

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON
GUIDO ADLER.

XVI. JAHRGANG.

Erster Teil.

HEINRICH ISAAC: CHORALIS CONSTANTINUS II. SAMT NACHTRAG ZU DEN WELTLICHEN WERKEN.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1909.

ARTARIA & CO.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

HEINRICH ISAAC.

CHORALIS CONSTANTINUS.

ZWEITER TEIL.

GRADUALE IN MEHRSTIMMIGER BEARBEITUNG (A CAPELLA).

BEARBEITET

VON

ANTON VON WEBERN.

Mit einem Nachtrag zu den weltlichen Werken von Heinrich Isaac (vgl. Jahrgang XIV, Band 1).

Bearbeitet von Johannes Wolf.



MUSIKWISSENSCHAFTLICHES
SEMINAR DER UNIVERSITÄT
BASEL

WIEN 1909.

ARTARIA & CO.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

INHALTSVERZEICHNIS.

I. Choralis Constantinus. Zweites Buch.

Einleitung	VII
Originaltitel	I
Dedication	3
Psalmus CL	4
Ad lectorem	4
I. Officium natalis Domini	5
II. » circumcisionis Domini	11
III. » epiphaniae Domini	17
IV. » purificationis beatae Mariae virginis	24
V. » annunciationis beatae Mariae virginis	34
VI. » resurrectionis Domini	39
VII. » ascensionis Domini	50
VIII. » sancti spiriti	56
IX. » corporis Christi	65
X. » sancti Johannis Baptistae	75
XI. » Johannis et Pauli martirum	82
XII. » sanctorum apostolorum Petri et Pauli	89
XIII. » visitationis beatae Mariae virginis	95
XIV. » sanctae Mariae Magdalenae	105
XV. » assumptionis beatae Mariae virginis	113
XVI. » sancti Geberhardi	120
XVII. » sancti Pelagii	128
XVIII. » nativitatis beatae Mariae virginis	134
XIX. » anniversarii dedicationis ecclesiae	140
XX. » sanctae crucis	152
XXI. » omnium sanctorum	161
XXII. » sancti Martini Episcopi confessoris	167
XXIII. » praesentationis beatae Mariae virginis	174
XXIV. » sancti Conradi	182
XXV. » conceptionis beatae Mariae virginis	191
Revisionsbericht	199

II. Weltliche Werke (Nachtrag zu Jahrgang XIV, Band 1.)

A. Deutsche Lieder.	
1. Tmeiskin was jonck	203
B. Französische Lieder.	
2. Ami soufre	204
3. Et qui la dira	205
C. Italienische Lieder.	
4. Hora e di Maggio	206
D. Lateinische Gesänge.	
5. Virgo prudentissima	208
E. Instrumentalsätze.	
6. Les bien amore	219
7. A la bataglia	220
8. Der hundt	224
F. Hausmusik.	
9. (Ricercar)	228
10. Maria Junckfrow	229
11. Ohne Titel	230
12. Die zechen gbot	231
13. E qui le dira	232
14. Helas	233
15. In gottes namen	234
Revisionsbericht	235



EINLEITUNG.

Der zweite Teil des »Choralis Constantinus«, des großen Officienwerkes von Heinrich Ysaak¹⁾ umfaßt fünf- undzwanzig Officien.

Es sind folgende:

- I. In Nativitate Domini,
- II. » Circumcisione Domini,
- III. » Epiphania Domini,
- IV. » Purificatione Beatae Mariae Virginis,
- V. » Annunciatione Beatae Mariae Virginis,
- VI. » Resurrectione Domini,
- VII. » Ascensione Domini,
- VIII. De Sancto Spiritu,
- IX. In festo Corporis Christi,
- X. » » S. Johannis Baptistae,
- XI. » » Johannis et Pauli Martirum,
- XII. » » Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli,
- XIII. » Visitatione B. Mariae Virginis,
- XIV. » festo S. Mariae Magdalene,
- XV. » Assumptione B. M. V.,
- XVI. » festo S. Geberhardi,
- XVII. » » S. Pelagii,
- XVIII. » Nativitate B. M. V.,
- XIX. » Anniversario Dedicatione Ecclesiae,
- XX. » festo Sanctae Crucis,
- XXI. » » Omnium Sanctorum,
- XXII. » » S. Martini Episcopi Confessoris,
- XXIII. » Praesentatione B. M. V.,
- XXIV. » festo S. Conradi,
- XXV. » Conceptione B. M. V.

Der zweite Teil des »Choralis Constantinus« umfaßt somit die Officien für die Hauptfeste des Kirchenjahres und für die Feste der Heiligen Geberhardus, Pelagius, Martinus, Konradus und der Maria Magdalena. Von diesen sind Geberhardus, Pelagius und Konradus Konstanzer Ortsheilige — ein sicherer Beleg dafür, daß Heinrich Ysaak als Vorlage ein Konstanzer Graduale benützt hat. Die Officien sind in zeitlicher Reihenfolge angeordnet: beginnend mit dem Fest der Geburt des Herrn, endigend mit dem der unbefleckten Empfängnis Mariens. Zwar wurden schon vor Ysaak Gradualtexte mehrstimmig gesetzt, doch ist er der Erste, der es unternommen hat, das Graduale des ganzen Kirchenjahres für Chorgesang zu komponieren. Die Initiative zu dieser Tat wird man nicht ausschließlich in praktischen Bedürfnissen suchen dürfen, sondern auch in der tiefen Religiosität des Meisters und in seiner Liebe zur Schönheit dieser kirchlichen Dichtungen.

¹⁾ Nach den Ausführungen Dr. Franz Waldners in der Innsbrucker Ferdinandeums-Zeitschrift vom Jahre 1904 (S. 171—201) »Heinrich Ysaak«, wäre nicht Isaak, sondern Ysaak zu schreiben.

Die Officien I—III und VII—XXV bestehen aus dem Introitus mit Versus, Alleluja, Gradualvers oder Offertorium, Sequenz oder Prosa und der Communio. Für das IV. Officium hat Ysaak, da es in die Zeit zwischen den Sonntagen Septuagesima und Palmarum fallen kann, außer dem Alleluja, Gradualvers und der Sequenz auch einen Tractus komponiert, der, wenn obiger Fall eintritt, an die Stelle jener zu treten hat. Im V. Officium fehlen, da es immer in die Trauerzeit der Kirche fällt, das Alleluja, der Gradualvers und die Sequenz von vornherein — es ersetzt sie der Tractus. Das VI. Officium unterscheidet sich in seiner Anlage dadurch von den übrigen Officien außerhalb der Fastenzeit, daß es auch das Graduale selbst enthält; es kommt zwischen Introitusvers und Alleluja, nach welchem der Gradualvers folgt, zu stehen. Während also im ersten Teile des Officienwerkes nur das Officium »*De sanctissima Trinitate*« eine Prosa und die Sonntage von Septuagesima bis Palmarum einen groß angelegten Tractus haben, ist jedes der fünf und zwanzig Officien des zweiten Teiles durch eine Sequenz, Prosa oder einen Tractus ausgezeichnet und somit von viel größerem Umfange als die Officien des ersten Teiles — ausgenommen die obenerwähnten der Fastensonntage.

Die musikalische Gliederung der einzelnen Teile eines Officiums richtet Ysaak nach der textlichen ein. Mit Ausnahme der Sequenz, Prosa und des Tractus sind alle Teile durchkomponiert; jene zerfallen entsprechend den Zeilen und Strophen der Dichtungen in mehrere abgeschlossene Abschnitte. Die kleinste Anzahl solcher Abschnitte beträgt 5, wie in den Officien I, III, XVIII und XXV, die größte 12, wie in den Officien VIII, XVI und XIX.

Bei der Betrachtung der Musik im »Choralis Constantinus« erhellt eines unmittelbar: der niederländische Stil. Klar und deutlich tritt hervor, was zu Beginn des XVI. Jahrhunderts den besonderen Wert der niederländischen Musik ausmacht und in so hohem Maße der Musik keines anderen Volkes zu eigen war: höchste Polyphonie. Vergleicht man den »Choralis Constantinus« mit Werken Ysaaks, die einem anderen Stile angehören, mit den deutschen, italienischen oder französischen Liedern, so fühlt man klar, daß er doch in seinem großen Officienwerke, in seinen Messen und sonstigen Gesängen, die im niederländischen Stile komponiert sind, sein Ureigenstes und Größtes gibt. Mit allen Fasern seiner Persönlichkeit wurzelt er in der niederländischen Kunst, so wie Josquin, Pierre de la Rue und die anderen großen Meister um die Wende des XV. Jahrhunderts. Der deutsche Liedstil allerdings war dem niederländischen Stile eng verwandt; und so konnte Ysaak deutsche Lieder schaffen, die zu dem Besten seiner Werke gehören und dadurch Anlaß zu der Meinung geben, er sei ein Deutscher. Aber die größte Anzahl seiner Werke und vor allem die Krone seines Schaffens, der »Choralis Constantinus«, kennzeichnet ihn als echten Niederländer, und es scheint fast unverständlich, daß es erst äußerer Belege bedurfte, um dies festzustellen. In dem Entwicklungsgange der Satzkunst der polyphonen Vokalmusik von der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an bis Ende des XVI. nimmt Heinrich Ysaak eine Mittelstellung ein. Gegenüber Okeghem oder Jacobus Hobrecht herrscht bei Ysaak eine viel größere Lebendigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen. Die Steifheit des Satzes, die durch jene »Note gegen Note«-Führung der Stimmen bewirkt wird, durch jene fortwährende Gleichzeitigkeit, so daß diese Stimmen wie eine undurchdringliche Masse erscheinen, ist in Ysaaks Meisterwerk restlos verschwunden. Wir erleben hier jene wunderbare Wirkung polyphoner Tonkunst, die dadurch erzielt wird, daß die Stimmen wohl ganz gleichberechtigt nebeneinander hergehen, aber daß doch immer die, welche in ihrer Entwicklung an Bedeutung gewinnt, in den Vordergrund tritt, und daß während der Abnahme dieser bereits eine andere hervortreten beginnt, kurz durch feine Gliederung im Nebeneinander der Stimmen. Heinrich Ysaaks Nachfolger sind im Prinzip über seine Polyphonie nicht hinausgekommen. Was sie weiter und zu Ende führten, war die gänzliche Reinigung des Satzes von manchen ihm auch noch bei Ysaak und seinen Zeitgenossen anhaftenden Steifheiten. Mit dazu half die größere Berücksichtigung des Zusammenklanges, die aus den immer vollkommener sich entwickelnden harmonischen Bedürfnissen herauswuchs. In den Meisterwerken Lassos und Palestrinas erreicht der polyphone Stil seine größte Abgeklärtheit. Trotzdem ist auch hier eine genaue Abgrenzung nicht möglich, und Ysaak hat vieles geschaffen, was auch in diesem Sinne die höchste Vollendung zeigt. Das Ideal lebendigster und selbständigster Stimmführung hat er im »Choralis Constantinus« in wunderbarer Weise erfüllt. Jede Stimme hat ihre eigene Entwicklung und ist ein vollständig in sich geschlossenes, aus sich heraus verständliches, wunderbar beseeltes Gebilde. Ergibt sich diese Tatsache aus jeder Seite des Officienwerkes, so möchte ich doch als Beleg dafür, wie klar periodisch Ysaak seine Stimmen gestaltet, auf die Stelle »*a Phariseo es invitatus Maria ferculis saturatus*« in der Prosa des XIV. Officiums, S. 109, Syst. V, verweisen. Die Diskantstimme ist hier ganz deutlich aus drei gleichlangen Teilen aufgebaut und so ausdrucksvoll — man beachte die sich über eine ganze Oktave ausbreitende, überaus herrliche Melodie zu Beginn des Wortes »*ferculis*« — daß man geneigt ist, ihr hier als Oberstimme größere Bedeutung als den zwei anderen Stimmen beizulegen, aber im Baß schreitet der Choral in feierlichen Breven einher, selbst ein wunderbar melodisches Gebilde — das Abwärtssteigen bei dem Worte »*ferculis*« ist besonders ausdrucksvoll — und die Altstimme ist nicht minder klar gegliedert und selbständig. Wie nun die drei Stimmen ineinander gearbeitet sind, so zwar, daß das Eigenleben einer jeden um so klarer hervortritt, das Ganze in wunderbarem Flusse sich fortbewegt, ist von höchster Kunst, der Wohlklang dieses Stückes unbeschreiblich. Es steht im siebenten Kirchentone.

In diesem Zusammenhange sind besonders die rein zweistimmigen Sätze hervorzuheben. Ich meine vor allem das Duo von Diskant und Alt im Tractus des V. Officiums, S. 36, »*Quomodo inquit*«. Die Diskantstimme zerfällt in drei einander in der Länge entsprechende Abschnitte: der erste reicht bis zum Abschluß auf dem Worte »*istud*«, der zweite bis zu dem auf »*cognosco*«, der dritte von »*et respondens*« bis zum Schluß. Ebenso ist die Altstimme gebaut.

Die Tonart ist dorisch transponiert nach *G*. Bei den Worten »*Angelus intrabit*« erreicht die Stimme des Diskantes — die sequenzartigen Bildungen bei »*intrabit*« tragen ganz besonders dazu bei — den Ausdruck höchster Innigkeit; das ganze Stück gehört in seiner milden Schönheit zu den erhabendsten Offenbarungen musikalischer Kunst.

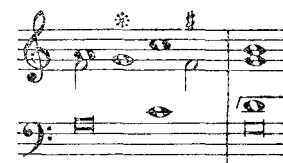
Dem Ideale, die einzelnen Stimmen als selbständige, höchst individuelle Wesen hinzustellen, weicht Heinrich Ysaak alle Künste des Kontrapunktes, und aus diesem Ideale ergeben sich die Kühnheiten seiner Satzweise. Die Mittel, einer Stimme selbständige Beweglichkeit zu verleihen, sind im ausgedehntesten Maße verwertet. Besonders wirksam ist die Wechselnote verwendet. Sie dient ihm ausschließlich dazu, die begonnene Bewegung der Stimme weiterzuführen; zudem bewirkt dieses Springen aus der Dissonanz — das Wesen der Wechselnote — eine deutliche Unterscheidung der betreffenden Stimme von den anderen. Die Wechselnote hat im zweiteiligen Zeitmaß immer den Wert einer Semiminima, um so als schnell vorüberhuschende Dissonanz zu erscheinen; nur im schneller zu nehmenden dreiteiligen Zeitmaß tritt sie auch in Gestalt einer Minima auf¹⁾. Am häufigsten verwendet Ysaak die Wechselnote im Diskant, seltener in Alt und Tenor, im Baß tritt sie nur vereinzelt auf. Die Wirkung der Wechselnote wird noch verschärft durch ihr Zusammentreffen mit einer oder mehreren dissonierenden Noten anderer Art. Z. B. Off. XVI, S. 124, Syst. II, T. 5.



Bei * im Tenor eine Wechselnote, im Baß ein Durchgang und im Diskant eine ganz frei behandelte Dissonanz, die nirgends ihre Auflösung findet. Der Gebrauch solcher Dissonanzen ist bei Ysaak äußerst oft zu finden. Der Grund ihrer Verwendung ist: Bewegung und Fluß der Stimme zu erhöhen. Bei keinem der Zeitgenossen Ysaaks sind Dissonanzen solcher Art so oft verwendet als bei ihm. Zu welchen Zusammenklängen dieser Dissonanzengebrauch führt, beweise folgende Stelle im VII. Off., S. 154, Syst. VI, T. 3:

Zu erwähnen sind hier auch zwei Stellen, wo der Baß frei in eine Dissonanz und aus dieser springt. Die betreffende Note kann als Wechselnote erklärt werden. Off. XIX, S. 143, Syst. I, T. 2 und Off. XX, S. 157, Syst. II, T. 1.

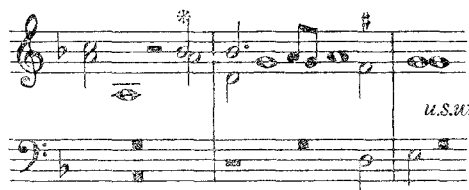
Wirksam ist die Verschränkung von Durchgang und Synkope: Sei es, daß ein Durchgang synkopiert wird, oder daß die Synkope nicht unmittelbar ihre Auflösung findet, sondern in einen oder mehrere Durchgänge übergeht. Auch eine Nebennote kann zur Synkope werden; z. B. Off. III, S. 20, Syst. II, T. 6 im Alt bei *.



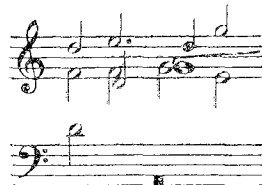
Zu erwähnen sind weiters freietretende Vorhalte und Vorausnahmen. Besonders häufig ist der freietretende Quartvorhalt bei Kadenzbildungen, der sehr oft durch Sprung erreicht wird, z. B. Off. I, S. 10, Syst. III, T. 4.



Als eine Vorausnahme erkläre ich folgende Erscheinung, Off. VII, S. 53, IV, 2:



Das *b* des Diskantes bei * erscheint als eine Vorausnahme zur folgenden Note des Alt. Off. XIV, S. 107, Syst. 6, T. 2 findet sich folgende Art der Stimmführung:



Das *e* des Diskantes kann als Vorausnahme oder auch als frei behandelte Wechselnote verstanden werden. Eine nicht gerade Ysaaksche, sondern um 1500 auch bei anderen Komponisten vorkommende Erscheinung sind Dissonanzenparallelen. Sie entstehen entweder dadurch, daß eine Stimme die Auflösung des Vorhaltes einer anderen nicht abwartet, sondern gleichzeitig mit deren Auflösung als Durchgang weiterschreitet, z. B. II. Off., S. 13, V, 4—5:



¹⁾ Josquin de Pres gebraucht die Wechselnote auch im tempus imperfectum als Minima.

oder z. B. durch folgende Kombination von Durchgängen, Off. VI, S. 42, V, 5—6:




welche Nonenparallelen zwischen Diskant und Alt zur Folge hat. Offene Parallelen gleicher vollkommener Konsonanzen finden sich oft, noch öfter verdeckte Oktaven und Quinten. Ysaak verwendet sie, um damit besondere Klangwirkungen zu erzielen. Ich kann der Behauptung, daß diese Fortschreitungen »jedenfalls unabsichtliche« seien, wie dies in der Einleitung zum I. Teile des »Choralis Constantinus« getan wird, nicht zustimmen. Einem Meister wie Heinrich Ysaak, der seine Kunst in solch wunderbarer Weise beherrscht, »entschlüpft« nichts, und wenn sich derartige sogenannte falsche Fortschreitungen in seinem Satze finden, dann hat er sie sicher gewollt. Von wie großartiger Klangwirkung sind z. B. die so oft auftretenden reinen Quintenparallelen bei Kadenzbildungen! Z. B. V. Off., S. 35, II, 6:



Auch Einklangsfortschreitungen kommen vor: Off. XIII, S. 104, Syst. 5, T. 1 zwischen Tenor und Baß und Off. XVII, S. 130, Syst. 6, T. 6 zwischen Alt und Tenor. An zwei Stellen (Off. VIII, S. 63, Syst. 2, T. 6 Baß und Off. XIX, S. 133, Syst. 7, T. 6 Tenor) kommt es vor, daß beim Abschluß einer melodischen Phrase die letzte Note von längerer Dauer ist, als es mit der Weiterführung einer oder auch aller anderen Stimmen zu vereinbaren wäre. Man könnte annehmen, daß diese letzte Note ohne Rücksichtnahme auf ihren Wert nur so lange zu halten ist, als es der anderen Stimmen halber möglich ist. Durch diese Art der Stimmführung kann Ysaaks Musik sehr herb und hart werden.

In weiser Verwertung der Mittel aber gestaltet Ysaak seinen Tonsatz an vielen Stellen weicher und zugänglicher. Das ist namentlich dort der Fall, wo zwei Stimmen in Terzen geführt sind, oder eine dritte sich derart zu diesen gesellt, daß die drei sich in milden Sextakkorden bewegen — der alte Faux bourdon wird hier wieder lebendig. Zweimal: Off. II, S. 14, Sequenz »*sol occasum*« und Off. VII, S. 53, Prosa »*Principis illius*«, singt die Altstimme während eines ganzen Abschnittes auf einen einzigen Ton. Notiert ist sie in beiden Fällen durch eine Maxima, unter der die Anfangsworte des Textes stehen. Über einem solchen Orgelpunkt sind die anderen Stimmen ganz frei geführt. Auch gleichzeitige Tonwiederholungen in allen Stimmen kommen vor, besonders andauernd in Off. XX, S. 153, Versus des Introitus »*Illuminet vultum tuum super nos*«. Endlich wäre noch eine Art der Stimmführung zu nennen, die an den Hoquetus erinnert: Off. XI, S. 83, »*Semper laus eius*« und Off. XXIV, S. 189, Sequenz »*Ut tecum*«.

Kanonische Künste verwendet Ysaak im zweiten Teile seines »Choralis Constantinus« in ausgiebigster Weise: Zweistimmige Kanons im Einklang, Ober- und Unterquart, Quint und Oktav oder in der Duodezime finden sich in den Officien III, IV, VI—IX, XIII, XVI—XX, XXII—XXV. Dann kommt es vor, daß eine Stimme derart aus einer anderen folgt, daß sie diese, zugleich mit ihr einsetzend, in doppelt so großen Weiten imitiert, oder ebenfalls gleichzeitig beginnend, die andere in die Oberterz transponiert. Die erste Art erscheint in Off. XV, S. 116, Sequenz »*Quae sine virili connixione*« zwischen Diskant und Tenor in der Unteroktave und Off. XXII, S. 170, Sequenz »*Italia exultet*« zwischen Alt und Diskant in der Oberquart; die zweite Art Off. XXI, S. 165, Sequenz »*et viduarum sanctarum*« zwischen Baß und Tenor. Weiters bildet Ysaak dreistimmige Kanons Off. XVIII, S. 137, Sequenz »*Laude digna*« und Off. XXV, S. 116, »*O vera spes*«, einen vierstimmigen in Off. X, S. 80, »*Amice Christe*«, wo aus dem Alt die drei übrigen Stimmen folgen, der Diskant in der Oberquart, der Tenor in der Unterquint, der Baß in der Unteroktav; drei Doppelkanons Off. IV, S. 26, Prosa »*Generosi Abrahac*«, Off. IV, S. 33 »*Dei genitrix*« und Off. XVI, S. 136, »*Solo iussu*«; endlich zwei Krebskanons Off. X, S. 80, »*Et agni vellere*« zwischen Diskant und Tenor und Off. XX, S. 153, »*Alleluja*« zwischen Tenor und Alt. Die Devise für diese Kanonart lautet »— *cancrisat in* —«. Längere oder kürzere Imitationen, Engführungen, Vergrößerungen, Verkürzungen finden sich fort und fort in allen Officien; die Imitation bildet den Ausgangspunkt jeder Stimme.

In tonaler Beziehung ist über den zweiten Teil des »Choralis Constantinus« zu sagen, daß darin alle authentischen und plagalen Kirchentöne zur Verwendung kommen, und zwar in ursprünglicher Lage und transponiert. Die Transposition geschieht mit einer einzigen Ausnahme in die Oberquarte — Off. VIII, S. 61, »*Tu divisum per linguas*« baut Ysaak die dorische Skala über *C* auf und zeichnet zu Beginn im Alt  vor. Zu erwähnen ist die häufige Verwendung der erst von Heinrich Glarean in seinem »Dodekachordon« theoretisch erläuterten Töne: des Äolischen und Jonischen und ihrer Plagaltöne. Auch diese werden in die Oberquarte transponiert. So erscheint mehrfach unser *A* und *D* moll, *C* und *F* dur. Der Charakter der Kirchentöne ist aber nicht durchwegs rein erhalten, sondern vielfach

durch Accidentien getrübt, so daß man auch, wenn nicht gerade der 9., 10., 11. oder 12. Ton verwendet wird, die Empfindung einer Dur- oder Molltonart hat. Dieses Wegdrängen von den Kirchentönen hin zu dem dualen Tongeschlecht ist eine notwendige Folge der Mehrstimmigkeit; denn sobald man nicht mehr auf einzelne Stimmen allein sondern auf den Zusammenklang mehrerer Stimmen d. h. auf Harmonien Rücksicht zu nehmen hatte, traten Gesetze in Kraft, die nicht im Boden der alten Kirchentöne sondern in dem der modernen Tonalität wurzeln. Ganz aus harmonischen Bedürfnissen heraus wachsen Ysaaks und seiner Zeitgenossen Kadenzen mit ihrem Berühren der Unter- und Oberquinte, nämlich aus dem Bedürfnisse, die Tonart am Schlusse noch einmal durch Absteckung ihrer Grenzen möglichst klar auszudrücken.

Die Verwendung der Terz am Anfang und Schlusse entspringt ebenfalls harmonischen Empfindungen. Ysaak macht in ihrem Gebrauche eine Unterscheidung: Bei Abschlüssen innerhalb der Hauptteile eines Officiums verwendet er sie in großer Zahl; bei Hauptabschlüssen dagegen im II. Teile des »Choralis Constantinus« nur sechsmal. Die Communio des III. Offic. beschließt er mit der kleinen Terz, das Alleluja des XXV., den Gradualvers des XIX., die Sequenzen des III., IV., VIII. und XVI. und endlich die Communio des XVIII. mit der großen Terz. Bei Ysaaks Nachfolgern steigert sich das Bedürfnis nach bestimmtem harmonischen Abschluß immer mehr, so daß bei ihnen die Verwendung der Terz am Schlusse fast zur Regel wird. Innerhalb einer gewählten Haupttonart moduliert Ysaak sehr viel, d. h. er bildet kadenzierende Schlüsse auf Nebenstufen; die sind die Ober- und Unterquinte, Ober- und Unterterz. Die tonalen Beziehungen der Hauptteile eines Officiums erscheinen ganz frei, irgend eine Gesetzmäßigkeit läßt sich dabei nicht beobachten. Am häufigsten kommt es noch vor, daß Introitus und Versus, oder Alleluja und Gradualvers im selben Tone stehen, und daß die Communio auf den Ton des Introitus zurückgreift.

Bewunderungswürdig ist, wie verschiedenartige klangliche Wirkungen Heinrich Ysaak mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln erzielt. Die verwendete Stimmenanzahl reicht von zwei bis sechs. Überwiegend arbeitet er mit vier Stimmen — so sind Introitus mit Versus, Alleluja, Graduale und Communio durchwegs vierstimmig. In den Sequenzen, Prosen und Tractus aber herrscht bezüglich der Stimmenanzahl die größte Abwechslung. Zur Sechsstimmigkeit greift Ysaak nur einmal: am Schlusse der Sequenz des VIII. Offic., S. 63, »*Hunc diem*«, und zwar durch Verdopplung des Diskantes und Zuhilfenahme des Vagans. Fünf Stimmen verwendet er in den Sequenzen der Officien XIV, XIX, XX und XXV. Er erreicht in diesen Fällen die Fünzfzahl durch Verdoppelung einer Stimme oder durch Benützung des Vagans. Innerhalb der Vierstimmigkeit strebt Ysaak durch Mannigfaltigkeit der Stimmführung nach den verschiedensten Klangwirkungen. Im Gradualvers des II. Offic., S. 13, »*post partum*« z. B. stellt er die Stimpfaare Diskant, Alt gegen Tenor, Baß als gesonderte Gruppen, die er wie einen Doppelchor behandelt, indem ein Paar das andere ablöst, bis sie sich am Schlusse mit gesteigerter Wirkung vereinigen. Oder er treibt dieses Spiel des Zurufens und Beantwortens mit allen vier Stimmen, z. B. in dem Doppelkanon am Schlusse des Traktus im IV. Offic., S. 33. Bald wiederum sind die Stimmen eng aneinandergepreßt, bald in weitester Lage verwendet. Bemerkenswert ist, daß Ysaak bei der Verwertung der Stimmenanzahl im Sinne einer Steigerung oder Abnahme verfährt, so im Traktus des V. und in den Sequenzen des XIX., XX. und XXV. Officiums. Am gewaltigsten ist die Sequenz des XIX. Offic. gebaut. Ysaak beginnt sie mit einem fünfstimmigen Chore, steigt dann stufenweise abwärts bis zum Duo von Diskant und Alt, setzt abermals fünfstimmig ein, um wieder bis auf zwei Stimmen herabzusinken; hierauf endlich wächst er stetig zu einem dritten fünfstimmigen Chore an und dieser schließt die Sequenz mit gewaltigem Klange ab. Wunderbarer Klangsinn offenbart sich weiters in der Kombination der einzelnen Stimmgattungen; bald vereinigt er die hohen Stimmen und läßt den Baß pausieren, wie in Off. XIX, Sequenz, S. 147, »*Qui nos suo*« oder Off. X, Sequenz, S. 79, »*Tu qui praeparas*«, wo er außerdem den Diskant verdoppelt; bald läßt er den hellen Diskant schweigen und es singen nur die tieferen Stimmen, z. B. im Traktus des V. Offic., S. 35, »*Benedicta tu in mulieribus*« oder Off. XIII, Sequenz, S. 99, »*In hoc festo*«. Im Duo bringt er alle nur möglichen Arten der Kombination. Dazu tritt noch die feinste Beobachtung der Klangfarben der verschiedenen Register bei den menschlichen Stimmen hinzu. Dies bildet mit eine Ursache der oft so gänzlichen Verschränkung der Stimmen und ihrer sprunghaften Führung. Bei dieser Art der Behandlung des Stimmenmaterials ist der Umfang jeder Stimme möglichst erweitert. Alt und Tenor verfügen nahezu über denselben Umfang, der Diskant ist bis in das zweigestrichene *g* geführt, der Baß bis in das große *G*; diese drei Oktaven sind das Tonbereich Ysaaks.

Ich verweise auch auf die wunderbare Wirkung, die Ysaak erreicht, wenn der Diskant nach Pausen in ganz hoher Lage, weit getrennt von den anderen Stimmen einsetzt: z. B. in der Prosa des III. Offic., S. 22, bei den Worten »*vox pia*« oder im Traktus des IV., S. 31, bei den Worten »*Maria virgo*«, wo der Diskant mit dem zweigestrichenen *f* einsetzt und dann in überaus herrlichem Gesange, wie vom Himmel herab, durch eine ganze Oktave nach abwärts schwebt. Bei der Verwertung der klanglichen Wirkungen ist Ysaak besonders der Inhalt der Dichtung, ihr Stimmungsgehalt, maßgebend. Wenn Maria bei der Verkündigung dem »Engel des Herrn« antwortet: »*Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco*«, dann singen nur Diskant und Alt (Off. V, Tractus, S. 36 — vielleicht am schönsten von Solostimmen auszuführen; aber für die Worte »*Hunc diem gloriosum fecisti*« am Festtage »*de spiritu sanato*« braucht er die feierlich erhabenen Klänge von sechs Stimmen. (Off. VIII, S. 63).

In Ermanglung des Konstanzer Graduales, das Heinrich Ysaak als Vorlage gedient hat, wurde für die Betrachtung der Choralbehandlung im II. Teile des »Choralis Constantinus« wie bei der Herausgabe des I. Teiles Winterburgers »Graduale Pataviense« (1511) benützt. Auch im zweiten Teile sind die zwei Hauptarten der Verwendung des

gregorianischen Chorals in der mehrstimmigen Vokalmusik des XV. und XVI. Jahrhunderts bemerkbar: Entweder bildet Ysaak den Choral zu einer den anderen Stimmen an Charakter und Bedeutung gleichgestellten Stimme um, oder er bringt ihn wörtlich in gleichmäßigen Notenwerten, sei es in Longen, Breven oder Semibreven, so daß die ihn tragende Stimme den anderen gegenüber von deutlich gegensätzlicher Art wird. Die erste Art ist die bedeutend häufigere. In diesem Falle wird der Choral den mannigfachsten Veränderungen unterzogen: Er wird rhythmisch ganz frei behandelt, durch Einschreibungen zerdehnt, durch Auslassungen verkürzt. Einschreibungen sind einzelne fremde Noten, kleinere oder größere Gruppen von solchen, endlich einmalige oder öftere Wiederholungen eines Motivs aus dem Choral; gern wiederholt Ysaak ein in zwei Terzen aufsteigendes Motiv, das auch in den anderen Stimmen durchgearbeitet wird, z. B. VII. Offic., Prosa, S. 54, Syst. III bei »ut duo« oder S. 55, Syst. I bei »in fine«. Die langen Melismen des Alleluja läßt Ysaak regelmäßig weg und begnügt sich mit der Durchführung eines oder mehrerer Chormotive. Als Beispiel für die zweite Art der Choralbehandlung führe ich an: Off. XI, Prosa, S. 87, »Vos Christi milites«, der Choral in Longen im Diskant, oder Off. III, Prosa, S. 20, »Ut natus est Christus«, der Choral im Baß in Breven, oder Off. VI, Prosa, S. 45, »Sed tamen inter haec«, der Choral wird vom Diskant durchwegs in Semibreven gebracht. Weitaus am häufigsten ist der Diskant der Träger des Chorals, am seltensten der Alt. Die Erscheinung, daß eine Stimme eine andere in der Führung des Chorals ablöst, findet sich auch im II. Teile von Ysaaks Officienwerk; beteiligt sind dabei meistens Diskant und Tenor. Ebenso sind alle weiteren Möglichkeiten der Choralbehandlung, die schon in der Einleitung zum I. Teile genannt wurden, auch im II. Teile vorhanden. Festzuhalten ist also, daß sich durch Ysaaks Musik des »Choralis Constantinus« fortwährend der Choral hindurchschlingt, dem Vergleichenden trotz aller Veränderungen immer erkennbar, für den Hörer freilich durch die innige Vermählung mit den anderen Stimmen nur selten unterscheidbar. Wunderbar ist es eben, wie Heinrich Ysaak den Geist des Chorals mit größter Innerlichkeit erfaßt und so in sich aufnimmt, daß der Choral innerhalb der Musik des Meisters nicht als etwas ihr Wesensfremdes, sondern zu höchster Einheit mit ihr verschmolzen erscheint — ein herrliches Zeugnis für die Größe seiner Kunst.

Dr. Anton von Webern.