Niederschrift wenige Jahre nach dem Tode Oswalds erfolgt ist, sind von ganz anderem Geiste beseelt als Wolkenstein's Gebilde. Dem unsicheren Tasten nach passenden Zusammenklängen bei Wolkenstein steht hier eine bewußte Stimmführung gegenüber. Wirksam aufgebaute Harmonien,, geschickt verwendete Vorhaltsakkorde vertiefen den innigen Ton, der schon aus den Melodien zu uns spricht. Und wie wohlklingende Sätze lassen sich nicht schon einige Jahrzehnte später im Münchener und Berliner Liederbuch nachweisen. Erinnert sei nur an Wenzel Nodler's »*Ach Gott, ich klag des Winters Art*« aus München, Mus. Ms. 3232, oder an »*Groß sehen ich im herzen trag*« aus Berlin, Mus. Ms. Z. 98, Sätze, aus denen wir schon Isaac's Ton zu vernehmen glauben. Dazu welche verhältnismäßig reiche kontrapunktische Struktur dieser Werke gegenüber dem homophonen Frottolestil der Italiener!

Isaac machte den Geist dieses mehrstimmigen Liedgesanges sich ganz zu eigen, schwang sich zum bedeutendsten deutschen Liedkomponisten an der Schwelle des 16. Jahrhunderts empor. Was der um diese Zeit in Süddeutschland wirkende Adam von Fulda zur Liedkomposition beitrug, ist beachtenswert, kann sich aber mit den Schöpfungen Isaac's weder nach Seiten der Technik, noch des Gefühlsinhaltes messen. Ein fast ebenbürtiger Meister stand ihm dagegen in der Person Paul Hoffheimer's gegenüber, neben welchem er lange Jahre wirkte.

Isaac weiß als Niederländer die Technik aufs gewandteste zu handhaben, spielend gehorcht ihm der Kontrapunkt, immer luftig bleibt sein Liedsatz trotz aller Nachahmung. Homophoner und polyphoner Stil durchdringen sich bei ihm in vollkommener Weise. Höchstes Gesetz ist ihm Klangsönheit wie Josquin, mit dem er auch sonst noch so manchen verwandten Zug teilt, wie den Gebrauch der schwebenden Sexte, gleichsam als Vorhalt vor der Quinte,

und die ausklingende Schlußbildung. In der Anwendung von Vorhalten geht Isaac über Josquin hinaus. Neben einer Überfülle von Septimen- und Nonenvorhalten finden sich vollständige Nonenakkorde mit und ohne Oktavton, Septimenakkorde mit Quartvorhalten neben vorliegendem Terztone und anderes mehr. Von in Deutschland wirkenden Landsleuten steht ihm in der Liedertechnik Adam Rener sehr nahe. Isaac's deutsche Gesänge, von denen sich mit vollständigen Texten 22 eruieren lassen, sind zum großen Teil auf denselben sehnsüchtigen, weichen Ton abgestimmt, der durch die verminderte Quinte charakterisiert wird. Doch steht dem Meister auch eine kräftigere Tonsprache, wie in »Greiner, zancker, schnöpffitzer« zu Gebote. Seine Melodik ist blühend und reich an Koloraturen, die organisch aus der Melodie herauswachsen. Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe wird durch verschiedene Gruppierung der Stimmen erzielt. Mit dem alten Scheideliede »Innsbruck, ich muß dich lassen« ist noch heute Isaac's Name in den weitesten Kreisen lebendig. Unerledigt ist bis jetzt der Streit, der jüngst von Adolf Thürlings in seiner wertvollen Studie »Innsbruck ich muß dich lassen« in der »Festschrift« zum zweiten Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft (Basel 1906, S. 54 ff.) neu beleuchtet worden ist, ob die Oberstimme Lehnweise oder Eigengut ist. Darauf hingewiesen sei, daß die Tenormelodie mehrfach dem Wortakzent widerstreitet und die Hauptmelodie auch in jener Zeit schon zuweilen von der Oberstimme gebracht wird, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß die Oberstimme in Isaac's »Missa carminum« Verwendung gefunden hat.

Italienische, lateinische, deutsche und die im niederländischen Stile abgefaßten französischen Lieder machen aber erst einen kleinen Teil des weltlichen Schaffens Isaac's aus. Hinzu kommt jene Masse von weltlichen Tonsätzen, die entweder nur Textanfänge oder kurze Titel oder nur die Bezeichnung als »carmen« tragen. Ihre Bestimmung für Instrumente, gerade wie die der Liederbücher Petrucci's, Peter Schoeffer's, Erhard Oeglin's oder Formschneyder's »Trium vocum carmina« wird durch einige Überlegungen evident. Gesungen konnten vor allem jene Stücke nicht werden, da keine Texte untergelegt sind. Überdies läßt sich die Entwicklung instrumentaler Musik auf dem Boden vokaler Kunst seit dem Mittelalter verfolgen.

Nach Ausweis literarischer Zeugnisse (Theoria des Jo. de Grocheo, Romane) gab es im 13. und 14. Jahrhundert kaum eine Form, die nicht von Instrumenten gespielt werden konnte. Eine der Hauptfunktionen der Instrumentisten im Bereiche der Kunstmusik scheint es gewesen zu sein, schwache Stimmen zu stützen und fehlende zu ersetzen. Die Zinken traten im 16. Jahrhundert gern den Oberstimmen, die Violen und Trombonen den Unterstimmen zur Seite. Mangelte es an Sängern, so wurde auch der ganze Vokalsatz von Orgel, Laute oder einem Instrumentenchor ausgeführt. Dieselbe Musik diente Stimmen und Instrumenten, worauf auch Bemerkungen in den Titeln der Werke jener Zeit zielen. Der Ausdruck »carmen« trifft ursprünglich wohl die Liedweise (Censorinus, fragment! cap. 11) und ist in Parallele zu setzen

zu ποίημα, welches in Byzantiner Handschriften des 14. Jahrhunderts nach Fleischer's Mitteilung ebenfalls für die Gesangsmelodie gebraucht wird. Das Textliche tritt bei dem Terminus »*carmen*« allmählich ganz in den Hintergrund, der Begriff instrumentaler Ausführung (vgl. Formschneyder, »*Trium vocum carmina*«, 1538) scheint die Oberhand zu gewinnen. Neben dieser erborgten instrumentalen Praxis steht aber auch schon früh eine mit Gesang in Verbindung stehende und eine durchaus selbständige. Für erstere hat jüngst Riemann in den Sammelbänden der I.-M.-G., VII, 529 ff. einige Zeugnisse zusammengetragen. Erinnert sei nur an die Intonation von Liedern des Mönches und Wolkenstein's und an instrumentale Vor- und Zwischenspiele in der italienischen Liedmusik des 14., sowie in französischen Chansons des 15. Jahrhunderts. Auch um Klanglücken auszufüllen, traten die Instrumente in Funktion. Für so manchen Kontratenor seit dem Ende des 14. Jahrhunderts steht bei der Sprunghaftigkeit der Führung und der Wahl unsanglicher Intervalle die instrumentale Bestimmung außer allem Zweifel. Als ein besonders markantes Beispiel sei der von Matheus de Perusio zu Grenon's »*Je ne requiers de ma dame a.*« hinzugefügte Kontratenor aufgewiesen. Neben dieser Praxis, in der Gesang und Instrumente sich die Hand reichen, steht aber schon im Mittelalter selbständiges Instrumentenspiel. An Quellen der älteren Literatur fehlt es nicht, wenn auch die Musik der Instrumentisten jener Zeit, der Spielleute, meist ungeschrieben blieb. Erhalten ist uns aus der Wende des 12. Jahrhunderts jene Estampida, über welche Rambault de Vaqueiras sein »*Kalenda maya*« dichtete; auf uns gekommen sind in englischen Handschriften (Oxford Bodley Douce 139; London British Museum Harl 978), ein- und zweistimmige Tänze aus dem 13. Jahrhundert sowie ganze Sammlungen einstimmiger Tanzstücke französischer und italienischer Provenienz aus dem 14. Jahrhundert in Pariser und Londoner Kodices (Bibi. Nat. fr. 844 und British Museum Add. 29987.) Erstere ist jüngst von Pierre Aubry im »*Mercure musical*« ausgeschöpft worden). Ihnen reihen sich aus dem 15. Jahrhundert Stücke, wie die »*Quene note*« aus Oxford Digby 167, die »*fantazies de Joskin*« aus St. Gallen 462 und die vielen textlosen Stücke des Berliner und Münchner Liederbuches an. Reine Instrumentalmusik im Bereiche der Kunstmusik war also in Isaac's Zeit kein Novum. Schon 200 Jahre früher ward sie in den Kreis theoretischer Erörterung gezogen. Gab der in dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts wirkende Johannes de Garlandia bei Definition des Ausdruckes »*color*« sequenzhafte Melodiebildung und Nachahmung als Charakteristika instrumentaler Kunst an, so finden wir diese Stilregeln in den textlosen Werken Obrecht's, Pierre de la Rue's, Alexander Agricola's, Josquin's, Isaac's (von dem übrigens das textlose »*La me la sol*« in dem Berichte des Agenten Gian an Hercules von Ferrara auch als Phantasie angesprochen wird) und anderer bestätigt. Kurze Motive werden aufgestellt, die in denselben und in verschiedenen Stimmen, in denselben und in verschiedenen Tonlagen ihre Nachahmung finden. Kleine Spielfiguren treten auf, weit ausgreifende Passagen

werden eingeführt, wie z. B. in »*Le scruiteur*« oder in »*O venus bant*«. Charakteristisch ist auch die Bezeichnung dieser Sätze. Neben Textanfängen ursprünglicher Lieder findet sich eine ganze Reihe selbständiger Titel. Begegnen uns in den italienischen Tanzstücken des 14. Jahrhunderts Bezeichnungen wie Istampita Gaeta, Isabella, Belicha oder Manfredina, enthalten die sogenannten Münchener und Berliner Liederbücher textlose Stücke mit dem Namen »der Pfauenschwanz«, »die Katzenpfote«, »der Kranichschnabel«, »die Eselskrone«, »das Jägerhorn«, »der Rattenschwanz«, »die Krebs scheere«, so bietet Isaac Titel wie »*la morra (mora)*«, wie »*la martinella*« das Hämmerchen, wie »*l'hombre*« der Schatten dar. Als ausführende Instrumente kommen bei imitierender Satzweise wohl vor allem Geigen, Violen, Lauten und Cithernen in Betracht, während bei mehr akkordischen, für den Vortrag im Freien bestimmten Stücken besser an Zinken und Posaunen zu denken ist.

Isaac's Instrumentalsätze erschöpfen aber bei weitem nicht seine Bedeutung für die Instrumentalmusik. Durch die Vermittlung von Laute und Orgel kam eine ganze Reihe seiner Kompositionen vokaler wie instrumentaler Art in die Hausmusik. Die Organisten Schlick, Kotter, Kleber, Ammerbach die Lautenisten Spinacino, Hans Newsidler, Heckel und Ochsenkun setzten Werke von Isaac auf ihr Instrument ab. Interessant ist hierbei ihr Verhalten zu den Vorlagen. Spinacino's Tabulatur stellt gewissermaßen den Klavierauszug jener Tage dar. Kaum eine Note der Partitur ist im Lautensatze verändert. Freier schalten die deutschen Lautenisten Newsidler, Heckel und Ochsenkun. Sie bringen Eigenes hinzu; lange Noten werden mit Hilfe von Nebennoten in Spielfiguren aufgelöst, die Kadenzen koloristisch reicher ausgestattet. Die Grundlinien der Stimmen bleiben aber gewahrt, die Stimmenzahl wird gewöhnlich festgehalten. Zu Schulzwecken beschränkt man sich, wie in »*la morra*«, zuweilen auf die Wiedergabe der beiden unteren Stimmen, holt dann aber für Geübtere später den vollständigen Satz nach.

Noch interessanter ist es, die Arbeit der Organisten zu beobachten, die aus dem Geiste des Instrumentes heraus namentlich an getragenen Stellen eine Reihe von Ornamenten und Spielfiguren einflechten und den rhythmischen Reichtum der Sätze wesentlich erhöhen.

Die Tatsache, daß Isaac in der Hausmusik ein so breiter Raum gewährt wurde, läßt die Wertschätzung erkennen, welche er zu seiner Zeit genoß. Dafür spricht auch die weitgehende handschriftliche Verbreitung seiner Kompositionen, die sich bis nach Pommern verfolgen läßt. Isaac gehört unstreitig zu den Großen unserer Kunst. Die Gesamtausgabe wird zeigen, daß er auch in der Entwicklung weltlicher Musik einen Markstein bedeutet.

Dr. Johannes Wolf.