

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 16 (1968)

Artikel: Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken

Autor: Häusler, Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858880>

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: 16.01.2026

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

P 22733¹⁶

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

Serie II Vol. 16

RUDOLF HÄUSLER

Satztechnik und Form in
Claude Goudimels
lateinischen Vokalwerken

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern
22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm
67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80
- Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Von Dr. Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

RUDOLF HAUSLER

Serie II Vol. 16

Satztechnik und Form in
Claude Goudimels
lateinischen Vokalwerken

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

1969 C 2640

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

RUDOLF HÄUSLER

Satztechnik und Form in
Claude Goudimels
lateinischen Vokalwerken

Rudolf Häusler

Ramlingen, Schweiz, Herbst 1967

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

1969 G. 2640

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

Der Verfasser dankt der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für den namhaften Beitrag an die Drucklegungskosten dieser Arbeit.

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright © 1968 by Paul Haupt Berne

VORWORT

Die vorliegenden Studien zu Claude Goudimels lateinischem Vokalwerk sind auf Anregung von Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer entstanden. Er hat meine Arbeit mit steter hilfsbereiter Anteilnahme verfolgt und sie mit manchem Ratschlag und Literaturhinweisen gefördert, wofür ich ihm hier herzlich danke.

Mme de Chambure und Herr A. Rosenthal haben mir aus ihren Privatsammlungen in liebenswürdiger Weise die Stimmen der Chansons zur Verfügung gestellt, die Goudimel vier seiner Messen zugrunde legt; sie ermöglichten mir damit die Untersuchungen zur Parodietechnik des Komponisten.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch den Musikabteilungen der Bayerischen Staatsbibliothek, München, der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, der Bibliothèque Nationale, Paris, und des British Museum, London, sowie der Bibliothekarin des Real Conservatorio de Musica, Madrid, die mich zuvorkommend und prompt mit Mikrofilmen und Auskünften bedient haben.

Rudolf Häusler

Ramlinsburg, Schweiz, Herbst 1967

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	9
Goudimels Satztechnik	15
Melodisch-rhythmische Linienführung	17
Klangstruktur	33
Imitation und Verknüpfungstechnik	50
Die Formen	67
Motetten	67
Magnificat	87
Messen	107
Notenbeispiele	123
Literaturverzeichnis	127
Quellenverzeichnis	129

Die Longa hat innerhalb des Breven als regelmäßige Schlussnote dagegen ist sie vorwiegend als einzelner Notenwert in die Fusa; sie kommt nie als Einzelzeichen vor, was auch die punktierte Semiminima ausschließt; die Regel bildet das Fusenpaar, das als Bestandteil eines Melismas keine eigene Textsilbe trägt. — Alle Werke sind im „tempus imperfectum dimidiatum“ notiert. In den Messen treten traditionsgemäss Partien im „tempus perfectum“ auf. Ternäre Überlagerungen innerhalb des vorgezeichneten geraden Metrums verstehen sich von selbst, sind sie doch geradezu wesentliches Merkmal des Zeistils.

Akzidentien begegnen in den untersuchten Originaldrucken nur selten. Da und dort zeigt ein B-Vorzeichen an, dass in der melodischen Fortschreitung der Trionus zu vermeiden ist oder die Tenorklausel nach A bzw. D phrygisch genommen werden soll. Von einer konsequenten Akzidentiensetzung ist natürlich keine Rede. Komponist und Drucker verlassen sich auf die Sänger, die sich während des Vortrags an die ihnen vertrauten Regeln der „musica ficta“ halten werden. Diese nirgends in Einzelheiten fixierte Aufführungspraxis gibt dem Herausgeber einer modernen Edition manche Nuss zum Knacken. Zum vorneherein muss er auf eine in allen Teilen folgerichtige Lösung der Akzidentienfrage verzichten; er wird sich mit Vorschlägen

ABKÜRZUNGEN

für die lateinischen Vokalwerke Goudimels zur Bezeichnung der Notenbeispiele:

Au	=	Missa „Audi filia“
De	=	Missa „De mes ennuyes“
Do	=	Motette „Domine, quid multiplicati sunt“
Ga	=	Motette „Gabriel angelus“
Ho	=	Motette „Hodie nobis“
Il	=	Missa „Il ne se trouve en amytié“
Is	=	Motette „Ista est speciosa“
Le	=	Missa „Le bien que j'ay“
Ma 1	=	Magnificat primi toni
Ma 3	=	Magnificat tertii toni
Ma 8	=	Magnificat octavi toni
Ta	=	Missa „Tant plus ie metz“
Vi	=	Motette „Videntes stellam magi“

Belegstellen werden folgendermassen angezeigt:

z. B. Ga S II, 22: Motette „Gabriel angelus“, Superius,
Secunda Pars, Takt 22(folgende).

Zusätzliche Abkürzungen im Anmerkungsteil beziehen
sich auf das Literaturverzeichnis.

EINLEITUNG

Gegenstand meiner stilkritischen Untersuchungen sind die in Drucken vollständig erhaltenen lateinischen Vokalwerke Claude Goudimels. Der Komponist trägt mit ihnen zu den Hauptgattungen der mehrstimmig-liturgischen Musik seiner Zeit bei: Mess-Ordinarium, Magnificatvertonung, Psalm- und Evangelienmotette.

Die Quellenlage ist einfach, die Übertragung in die moderne Notation bietet keine nennenswerten Schwierigkeiten. An Ligaturen treten in den Drucken um die Jahrhundertmitte fast nur noch binäre auf und alle „cum opposita proprietate“. Die „ligatura obliqua“ wird sehr selten verwendet; von den sechs festgestellten Fällen sind fünf c. o. p.; im Tenor der Motette „Gabriel angelus“ findet sich als Kuriosum eine vereinzelte Obliqua „cum proprietate et sine perfectione“. Anstelle der punktierten Minima ist gelegentlich der „minor color“ anzutreffen, meistens als halbgeschwärtzte Ligatur.

Was die Notenwerte betrifft, schreibt Goudimel ein einziges Mal in den spartierten Werken eine Maxima (im Superius der Motette „Ista est speciosa“, II, 19). Die Longa hat innerhalb einer Komposition den Wert von zwei Breven, als regelmässige Schlussnote dagegen ist sie von unbestimmter Dauer. Kleinster Notenwert ist die Fusa; sie kommt nie als Einzelzeichen vor, was auch die punktierte Semiminima ausschliesst; die Regel bildet das Fusenpaar, das als Bestandteil eines Melismas keine eigene Textsilbe trägt. — Alle Werke sind im „tempus imperfectum diminutum“ notiert. In den Messen treten traditionsgemäss Partien im „tempus perfectum“ auf. Ternäre Überlagerungen innerhalb des vorgezeichneten geraden Metrums verstehen sich von selbst, sind sie doch geradezu wesentliches Merkmal des Zeitstils.

Akzidentien begegnen in den untersuchten Originaldrucken nur selten. Da und dort zeigt ein B-Vorzeichen an, dass in der melodischen Fortschreitung der Tritonus zu vermeiden ist oder die Tenorklausel nach A bzw. D phrygisch genommen werden soll. Von einer konsequenten Akzidentiensetzung ist natürlich keine Rede. Komponist und Drucker verlassen sich auf die Sänger, die sich während des Vortrags an die ihnen vertrauten Regeln der „musica ficta“ halten werden. Diese nirgends in Einzelheiten fixierte Aufführungspraxis gibt dem Herausgeber einer modernen Edition manche Nuss zum Knacken. Zum vorneherein muss er auf eine in allen Teilen folgerichtige Lösung der Akzidentienfrage verzichten; er wird sich mit Vorschlägen

begnügen, deren Richtigkeit er lange nicht in allen Fällen wird beweisen können. — Wo Goudimel in Stücken mit Mollcharakter die Terz in den Schlussklang einführt, ist sie in den Drucken nirgends durch Kreuzvorzeichen als grosse gekennzeichnet; dass mit einem Durdreiklang geschlossen wurde, darf aber als selbstverständlich angenommen werden. Dem Kreuzvorzeichen sind wir überhaupt nur einmal begegnet; der Fall ist bezeichnend genug, hätte doch der Sänger an der betreffenden Stelle (Magnificat primi toni, „Fecit potentiam“, Superius T. 6) gewohnheitsmässig „fa sopra la“, also b' , gesungen; das Kreuz, hier als Auflösungszeichen verwendet, gibt ausdrücklich zu verstehen, dass er h' zu lesen hat.

Die Drucke aus den Offizinen von Du Chemin und Le Roy & Ballard sind von bestechender Eleganz und Klarheit. Der Text ist sorgfältig unterlegt und lässt den Leser nur in ganz seltenen Fällen über die genaue Silbenverteilung im unklaren. Beim Spartieren des gesamten Materials musste ein einziger offensichtlicher Druckfehler im Notentext verbessert werden. Für eine Beschreibung der Drucktypen und der reich verzierten Initialen sowie für historische Anmerkungen zu den beiden berühmten französischen Druckern sei auf die Bibliographien von F. Lesure und G. Thibault, ferner auf die einschlägigen Artikel in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ verwiesen.

Die Messen, die Magnificatvertonungen und die Motetten „Gabriel angelus“, „Videntes stellam magi“, „Hodie nobis“ und „Ista est speciosa“ sind in-folio gedruckt. Die Anordnung der Stimmen ist dabei die in den Chorbüchern übliche: Superius und Tenor auf einem Versofolio, Alt und Bass gegenüber auf dem Rectofolio. In den Messen und Magnificat, wo mehrere Teile der Komposition auf zwei gegenüberliegenden Seiten gedruckt sind, erleichtern korrespondierende Initialen das Auffinden der zusammengehörenden Stimmen. Alle Zeilenübergänge sind mit Kustoden versehen. Bemerkenswert ist die Anordnung der Stimmen in der einzigen fünfstimmigen Motette „Gabriel angelus“: zur Linken Superius und Secundus Superius, zur Rechten Alt und Bass und unten, quer über beide Folios hinweg, der Tenor; hier dürfte die viel ältere Lesefeldanordnung noch nachwirken, obschon die graphische Auszeichnung des Tenors musikalisch längst nicht mehr gerechtfertigt ist, wie das bei der ältern Motette des 13. bis 15. Jahrhunderts noch der Fall war; der Tenor singt denn auch keine Langzeilen quer über beide Seiten, sondern absolviert nacheinander die Systeme links und rechts; diese Reihenfolge wird ihm durch einen Weiser — ein verschnörkeltes Blatt in Pfeilform — angezeigt.

Dass die erwähnten vier Motetten in einem Chorbuchfolianten erschienen, stellt eine Ausnahme dar; solch eine kostspielige Auszeichnung wurde nur Festmotetten zuteil. Motetten ohne besondere liturgische Verwendung gaben die Drucker aus ökonomischen und drucktechnischen Gründen im Quartformat und in Stimmbüchern heraus. Bei den Psalm-Motetten im besonderen, die sich um die Jahrhundertmitte auch im häuslichen Musizieren beider konfessionellen Lager grosser Beliebtheit erfreuten, mag noch hinzukommen, dass die Kundschaft handliche „Taschenausgaben“ bevorzugte. So sind alle französischen Psalmmotetten Goudimels in Stimmbüchern

mit entsprechend kleinern Typen gedruckt. Dasselbe gilt für seine beiden lateinischen Psalmen „Quare fremuerunt gentes“, Ps. 2, und „Domine quid multiplicati sunt“, Ps. 3, die er zusammen veröffentlicht hat. Vom Du Chemin Druck 1551 fehlen Alt und Bass; Psalm 3 hat Susato 1554 neu herausgegeben, auch er in Stimmbüchern. Die Qualität seines Drucks kann sich mit den Erzeugnissen seiner französischen Zunftgenossen in keiner Weise messen. Die Typen sind von spartanischer Einfachheit, die Notenlinien der einzelnen Typen fügen sich nicht überall lückenlos aneinander, und die Systeme weisen leichte Krümmungen auf. Die Initialen sind schmucklos, die Eindeutigkeit der Textierung lässt sehr zu wünschen übrig. Man hat den Eindruck einer billigen „Volksausgabe“.

Claude Goudimel widmet den weitaus umfangreichsten Teil seines Gesamtchaffens, soweit wir es in den auf uns gekommenen Drucken überblicken können, der Vertonung des französischen Psalters. Das ist für seine geistesgeschichtliche Stellung bezeichnend, steht er doch in engem, persönlichem Kontakt mit der Pléiade, zu deren Programm wesentlich das Schaffen von Meisterwerken französischer Sprache gehört (Du Bellay, „Défense et Illustration de la langue française“, 1549). In diesem Zusammenhang sind auch die rund sechs Dutzend Chansons aus Goudimels Feder, darunter Vertonungen von Ronsard-Texten, zu nennen. Den Kompositionen auf französische Texte gegenüber nehmen sich die lateinischen Vokalwerke, unser Studienmaterial, umfangsmässig eher bescheiden aus. Sind sie für eine stilkritische Untersuchung überhaupt aussagekräftig und repräsentativ genug? Klammern wir einmal das weltliche Werk, die Chansons und Oden, aus, und überblicken wir die geistlichen Kompositionen in ihrer Gesamtheit. Über den Hauptkomplex, die motettisch durchkomponierten französischen Psalmen, informiert die Arbeit E. Lawrys, „The Psalm Motets of Claude Goudimel“, 1954, mit ihren zahlreichen Notenbeispielen und zwei vollständig wiedergegebenen Psalmen. Berücksichtigt man dazu noch den von H. Expert herausgegebenen, kontrapunktisch gehaltenen französischen Strophenpsalter von 1568 und die lateinischen Vokalwerke, dann stellt man fest, dass Goudimel in seinen geistlichen Werken einen Stil von auffallender Einheitlichkeit und eher geringer Variationsbreite schreibt; eine Feststellung, die kein Werturteil über diesen Stil an sich ist. Sie grenzt ihn aber ab gegen ein stilistisch komplexes, vielschichtiges und schwerer zu überblickendes Schaffen, wie es uns etwa bei Goudimels jüngerem Zeitgenossen Orlando di Lasso entgegentritt. Müsste bei Lasso ein Unterfangen wie das unsrige mit seiner Untersuchung einer ausgewählten, schmalen Sparte des Gesamtchaffens nur in eben diesem begrenzten Bereich gültige Ergebnisse zeitigen, besteht bei Goudimel Anlass zur Hoffnung, dass über die speziellen Belange hinaus, in einer Art Pars-pro-toto-Verfahren, Aussagen auch über seine stilistische Gesamthaltung gemacht werden können.

Mit einem weitem möglichen Einwand möchten wir uns kurz auseinandersetzen: Die zeitliche Streuung unseres Studienmaterials ist verhältnismässig gering, umfasst es doch Werke, die alle zwischen 1551 und 1558 veröffentlicht worden sind. Welche Position nimmt diese Zeitspanne in Goudimels Leben und Schaffen ein? Biogra-

phische Dokumente sind uns nur spärlich überliefert (vgl. dazu vor allem den „Essai bio-bibliographique“, 1898, von Michel Brenet und den Aufsatz „Cl. Goudimel, étudiant, correcteur et éditeur parisien“, 1948, von F. Lesure). Der Komponist bezeichnet sich selber gelegentlich als „natif de Besançon“; über seine Familie, die Jugendzeit und die frühen Mannesjahre wissen wir nicht Bescheid. Mit Sicherheit belegt sind seine Aufenthalte in Paris, Metz und Lyon. — Soweit bis jetzt bekannt, sind die frühesten gedruckten Stücke Goudimels drei Chansons, die Nicolas Du Chemin 1549 in Paris herausbrachte (LeN Nr. 3). 1551 tritt der Komponist als Korrektor und künstlerischer Mitarbeiter in die Offizin Du Chemins ein. Im selben Jahr beginnt er mit der Komposition seines monumentalen Motettenpsalters, der ihn bis in seine letzten Lebensjahre hinein beschäftigen wird. 1553 zeichnet er als Teilhaber Du Chemins, aber schon zwei Jahre später trennen sich die beiden endgültig. Goudimels Pflichtenheft als Korrektor wird ähnlich beschaffen gewesen sein wie dasjenige seines Vorgängers Nicole Regnes, das uns überliefert ist: Er hatte alle Musikeditionen, welche die Druckerei verliessen, durchzusehen und obendrein den lernbegierigen Du Chemin in der Kunst der Musik zu unterrichten; die monatliche Entschädigung betrug einen „écu d'or“, Kost und freie Wohnung. Der Korrektor war somit als eine Art Geselle Mitglied der Familie des Druckers und hatte sich wie die übrigen Familienglieder der patriarchalischen Ordnung zu fügen; das war wohl nur einem jüngern, unverheirateten Manne möglich. Auf Grund dieses Umstandes wäre das Geburtsjahr Goudimels mit einiger Wahrscheinlichkeit gegen 1520 anzusetzen (während die These, Goudimel habe in Rom Palestrina unterrichtet, durch die Untersuchungen M. Brenets gründlich widerlegt worden ist, erweist sich dagegen das von W. Ambros aus diesem vermeintlichen Lehrer-Schüler-Verhältnis konstruierte und beträchtlich zu früh angenommene Geburtsjahr 1505 als recht zählebig). — Goudimels Pariser Jahre, eindeutig belegt von 1551 bis 1555, gehören sicher zu den künstlerisch bedeutsamsten seines Lebens. Nachdem er seine Lehrjahre abgeschlossen hat — wo und bei wem, wissen wir nicht —, beginnen in Paris die ersten Jahre der Meisterschaft. Die persönliche Bekanntschaft mit hervorragenden Musikern, Dichtern und Gelehrten vermittelt ihm eine Fülle von Anregungen, die, vereint mit den Einsichten, welche ihm aus den zur Korrektur vorgelegten Werken zuwachsen, sein eigenes Schaffen befruchten. Goudimel erlebte im Paris der fünfziger Jahre aber auch die hitzige Auseinandersetzung um die Ideen der Reformation und Gegenreformation an einem ihrer Brennpunkte, eine Auseinandersetzung, die schliesslich zum Bürgerkrieg ausartete, dem er mit andern berühmten Zeitgenossen 1572 in Lyon zum Opfer fiel. Wie das Quellenverzeichnis im Anhang zeigt, entstehen die lateinischen Vokalwerke während der zentralen Pariser Jahre und in der ersten Zeit der konfessionell bedingten Emigration nach Metz. Eine gründliche Untersuchung gerade dieser Kompositionen ist wohl hinreichend gerechtfertigt. Bei dieser Gelegenheit sei auch noch die Frage angeschnitten, was Goudimel überhaupt veranlasste, lateinische, für die katholische Liturgie bestimmte Werke zu komponieren, er, der sich als Anhänger der Pléiade doch in erster Linie der französischen Muttersprache verpflichtet wusste

und sich im Glauben zu den Hugenotten bekannte (wann genau und wie weit dieses Bekenntnis erfolgte, ist allerdings nicht eindeutig dokumentiert). Die Antwort scheint einfach genug: Goudimel hatte nie ein Amt weder in einer fürstlichen Kapelle noch in einer kirchlichen Maîtrise inne; über seine Vermögenslage wissen wir nicht Bescheid, offenbar erlaubte sie ihm aber keine völlige Unabhängigkeit; er war auf einen Broterwerb angewiesen und leistete dann eben auch Beiträge, vor allem in seiner Eigenschaft als Teilhaber Du Chemins, zu Sammeldrucken lateinisch-liturgischer Werke, die gerade Absatz versprachen. Besonders deutlich wird das bei den beiden Magnificat primi und octavi toni von 1553: Goudimel, der auf der Titelseite als Teilhaber Du Chemins zeichnet, eröffnet und beschliesst die traditionelle Reihe der acht Vertonungen, die ausser ihm noch von M. Guillaud, P. Colin und Cl. Martin stammen.

Schon ein flüchtiger Vergleich der lateinischen Motetten Goudimels einerseits mit den Magnificat und Messen andererseits zeigt, dass der Komponist, wie man es in ähnlicher Weise bei seinen Zeitgenossen beobachten kann, in den Motetten reichere Kunstmittel entfaltet. So ist es angezeigt, diese Motetten ins Zentrum der Arbeit zu rücken, zu versuchen, aus ihrem Material eine Systematik der stilistischen Einzelzüge zu entwickeln. Eine anschliessende Beschreibung und Interpretation ihres Formverlaufs beschäftigt sich dann mit dem architektonischen Gestaltungsvermögen Goudimels. — Bei der Behandlung der Magnificatvertonungen und der Messen steht die formale Integration der Teile, d. h. der Zusammenschluss der einzelnen Magnificatstrophen bzw. Ordinariumsteile zum zyklischen Ganzen, im Vordergrund des Interesses.

Aus Rücksicht auf die Druckkosten muss auf die Wiedergabe grösserer musikalischer Zusammenhänge im Notenbeispiel leider verzichtet werden. Wir können aber darauf hinweisen, dass eine Gesamtausgabe der Werke Claude Goudimels in Zusammenarbeit des „Institute of Medieval Music“ und der „Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“ im Entstehen begriffen ist. Die vier Festmotetten von 1554 werden demnächst in einer vom Verfasser betreuten Ausgabe als Heft Nr. 103 im „Chorwerk“ des Möselerverlags erscheinen. Drei der insgesamt fünf Messen hat H. Expert im Rahmen der „Monuments de la Musique française“ veröffentlicht.

Goudimels Satztechnik

Im Jahre 1558, dem Erscheinungsjahr von Zarlinos „Istitutioni harmoniche“, druckte Nicolas Du Chemin einen kleinen musiktheoretischen Traktat von Michel de Menehou, „Maître des Enfants de Choeur de l'Eglise Saint-Maur-des-Fossés, lès Paris“, mit dem Titel „Nouvelle instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la Musique“¹. Menehou wendet sich an die gebildeten Liebhaber, die in der Musik als einer der „Sciences liberalles“ schon Vorkenntnisse besitzen und nun das eine oder andere auch schriftlich festhalten möchten — „et desirent sçavoir la manière de pratiquer les accords affin de coucher quelques chose par escript“, wie es im „Prologue de l'auteur“ heisst. Eingedenk seiner Zielsetzung, einen knappen, sozusagen populären Kompositionslehrgang zu schreiben, verzichtet er auf weit-schweifige theoretische Erörterungen und gibt lediglich eine Handvoll praktischer, durch Notenbeispiele veranschaulichte Regeln. Gerne ziehen wir dann und wann das Werklein zu Rate, stammt es doch genau aus dem geistigen Umkreis, dem auch Goudimel angehörte: Gedruckt bei Du Chemin, dessen zeitweiliger Teilhaber Goudimel war, ist es dem Kardinal Du Bellay zugeeignet, einem Vetter des Dichters Joachim und Gönner von Rabelais; der Verfasser bekennt sich somit zum Humanistenzirkel der Pléiade, zu dem auch Goudimel während seiner Pariser Jahre rege Beziehungen unterhielt. Die theoretischen Gewährsleute Menehous dürften auch für unsern Meister massgebend gewesen sein. Ausdrücklich genannt werden Froschius und dessen „Opusculum rerum Musicalium“² (Strassburg 1535), Lampadius und sein „Compendium Musices“ (Bern 1537). Ohne Werkangabe, gleichsam als Hauptautorität, erscheint der Name des Franchinus (Gaffurius), dessen den Stil der Josquin-Zeit spiegelnde „Trilogia“ für die Musikergeneration der Menehou und Goudimel in vielem immer noch verpflichtend war.

Aus den Kapiteln XIII und XXVII der „Instruction“ geht hervor, dass der Komponist vor der Niederschrift die „Tabula compositoria“ vorbereitete, wie das auch Lampadius beschreibt³. Der Tonbereich wurde abgegrenzt, die „Scala decem-linealis“ geschlüsselt; möglicherweise verwendete Goudimel auch anstelle der wenig übersichtlichen „Scala“ den ebenfalls von Lampadius gelehrt „Ordo distribuendi“,

1) ExT und LeN Nr. 68.



2) In dieser Form von Menehou zitiert.

3) Vgl. HeD S. 35, Fussnote 4.

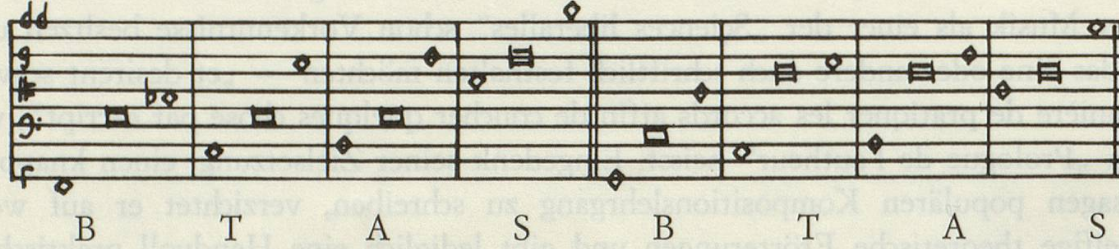
nach dem auf der „Tabula“ jeder Stimme ein deutlich abgetrenntes Fünfliniensystem zugewiesen war, also eine eigentliche Partituranordnung ⁴.

Als nächstes vorbereitendes Geschäft galt es, die Tonart zu wählen. Menehou hält an den acht traditionellen Tönen fest, Glareans Dodekachordon wirkt sich bei ihm im Gegensatz zu Zarlino nicht aus. Die Modi werden im Kapitel XIV rein empirisch nach Ambitus, Dominante und Finalis beschrieben. Besondere Bedeutung kommt dabei der Dominante zu, bilde sie doch den vorherrschenden Zielton für die Kadenzen ⁵. Massgebend für die Tonart — auch hierin ist Menehou der ältern Überlieferung verpflichtet — sei der Tenor.

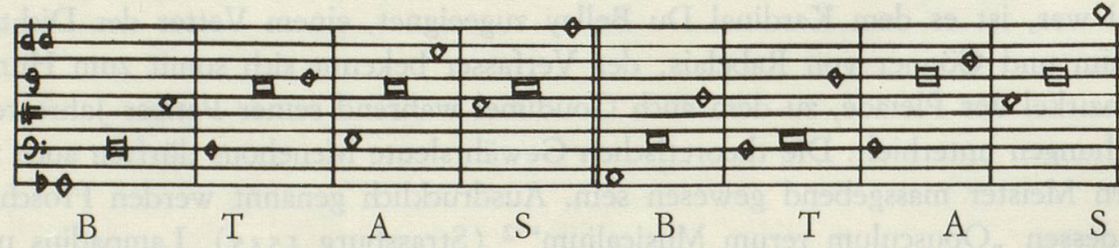
Versuchen wir, uns die Situation der Motetten Goudimels auf der „Tabula“ zu vergegenwärtigen, dann ergibt sich folgendes Bild:

 = Finalis
  = Ambitusbegrenzung


Tiefe Schlüsselung:
 Do G-Dorisch Vi E-Phrygisch



Hohe Schlüsselung:
 Ho F-Lydisch (transp. Ionisch) Is G-Dorisch



Ga F-Lydisch (transp. Ionisch)



4) Faksimilebeispiele in HeD S. 44 und MGG Artikel „Lampadius“.

5) „Il est de besoing ... de considerer premierement de quel ton il veut faire sa chanson ... affin qu'il en puisse observer la note dominante, c'est de faire l'une des principales cadences de sa chanson, sur la dominante de son ton.“ ExT p. 35.

Es wäre wenig sinnvoll, nach authentischer und plagaler Tonart unterscheiden zu wollen; die Ambituskriterien, die Menehou gibt (Kap. XIV und XV), greifen nicht mehr. Der Tenor unterscheidet sich umfangmässig kaum vom Alt; das einzige zuverlässige Indiz für die Tonart bleibt der Grundton. In den Motetten „Domine“, „Videntes“, „Hodie“ und „Gabriel“ sind die Dominanten der authentischen wie der plagalen Tonart als Ziektöne von Kadenzen anzutreffen; die Dominante als Quinte über dem Grundton überwiegt dabei eindeutig. Ganz offensichtlich ist auch das Vorherrschen des Dorischen (Do, Is, Ma 1, Il, Le, Ta, De) und des Lydischen bzw. transponiert Ionischen (Ho, Ga, Au), d. h. der beiden Tonarten, die mit dem modernen Moll und Dur nahezu identisch sind. Das Magnificat octavi toni hat durch den gewählten Psalmton ohnehin Dur-Charakter. Im Magnificat tertii toni bewirkt der Finalton A des Cantus firmus geradezu eine Umkehrung des Tonika-Dominant-Verhältnisses, so dass der mehrstimmige Satz tonartlich ausgesprochen a-Moll-Charakter bekommt. So bleibt unter den lateinischen Vokalwerken Goudimels nur noch die Motette „Videntes“, die mit ihrem Grundton E und den beiden Dominanten C und A einen ausgeprägteren kirchentonartigen Habitus aufweist. Ein ähnlicher Befund ergibt sich bei den 150 Nummern des kontrapunktisch vertonten Strophensalters ⁶.

Wie nicht anders zu erwarten, rückt auch Menehou im 27. Kapitel seines Traktates mit einer Tonartencharakteristik auf (er lehnt sich dabei an Gaffurius an), die eine Beziehung zwischen dem zu vertonenden Text und der Wahl der Tonart herzustellen versucht. Er beschliesst das sehr summarisch abgefasste Kapitel mit dem lakonischen Nachsatz, dass sich nur wenig Komponisten um diese Beziehungen kümmern („... combien que peu de Musiciens y prennent garde...“). Auch bei Goudimel dürfte die Wahl der Tonart im Hinblick auf das Verhältnis Text—Musik kaum relevant sein, um so weniger, als er die vorhandenen Möglichkeiten im Zuge der sich immer stärker durchsetzenden Dualität von Dur und Moll recht einseitig nützt ⁷.

Melodisch-rhythmische Linienführung

„Et de faire chanter ses parties le plus plaisamment que l'on pourra, lesquelles choses sont fort louables entre les Musiciens.“ (Chap. XXVII.) Dieser sehr vage Ratschlag ist alles, was wir von Menehou über die Kunst der Melodiebildung erfahren. Beim Durchsingen der einzelnen Stimmen von Goudimels Motetten fühlt man sich durch deren ausgewogenen, schmiegsamen Fluss angesprochen. Wie kommt diese Wirkung zustande? Um diese Frage zu klären, wurden aus allen Stimmgattungen

6) F-Lydisch (Ionisch) 30, D-Dorisch 30, G-Dorisch 25, G-Mixolydisch (Ionisch) 24, E-Phrygisch 17, A-Aeolisch 13, C-Ionisch 11.

7) Im Widerspruch zu dieser Auffassung steht S. Hermelink in HeD, der den Tonartcharakter für stilistisch wesentlich hält.

der fünf Motetten rund 170 melodische Einheiten untersucht. Eine solche Einheit kommt jeweils durch die Vertonung eines sinntragenden Textabschnittes zustande; wir benützen dafür die Bezeichnung „Melodiebogen“. Die Ausdehnung eines solchen Melodiebogens erstreckt sich durchschnittlich über acht Semibreven und lässt sich vom Sänger bequem in einen Atem fassen. Der Gesamtambitus der einzelnen Stimme wird dabei nicht ausgenützt. Eine Gruppierung der untersuchten Melodiebogen nach Ambitus ergibt folgende Verteilung:

Ambitus (Intervall)	4	5	6	7	8	9	10
nicht imitierte Melodiebogen	4	27	30	22	30	7	4
imierte Melodiebogen	11	10	19	2	6	1	—
Total	15	37	49	24	36	8	4

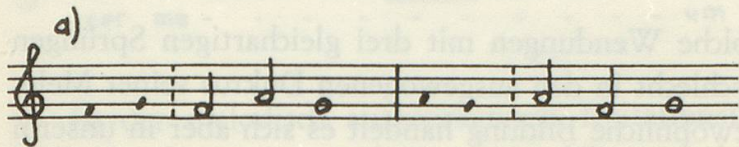
Der bevorzugte Melodieraum ist die Sexte, gefolgt von der Quinte und der Oktave; recht gerne füllt Goudimel auch die Septime, während er die Oktave nur ganz selten überschreitet. Damit schafft er stimmphysiologisch optimale Verhältnisse: Der Sänger kann meistens im höheren oder tieferen Bereich seines Registers ansetzen und wird innerhalb eines Melodiebogens zu keinen extremen Leistungen genötigt; sein sängerisches Wohlbefinden ist durch die ganze Motette hindurch gewährleistet, was mit ein Grund zum ruhigen Wohllaut dieser Musik ist.

In weitaus den meisten Fällen mündet der Melodiebogen in eine Tenor- oder Diskantklausel, häufig sogar in eine Verbindung beider Formeln; gelegentlich — vor allem im Bass — wird an die Klausel noch ein Quart- oder Quintsprung angeschlossen. Will man die untersuchten melodischen Einheiten in ihrer Gesamtheit charakterisieren, drängt sich eine Gruppierung in imitierte und nicht imitierte Bogen auf, da zwischen beiden Gruppen deutliche Unterschiede zu beobachten sind. Während sich die nicht imitierten Bogen vorwiegend in diatonischen Stufenschritten bewegen — rund zwei- bis dreimal so viele Stufen wie Sprünge und Tonwiederholungen zusammen —, findet bei den imitierten Motiven eine Verschiebung zugunsten der Sprünge und Tonwiederholungen statt.

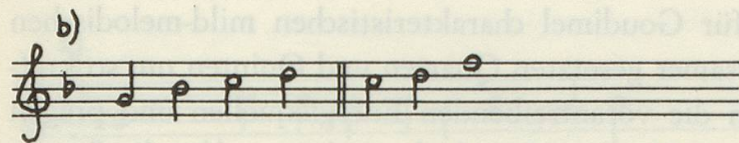
In den nicht imitierten Melodiebogen behauptet unter den Sprüngen die Terz eine unbestrittene Vorrangstellung; bei den Imitationsmotiven beobachtet man eine stärkere Vertretung der Quarte oder Quinte als melodische Energiequelle. Die Ambitustabelle zeigt, dass die Imitationsmotive im Stimmumfang gedrängter sind als die nicht imitierten Bogen, und schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass die nicht imitierten Bogen sehr viele Melismen enthalten, die Imitationsmotive dagegen den Motettentext vorwiegend syllabisch vortragen; nur im ersten Imitationsabschnitt der Motette „Gabriel angelus“ wird das Melisma auf „angelus“ im zweiten Teil des Bogens von drei Stimmen nachgeahmt. Diese deklamatorische, die Textverständlich-

keit fördernde Zucht scheint eine Eigenart Goudimels zu sein; Jacobus Clement z. B. ist auch in der Imitationsthematik viel figurationsfreudiger ⁸.

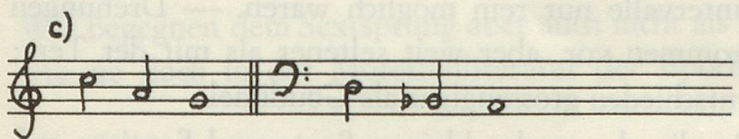
Wir haben festgestellt, dass neben den Stufenschritten die kleine und die grosse Terz am stärksten an der Melodiebildung beteiligt sind. Die Terz tritt als Einzelintervall oder in Gruppen auf. Bei ihrer Verwendung als Einzelintervall lassen sich drei Grundmöglichkeiten unterscheiden:



Ein Stufenschritt auf- oder abwärts wird durch eine dazwischengeschaltete Terz in der Art einer Cambiata ausgeziert.

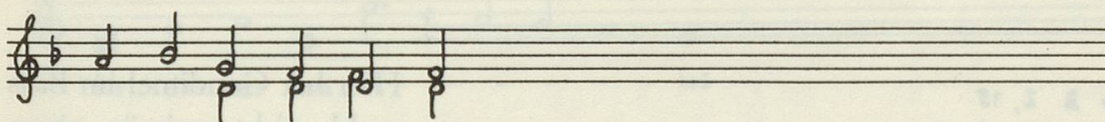


Gerne setzt Goudimel zu einem neuen Melodiebogen an, indem er unter Verwendung der Terz pentatonisch-choralartig zur Quinte oder Quarte ansteigt.

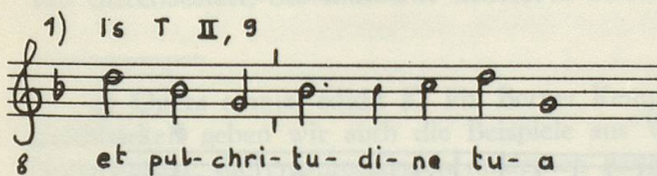


sende Tenorklausel recht oft durch einen Terzsprung abwärts erreicht.

Ein Terzenpaar entsteht, wenn Goudimel mit der Ober- oder Unterterz dreht; korrespondieren dabei zwei benachbarte Stimmen, dient die gegengleich eingesetzte Drehnote zur Vermeidung von Tonrepetitionen, allerdings nur auf dem Papier und für den Sänger; der Hörer dürfte diesen punktuellen Stimmtausch kaum wahrnehmen:



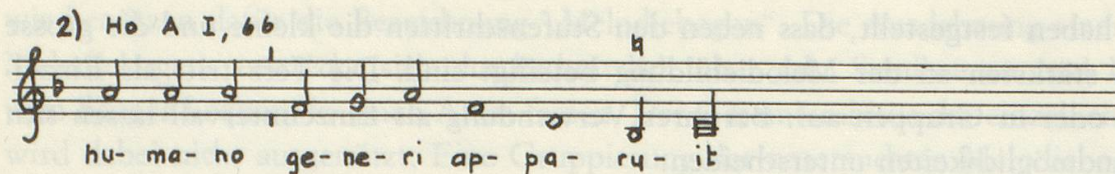
Ganze Terzgruppen kommen zustande, wenn sich die Melodie im gebrochenen Dreiklang bewegt, was sehr häufig geschieht:



(Im Hinblick auf die Editionspraxis in der Gesamtausgabe gilt für alle Notenbeispiele $\diamond = \circ$.)

8) Vgl. dazu etwa die Anfangsimitation in der secunda Pars der Motette „Tulerunt autem fratres eius“, Chorwerk Nr. 72, S. 15; ferner in derselben Motette die Imitation „...et ait“, ab Takt 130.

Für einen gebrochenen Vierklang können wir nur ein einziges Beispiel geben:



In der Regel meidet Goudimel solche Wendungen mit drei gleichartigen Sprüngen in derselben Richtung; sie passen schlecht in den ausgewogenen Duktus seiner Melodik; um eine für die Zeit aussergewöhnliche Bildung handelt es sich aber in unserm Beispiel keineswegs.

Während die vorherrschenden diatonischen Stufenschritte (Chromatik fehlt ganz) und die zahlreichen Terzen den für Goudimel charakteristischen mild-melodischen Fluss bewirken, verleihen die sparsamer gesetzten Quartan und Quinten um so kräftigere Impulse; sie sind gleichsam die vorantreibenden Energiequellen und prägen häufig die zur Imitation bestimmten Motive. Man darf annehmen, dass die Sänger die Solmisationsregel „Mi contra Fa, diabolus in musica“ streng beobachteten, so dass Quarte und Quinte als Sukzessivintervalle nur rein möglich waren. — Drehungen mit der Quarte und der Quinte kommen vor, aber weit seltener als mit der Terz; Palestrina ist in dieser Beziehung entschieden grosszügiger als Goudimel.

Sparsamen Gebrauch macht Goudimel von der kleinen Sexte und Septime aufwärts (abwärts sind diese Sprünge ohnehin undenkbar). Sporadisch treten sie auf als „totes“ Intervall, d. h. zwischen zwei pausenlos aneinandergrenzenden Melodiebogen oder bei einer Einzelwortwiederholung innerhalb eines Bogens. Der Septimen-sprung als Bestandteil eines Motivs wäre ein dem Zeitstil fremdes Element; Goudimel verwendet aber auch die Sexte kaum. Für die fünf immerhin recht umfangreichen Motetten können wir nur zwei Beispiele anführen:



Hier hat Goudimel im Bass wohl nicht primär einen Sextsprung beabsichtigt, sondern den bei ihm häufigen parallelen Terzgang mit dem Tenor.



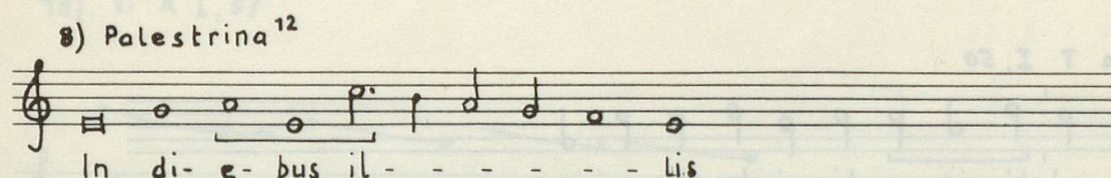
Dieser Sextsprung erscheint ganz beiläufig in einem Melisma. Bemerkenswert, wie sorgsam er in einen rhythmisch akzentuierten Stufengang eingebettet ist; wieviel unbekümmerter verfährt hier J. Clement ⁹:



In der melodisch ausgeprägteren Imitationsthematik der Motetten Goudimels fehlt der Sextsprung aufwärts ganz. Nie erscheint er zu Beginn eines Bogens, ihm energisches Gefälle verleihend, wie etwa bei Clement ¹⁰:



Wir begegnen dem Sextsprung aber auch nicht als Bestandteil einer Dreiklangsgruppe, wie sie doch in der Motettenliteratur der Epoche hin und wieder anzutreffen ist:



Der Bestand der überlieferten Motetten Goudimels ist zu klein, als dass sich aus diesem Befund unbedingt ein stiltypisches Merkmal ableiten liesse, muss man doch auch bei den mit Gegenbeispielen zitierten Komponisten eine ganze Reihe von Motetten durchsehen, bis man auf imitierte Sextsprünge stösst. Immerhin scheint uns aber

9) Opera omnia, edidit K. Ph. Bernet Kempers, IX, 30 (Superius). Aus Gründen der Vergleichbarkeit geben wir auch die Beispiele aus Werken anderer Komponisten mit unverkürzten Notenwerten; die entsprechenden modernen Ausgaben, denen sie entnommen sind, halbieren die originalen Notenwerte.

10) Opera omnia IX, 70; der Sextsprung wird von allen fünf Stimmen imitiert.

11) Opera omnia, edidit J. Schmidt-Görg, V, 13.

12) Le Opere Complete, Casimiri, III, 61.

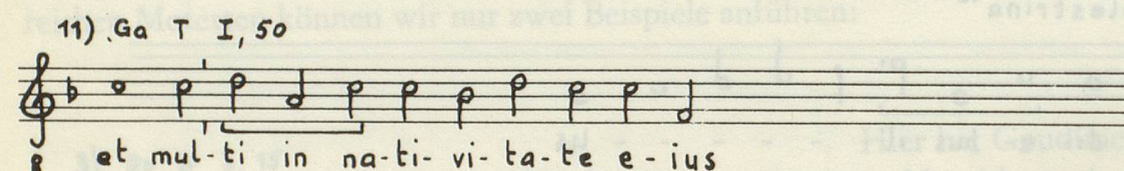
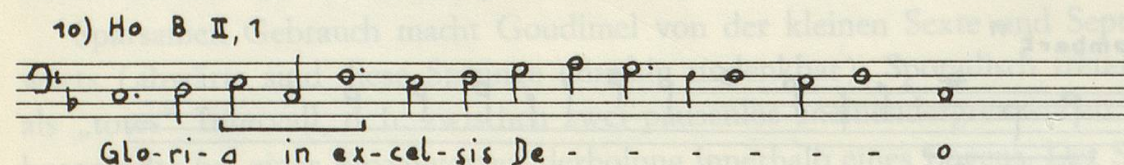
diese sextenlose Imitationsthematik recht gut in den Habitus der zurückhaltend-behutsamen Melodik Goudimels zu passen.

Der Oktavsprung schliesslich begegnet bei Goudimel zur Hauptsache in den Mittelstimmen. Gerne tritt er dabei in der folgenden Wendung auf:



Der Alt hat sich eine Strecke weit in der Tenorregion bewegt und springt nun mittels der Oktave in die Altlage zurück (diese sprunghafte Bewegungsart erinnert an die ältere Contratenorfunktion). Da in der Motette „Gabriel angelus“ Alt und Tenor gleichgeschlüsselt sind, kommen solche Stimmkreuzungen und das damit verbundene Vertauschen der engern Stimmregion dort sehr häufig vor.

Werden Terz und Quart, oder umgekehrt, in entgegengesetzter Richtung aneinandergefügt, entsteht eine Wendung, die manchen Melodiebogen Goudimels gliedernd akzentuiert; wir nennen diese Wendung im folgenden „Sprunggelenk“:



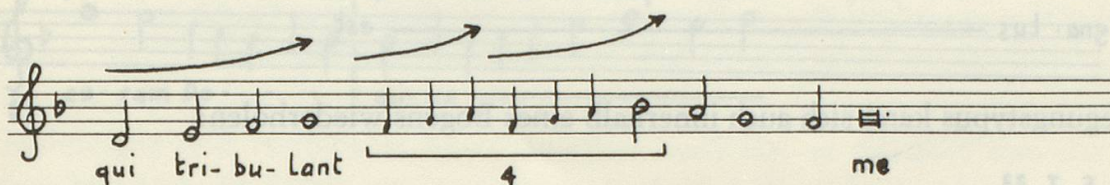
Sprunggelenke aus grösseren Intervallen als Terz und Quart sind sehr selten; die Folge Quint abwärts, Terz aufwärts findet sich z. B. in der Motette „Videntes stellam“ (B I, 15). — Von der Definition her stellen strenggenommen natürlich auch die oben beschriebene Wendung mit dem Oktavsprung (Bsp. 9) und — in extremis — jede Drehnote ein solches Gelenk dar; ihre melodieprägende Kraft ist aber weit geringer. Die Oktavsprungwendung kommt überdies, soweit wir feststellen konnten, nicht im melodisch exponierten Diskant vor und wird auch nirgends imitiert, während gerade das eigentliche, aus Terz und Quart gebildete Sprunggelenk wesentliches Element der Imitationsthematik ist.

War den kleinsten melodischen Elementen, den Stufenschritten und Sprüngen, und ihrer stilistischen Bedeutung einigermaßen objektiv beizukommen, in erster

Linie durch die Interpretation von im empirischen Zählverfahren gewonnenen Ergebnissen, hält es weit schwerer, die Melodiebogen als Ganzes in ihrer Organik deskriptiv und systematisch zu erfassen. Es wird nun der Versuch unternommen, anhand ausgewählter Beispiele eine Reihe von Bewegungstypen zu entwickeln, die uns als wesentliche melodische Gesten der musikalischen Sprache Goudimels erscheinen. Dabei ist unvermeidlich, dass die Auswahl und Interpretation der Beispiele weitgehend von unserm subjektiven melodischen Empfinden abhängen, kann doch auch der Stilkritiker nicht über seinen eigenen Schatten springen.

An den Anfang stellen wir einen Bewegungstypus, der dadurch gekennzeichnet ist, dass Goudimel den Melodiebogen in mehreren Schwüngen aufbaut, wobei die Zieltöne der Schwünge stufenweise ansteigen:

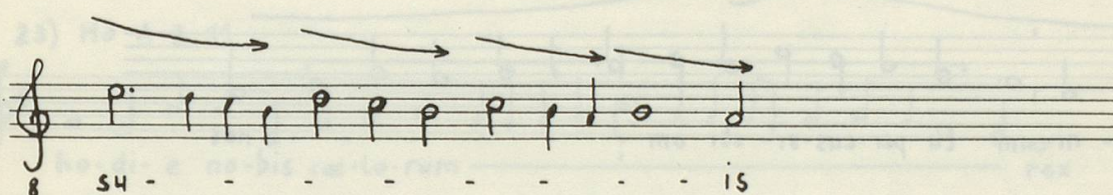
12) Do S I, 15



Die melismatische Füllung der Quarte in zwei Schwüngen stellt eine für Goudimel charakteristische melodische Zelle dar.

Die eben beschriebene Geste des stufenweisen Emporschwingens kommt analog auch in umgekehrter Richtung vor, wobei der Bogen in sich beruhigenden Schwüngen von Stufe zu Stufe fällt:

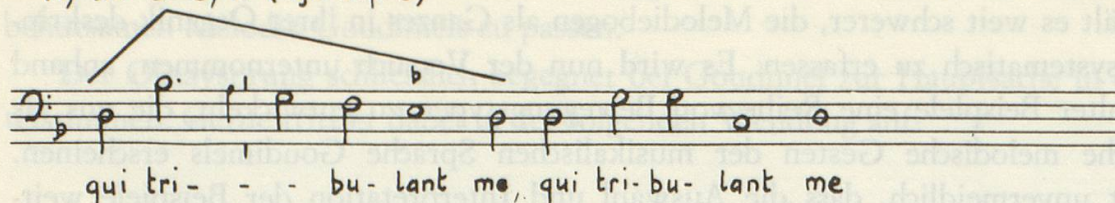
13) Vi A I, 57



In diesem Bewegungstypus, aufwärts oder abwärts gerichtet, ist es also auch der die Melodik ohnehin dominierende Stufenschritt, der den Melodiebogen als Ganzes strukturiert¹³.

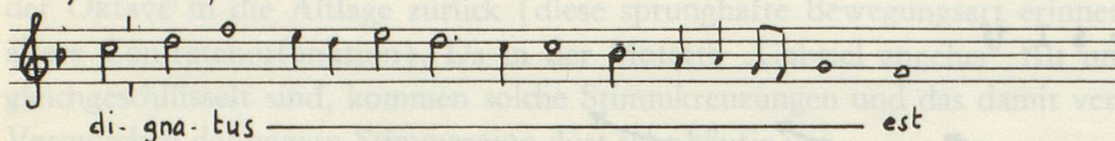
13) Einige weitere Beispiele zu diesem Typus: Do A I, 12; Do S II, 71; Ho T I, 42 (das Melisma auf „angelorum“); Vi A I, 28; Ga S₂ II, 23 (allmähliches Aufbauen der Sexte mit anschliessendem Niederschwingen zur Kadenz); Ga S₁ II, 33 („non bibet“).

14) Do B I, 15 (vgl. Bsp. 3)



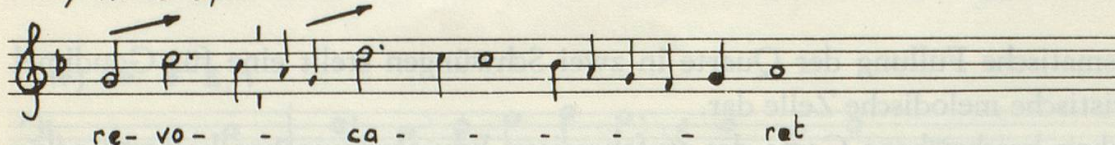
Ein Sprung verleiht dem Bogen zu Beginn einen kräftigen Impuls; im weiteren Verlauf wird das dadurch gewonnene melodische Gefälle allmählich verbraucht, der Sprung nachträglich stufenweise ausgefüllt. — Dieses Bewegungsprinzip braucht nicht so unverhüllt zutage zu liegen, es kann auch verborgen wirksam sein; im folgenden Beispiel tritt die „pentatonische“ Anstiegswendung an die Stelle des Sprungs:

15) Ho S I, 22



Der Bewegungstypus kann sich auch innerhalb eines Bogens wiederholen:

16) Ho S I, 33



Die Eigentümlichkeit eines dritten Bewegungsablaufs besteht darin, dass er durch eine Gelenkstelle deutlich in zwei Abschnitte gegliedert wird:

17) Do S II, 50



Die Bewegungstendenz der beiden Teile vor und nach dem Gelenk braucht nicht entgegengesetzt zu sein, sie kann auch gleichgerichtet verlaufen, wie das folgende Beispiel zeigt, wo die den Bogen akzentuierende Gelenkstelle das von uns weiter oben erwähnte Sprunggelenk ist:

18) Ho T I, 37



Gerade dieser Typus, dessen beide durch ein Gelenk getrennte Teile in entgegengesetzter Richtung verlaufen, neigt zu ausgesprochener Symmetriebildung. Da dieser mehr visuellen Komponente der Melodik, soweit ich sehe, weniger Beachtung geschenkt wird, seien hier einige Beispiele aus Goudimels lateinischen Motetten angeführt. Die ersten drei Zitate zeigen strenge Symmetrie, wobei höchstens deklamationsbedingte Unterteilungen oder Zusammenfassungen von Noten gleicher Tonhöhe vorgenommen werden:

19) Do S II, 7 20) Do A II, 8

et re-sur-re-xi et re-sur-re-xi et re-sur-re-xi

21) Ga A II, 19

co-ram Do- - - mi-no

In den beiden weiteren Beispielen ist Symmetrie ebenfalls deutlich wahrnehmbar, die Spiegelungsgleichheit ist aber durch rhythmische Verschiebungen leicht getrübt:

22) Do B II, 33

cir-cum-dan - - - - - tis me

23) Ho A I, 11

ho-di-e no-bis cae-lo-rum - - - - - rex

Auch im nachstehenden Fall scheint uns zumindest rhythmische Spiegelung bezüglich der zentralen Dominante vorzuliegen:

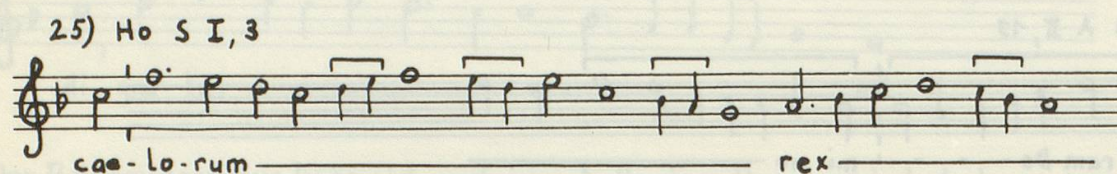
24) Do A I, 60

ca-put - - - - - me - - - - - um

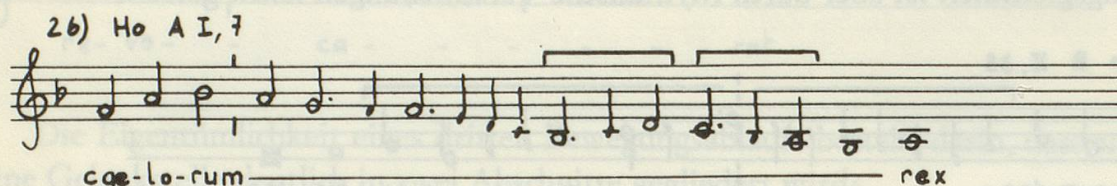
Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Symmetrien in den angeführten Beispielen rein zufälliger Natur sind, vielmehr dürfte es sich doch recht eigentlich um eine Art „Augenmusik“ handeln, die sich vielleicht aus der spielerischen Lust am graphischen Anordnen der Töne auf der „Tabula compositoria“ erklären lässt.

In zahlreichen Melodiebögen Goudimels ist auch das einfachste Mittel linearer Gestaltung nachweisbar: die Reihung. Unter diesem Begriff fassen wir die Wiederholung rhythmischer Muster, die Sequenzierung und die notengetreue Motivwiederholung zusammen.

Der rhythmische Duktus des nachstehenden Bogens wird durch die vierfache Verwendung eines Paares von Semiminimen geprägt; Goudimel vermeidet eine stereotype Wirkung der Wiederholungen durch Einschalten verschieden langer Zwischenglieder:



Deutlicher wahrnehmbar wird die Reihung dann, wenn das rhythmische Muster etwas ausgedehnter ist und unmittelbar anschliessend wiederholt wird:



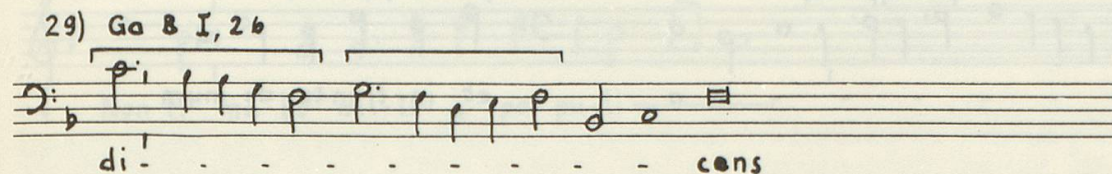
Hierher gehört auch eine melismatische Wendung formelhaften Charakters, die zum allgemeinen Vokabular der Epoche zu zählen ist:



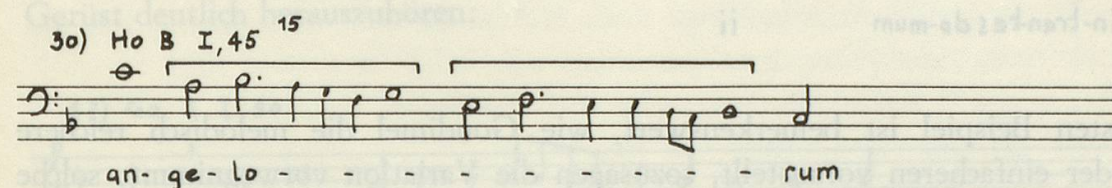
Das nächste Beispiel zeigt, dass in der Reihung rhythmischer Muster der Keim zur eigentlichen Motivwiederholung und zur Sequenzbildung zu suchen ist:



Mit einer gewissen Häufigkeit ist in der Melismatik die Wiederholung einer Gruppe zu beobachten, bei der drei Semiminimen zwischen einer punktierten Minima und einer Minima stehen; auch diese Wendung darf für den Zeitstil als idiomatisch bezeichnet werden:



Wie ist es nun um die ausgesprochenen Sequenzbildungen bestellt? Der für Goudimel als charakteristisch beschriebene Bewegungstypus, der den Melodiebogen in mehreren Schwüngen entfaltet (Bspe. 12 und 13), neigt seinem Wesen nach, gerade bei vorherrschender Stufenmelodik, zur sequenzierenden Anlage. Nun stellt man aber fest, dass Goudimel in den Motetten offene Sequenzen durch geringfügige rhythmische und melodische Modifikationen verdeckt; er beachtet also das Gesetz der „varietas“, das Tinctoris in seinem „Liber de arte contrapuncti“ als eine Grundvoraussetzung für eine gute Komposition festhält ¹⁴:



Wenn es Goudimel in den Motetten vermeidet, die im Grunde genommen sequenzierende Anlage eines Melodiebogens unverhüllt zutage treten zu lassen, entspringt das offensichtlich einer künstlerischen Absicht. Dass dem so ist, wird auch evident, wenn man daraufhin die Magnificat und Messen untersucht, wo er unbekümmert und offen sequenziert; man vergleiche dazu etwa den Beginn des Agnus II (Superius) in der Missa „Audi filia“ (ExM. p. 39) oder die in Sequenzen geradezu schwelgende Partie gegen Schluss desselben Messeteils (ExM. p. 43). Diese Sequenzen sind mit ein Grund, warum die Linienführung in den Messen und Magnificat weniger elaboriert und gleichsam volkstümlicher empfunden wird als in den Motetten.

¹⁴) Vgl. Ti S. 139/140.

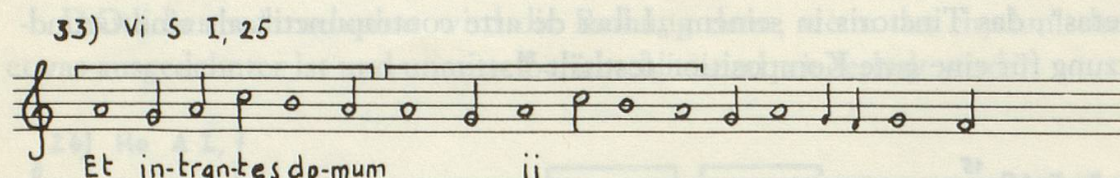
¹⁵) Weitere Beispiele: Do S I, 4 „qui tribulant me, qui tribulant(me)“ — Vi T II, 8 „Reges Tharsis“ — Is S I, 10 „inter filias Hierusalem“.

Scheint die Anwendung eigentlicher Sequenzen offenbar auf einzelne Gattungen beschränkt zu sein, bildet, was man als sequenzierende Kleinmotivik bezeichnen könnte, ein allgemeines Stilmerkmal, das auch in den Motetten häufig zu beobachten ist:

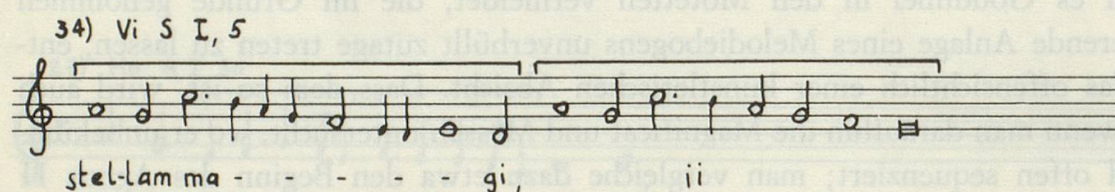


Die Wiederholung solch kleiner Partikel wird aber weder vom Sänger noch vom Hörer als Sequenz empfunden.

Was über die Sequenzen gesagt wurde, gilt auch für die Motivwiederholungen. Während sie in den liturgischen Zyklen notengetreu anzutreffen sind — z. B. im Tenor „... deprecationem“ (Au, ExM p. II) —, erfahren die seltenen Fälle in den Motetten meistens eine Modifikation, verbunden mit einer Erweiterung oder Verkürzung des wiederholten Abschnittes:



Im nächsten Beispiel ist bemerkenswert, wie Goudimel die melodisch reichere Fassung der einfacheren voranstellt, sozusagen die Variation vorwegnimmt; solche Beispiele modifizierter Wiederholungen sind denn auch aufschlussreich für des Komponisten Variationstechnik:



Die bis jetzt angeführten Beispiele zeigen Goudimel als Meister einer behutsam ausgewogenen, selbständigen Linienführung. Aber auch er sieht sich im Spannungsfeld horizontaler und vertikaler Gestaltung und hat Rücksichten zu nehmen auf den Zusammenklang des Stimmengewebes. Die Harmonik beeinflusst dabei die Melodik in dreifacher Weise:

- a) Tonwiederholungen: sie erleichtern das Einpassen einer Stimme in eine Klangfolge; davon wird im Zusammenhang mit der Verknüpfungstechnik der einzelnen Imitationsabschnitte eingehender zu handeln sein.

- b) Häufung von Quint- und Quartsprüngen im Bass, der vor allem dann, wenn er nicht an einer Imitation beteiligt ist, zur harmonischen Fundamentstimme wird.
- c) Dreiklangsbrechungen: der Melodiebogen kann recht eigentlich in den Dreiklang hineinkomponiert sein:

35) Do A II, 24

8 Non ti-me-bo mil-li-a po-pu-li —————

Ein derart langes Verweilen im Dreiklang ist selten und wäre in der Oberstimme kaum denkbar. — Häufiger wird nur eine Partie des Bogens vom Dreiklang „befallen“ (unser Beispiel zeigt das typisch lydische Initium):

36) Ho A I, 30

ad coe-le-sti-a — re-gna re-vo-ca - - - - - ret

In vielen Fällen tritt der Dreiklang nicht so offen auf, ist aber als melodisches Gerüst deutlich herauszuhören:

37) Ga S I, 30

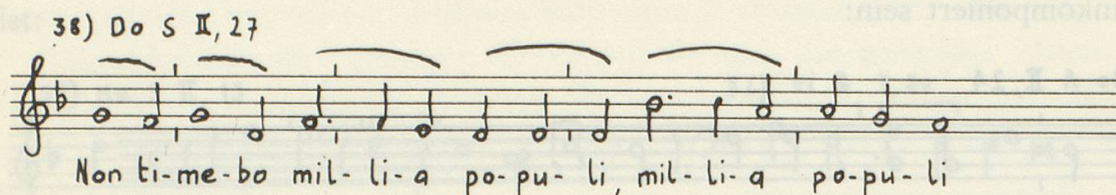
Na-sce-tur ti-bi fi - - - - li-us, fi-li-us

Es ist dies das einzige Mal, dass wir im lateinischen Vokalwerk Goudimels einer Gruppe von vier Fusen begegnet sind; möglicherweise appliziert er sie hier gerade, um durch den Stufengang einen Ausgleich im ganz in den Dreiklang gebetteten Oberstimmenbogen zu schaffen.

Wir empfinden diese Fusengruppe als Störung des rhythmischen Gleichgewichts; sie wirkt als Fremdkörper, der sich nicht recht in den melodischen Fluss einordnet, indem sie zu selbständig, beinahe als Instrumentalismus, in Erscheinung tritt; das widerspricht der rhythmischen Gesamthaltung des Stils, ist doch die Funktion des Rhythmus in Goudimels geistlicher Musik eine durchaus dienende, keinerlei Eigenwilligkeit beanspruchende.

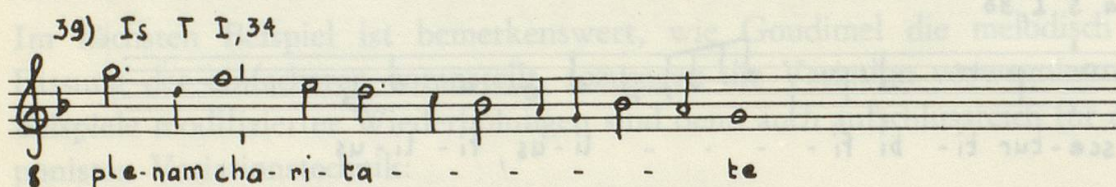
Goudimel bedient sich sehr einfacher rhythmischer Mittel. Grundlage ist ein gleichmässiger Puls, der Tactus, im Werte der Semibrevis (bei einer klanglichen Realisation wird man mit $0 = \text{MM } 50-60$ ein angemessenes Tempo treffen).

Das geradtaktige Auf und Ab des durchweg vorgezeichneten „Tempus imperfectum“ erfährt eine lebendige Spannung durch die zahlreichen Synkopen und längeren Überlagerungen ternärer Mikrorhythmen:

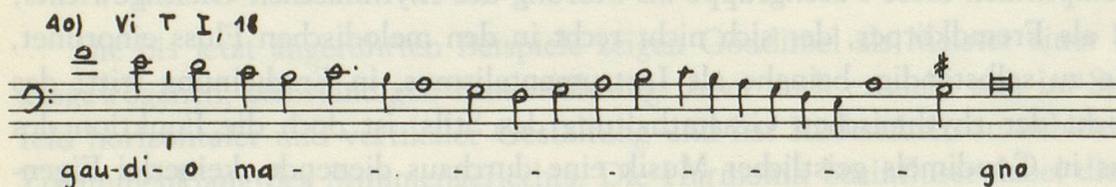


Vorherrschender Notenwert ist die Minima; die Brevis wird in der Regel nur zu Beginn oder am Schluss eines Bogens gesetzt; in der Melismatik sind Gruppen zu zwei und vier Semiminimen häufig; die lebhafteste Bewegung wird — abgesehen von der zitierten Ausnahme, Beispiel 37 — durch das Fusenpaar bewirkt. Dazu treten punktierte Breven, Semibreven und Minimen (die punktierte Semiminima wird nirgends verwendet!), gelegentlich die Longa als Liegestimme oder Schlussnote.

Nach welchen Gesichtspunkten setzt nun Goudimel diese einfachen rhythmischen Mittel in seinen Motetten ein? Dem Wesen der Gattung gemäss lässt er den Rhythmus nirgends eigenständig in Erscheinung treten; es gibt in den Motetten keine Partien, auch unter den syllabisch-akkordisch gesetzten nicht, die, ganz im Gegensatz zur Chanson, primär vom Rhythmus her geprägt wären. Die wichtigste Funktion des Rhythmus ist es, den melodischen Bewegungsablauf organisch zu akzentuieren. Sehr schön lässt sich das an längern Melismen zeigen, die an rhythmisch hervorgehobenen Tönen gleichsam aufgehängt sind; melodische und rhythmische Energie sind dabei überzeugend aufeinander abgestimmt:

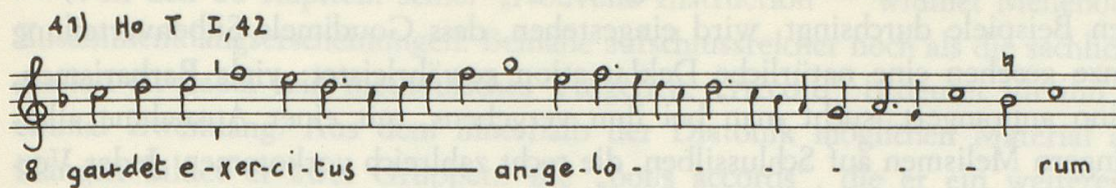


Die fallende Tonleiter über eine Oktave gleitet über nach und nach kürzer werdende Haltepunkte zu ihrem Zielton. — Im Beispiel 15 füllt das Melisma ebenfalls eine Oktave; die melodischen Hauptstufen Tonika, Dominante und Diskantklausel werden wohlabgewogen akzentuiert.

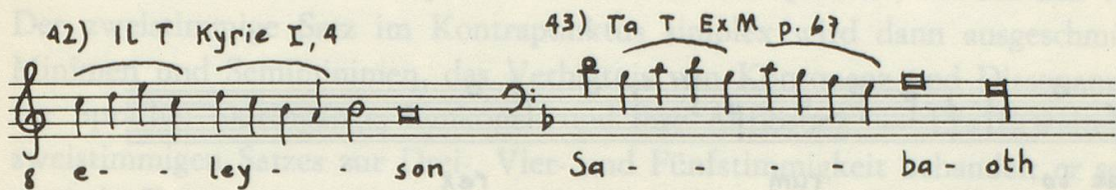


Auch hier schwingt das Melisma — bis an die Echappée reine Stufenmelodik — um die für die Tonart konstitutiven Töne C und A, welche rhythmisch oder durch die Kehrtwendung der Linie hervorgehoben werden.

Gerne hängt Goudimel die Melismen an punktierten Minimen auf (vergleiche dazu auch Beispiel 4):



In längern Melismen entfaltet sich, unabhängig vom jeweils vertonten Text, freies, figuratives Spiel; dabei werden häufig dieselben formelhaften Semiminimagruppen aneinandergereiht:



Bei der Bewegung in Semiminimen hält auch Goudimel das von Jeppesen bei Palestrina beobachtete „Sprunggesetz“ durchaus ein ¹⁶.

Im Zusammenhang mit der Melismatik wären ferner die zahlreichen auf- und absteigenden Tonleitern zu erwähnen, elementare Kontrapunkte, die auf niederländischen Vorbildern (vor allem Obrecht) beruhen dürften ¹⁷. Mit einer gewissen Vorliebe füllt Goudimel dabei den Raum der kleinen Septime, aber auch Oktaven und Nonen sind keine Seltenheit. Wieder andere stereotype Formeln wie das ausgezierte Portament (vgl. z. B. den Schluss von Beispiel 15) und die Echappée sind vorwiegend durch den Zusammenklang bedingt.

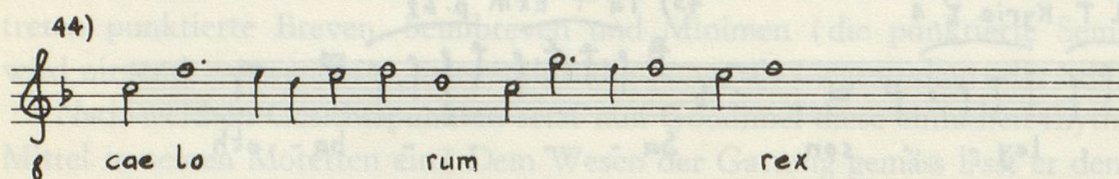
In den Melismen ist die rein musikalische Gestaltung für die lebendige Beziehung zwischen Melodie und Rhythmus ausschlaggebend. Anders liegen die Dinge in den syllabischen Abschnitten der Melodiebogen, wo eine sinnvolle Deklamation des Textes bei einem feingebildeten Humanisten wie Goudimel gebieterisch ihre Rechte geltend macht. „Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik“ bleibt aber dennoch eine unfruchtbare Alternative ¹⁸: Solange sich in einer Vokalkomposition Syllabik und Melismatik ungefähr die Waage halten, solange sind beide Gestaltungsweisen — das figurative Linienspiel und der rhythmisch weitgehend von der Deklamation bestimmte Melodiebogen — nebeneinander wirksam und erzeugen ein Spannungsfeld, das neben dem horizontal-vertikalen zum Wesen der Vokalpolyphonie im 16. Jahrhundert gehört.

16) JeK S. 68 ff.

17) Vgl. Ze Die stereotypen Kontrapunkte, S. 90 ff.

18) Vgl. dazu Sche und die ziemlich heftige Kontroverse mit G. Fellerer (ZfMw XI, 314 ff.), ferner Lo.

Unser Gewährsmann Menehou schneidet das Problem der Textierung überhaupt nicht an; es dürfte also um 1550 im Fachgespräch der Pariser Musiker, zu denen auch Goudimel zählt, kaum im Vordergrund gestanden haben. Wer die bis jetzt gegebenen Beispiele durchsingt, wird eingestehen, dass Goudimels Silbenverteilung aufs Ganze gesehen eine natürliche Deklamation gewährleistet; viele Barbarismen, die Zarlino anprangert, sucht man bei ihm vergebens, mit einer Ausnahme allerdings: längern Melismen auf Schlussilben, die recht zahlreich vorkommen. Jeder Versuch, im Beispiel 25 das Melisma auf der Ultima durch Wiederholen des Wortes „coelorum“ — ein Unterfangen, das wiederum gegen eine andere Zarlinoregel verstiesse — zu beseitigen, scheitert. Goudimel will offenbar das Melisma an eben dieser Stelle; hätte er beabsichtigt, die Schlussilbe später singen zu lassen, dann hätte er sie abgetrennt, wie er das im selben Motettenabschnitt z. B. im Tenor tut:



Auch so verbleibt auf der letzten Silbe ein Melisma; bei der Sorgfalt der Du-Chemin-Drucke und in Anbetracht von Goudimels eigener Korrektortätigkeit ist hier eine bloss zufällige Textierung auszuschliessen.

Abgesehen von diesen Schlussmelismen, durch deren Verwendung Goudimel noch nicht ganz in Zarlinos Kanon hineinpassen will, hält es auch gar nicht schwer, ihn der deklamatorischen Inkonsequenz zu überführen. Man schlage beispielsweise in der Motette „Hodie nobis“ den Abschnitt (II, 30 ff.) nach, wo in den verschiedenen Stimmen das Wort „voluntatis“ auf allen Silben betont sein kann; die Betonung auf der Pänultima, die wir als die natürlichste empfinden, ist dabei keineswegs die häufigste. — Goudimel ist dafür aber auch weit entfernt von jedem deklamatorischen Schematismus; für die Sänger, die seine Motetten vortrugen, dürfte es zudem ein leichtes gewesen sein, über solche Unebenheiten, ohne dabei die metrische Gliederung durch den Tactus aufzuheben, hinwegzugleiten, um so eher, als die rhythmischen Akzente, wie das dem Grundcharakter der Vokalpolyphonie entspricht, nirgends schroff sind.

Von den 28 Kapiteln seiner „Nouvelle Instruction“¹⁹ widmet Menehou 12 den Zusammenklangerscheinungen. Beinahe aufschlussreicher noch als die sachliche Information ist dabei sein methodisches Vorgehen. „Accord“ bedeutet für ihn zunächst einmal Zweiklang. Aus dem innerhalb der Diatonik möglichen Material an Zweiklängen bildet er zwei Gruppen: die „bons accords“, die er ein weiteres Mal in „parfait“ — Oktave und Quinte — und „imparfait“ — Terz und Sexte — unterteilt, und die „mauvais accords“ Sekund, Quarte und Septime und ihre allfälligen Erweiterungen um die Oktave. Aus der Reihung der „bons accords“ lässt er den „Contrepoint, note contre note“ entstehen, wobei er dem Schüler die bekannten Stimmführungsregeln (Verbot der parallelen Oktaven und Quinten) mit auf den Weg gibt. Der zweistimmige Satz im Kontrapunktus simplex wird dann ausgeschmückt mit Minim und Semiminim, das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz kommt zur Sprache: Durchgänge, Synkopen und ihre Auflösung. — Die Erweiterung des zweistimmigen Satzes zur Drei-, Vier- und Fünfstimmigkeit behandelt er sehr summarisch. Er zeigt in erster Linie, wie man anfängt und schliesst. Bemerkenswert ist, dass er im vierstimmigen Satz immer zuerst das Intervall zwischen Tenor und Bass und hernach dasjenige zwischen Alt und Sopran regelt. Die Gerüstsatztechnik mit ihrem Primat von Superius und Tenor scheint demnach zumindest theoretisch nicht mehr im Vordergrund zu stehen, wenn sie auch in der Praxis, vor allem bei der Bildung des zweistimmigen Kadenzkerns, noch angewendet wurde. Eine weitere bedeutsame Feststellung Menehous erklärt den Bass zur harmonietragenden Stimme: „Et doivent lesdittes parties estre garnies de bons, et valables accords contre icelle-ditte Bassecontre, car c'est le fondement, et celle qui supporte toutes les autres parties, lesquelles ne sont subiectes d'estre garnies d'accords, l'une contre l'autre: mais peuvent user de quartes, et autres mauvais accords, pourveu qu'icelle-ditte Bassecontre face son devoir de les sauver, ce qu'elle peut faire facilement.“ (Chap. XXII.)

Auch ein allgemeiner satztechnischer Ratschlag, den Menehou eindringlich wiederholt, verdient festgehalten zu werden: „Et quand laditte Taille en sera à la tierce sus double (über dem Bass), alors la Hautecontre montera d'une tierce encore plus haut, et le Dessus encore plus haut d'une quarte. Et ne faut eslongner ses parties d'avantage, car la musique en seroit trouvée fort nue, et estrange: mais faut asseoir ses accords plus pres, pour la rendre douce, et plus remplie.“ (Chap. XXIII.) Zum Harmonie-Ideal der Zeit gehörte offenbar diese klangliche Dichte. Dem aufmerksamen Hörer und Betrachter fallen denn auch Stellen innerhalb einer Komposition auf, die gegen diesen Grundsatz verstossen. Den folgenden Ausschnitt aus Goudimels Motette „Domine“ wird man daher kaum als sehr gelungen bezeichnen können; der Höchstabstand von zwei Oktaven zwischen den Aussenstimmen, den Menehou postu-

19) Vgl. S. 15 und Anm. 1.

liert, und den auch Goudimel in der Regel innehält, wird hier bei weitem überschritten:



(Dass es sich hier um eine bewusst gesetzte tonsymbolische Figur handeln könnte, ist beim Text „benedictio tua“, den diese Stelle vertont, doch wenig wahrscheinlich.)

Das letzte Kapitel der „Nouvelle Instruction“ befasst sich mit der Kanontechnik. Menhou wechselt hier den pädagogischen Standpunkt: Hatte er bisher zum Machen angeleitet, möchte er nun lediglich helfen, kanonisch komponierte Stücke richtig zu musizieren. Die Beherrschung der „Fuga“ gilt ihm eben als Ausweis handwerklicher Meisterschaft, die dem Adepten und Liebhaber nicht zugemutet werden kann. Den Beschluss macht eine Chanson des Autors, die den Lehrstoff anschaulich zusammenfasst, ein anmutiges, gewandt gearbeitetes Stück, das dem Pariser Typus zuzurechnen ist ²⁰.

Menhou, Landsmann und Zeitgenosse unseres Meisters, hat in seinem kleinen Kompendium den Bezirk ausgeschritten, innerhalb dessen wir versuchen werden, die uns wesentlich dünkenden Aspekte in der Klangstruktur der lateinischen Vokalwerke Goudimels herauszuarbeiten. Als Motto zu diesem Unterfangen bietet sich das sehr knapp gehaltene 20. Kapitel der „Nouvelle Instruction“ geradezu an:

„Accords imparfaits sont bons, l'un apres l'autre, et peut-on en user trois, quatre, et d'avantage, sans aucune note entre deux. Toutes-fois le moins de sixtes que l'on pourra, par ce que l'accord en est rude, et mal sonant, si la double ne la suit soudainement, comme sa propre nature le requiert. Et la quinte apres la tierce. C'est ce que communement on appelle cadence.“

Diese wenigen Sätze enthalten „in nuce“ die beiden regulativen Ideen, die dominierenden Prinzipien, die den Zusammenklang ordnen: Parallelführung und Kadenz.

Der Kadenzbegriff ist hier in Text und Beispiel eindeutig gefasst; er meint das zweistimmige Fortschreiten aus der als Spannungsklang empfundenen unvollkommenen Konsonanz der Sexte oder Terz in den Ruheklang der vollkommenen, Oktave oder Quinte; die kadenzierenden Stimmen werden dabei in entgegengesetzter Richtung als Diskant- bzw. Tenorklausel geführt ²¹. Es sei darauf hingewiesen, dass Menhou lediglich Beispiele für das Auseinanderstreben der Stimmen von der imperfekten zur perfekten Konsonanz gibt, nicht aber für das Zusammenfallen ins Unisono. Wir schliessen daraus, dass man die auseinanderstrebende Kadenz in die Oktave oder Quinte als schlusskräftiger und überzeugender empfand.

20) Formschema: a a b a' a' ; a, a' homophon, b mit einfacher Anfangsimitation.

Über den Platz der Kadenz im kontrapunktischen Geflecht erfahren wir nichts bei Menehou. Seine kurzen Beispiele sind alle textlos und bringen die Kadenz jeweils am Schluss. Es wäre nicht sinnvoll, einfach jede Fortschreitung aus einer Sexte in eine Oktave bzw. Terz in die Quinte oder den Einklang als Kadenz anzusprechen, wie z. B.:



Die Kadenz im eigentlichen Sinne ist an eine bestimmte Textsituation gebunden. Zarlino spricht in diesem Zusammenhang von der „perfettione del Senso delle parole“²². Die Kadenz wird zum Interpunktionsmittel, das die syntaktische Gliederung des Textes musikalisch akzentuiert. Das ist auf zwei Arten möglich:

- a) Beide kadenzierenden Stimmen beschliessen gleichzeitig einen Textabschnitt; in der imitierenden Polyphonie können es zwei verschiedene Textglieder sein, die durch die Kadenz abgeschlossen werden.
- b) Nur eine kadenzierende Stimme führt einen Textabschnitt zu Ende, die andere beteiligt sich innerhalb eines Melodiebogens am Kadenzvorgang.

Eine besonders kräftige Gliederung bewirkt das verschränkte Kadenzieren zweier Stimmpaare, die Doppelkadenz. Sie findet sich in der Regel — plagale Erweiterungen abgerechnet — am Schluss von Motettenteilen; innerhalb der Partes wird sie, ihrem stark abschliessenden Wesen gemäss, nur selten verwendet, und es kommt ihr dann im formalen Ablauf ein bedeutsamer Stellenwert zu. — In Goudimels Normaltypus der Doppelkadenz werden die beiden Stimmpaare meist in der traditionellen Art gekoppelt, wie sie der Anordnung der Stimmen auf den Folios entspricht, also A/B, S/T; das erste Stimmpaar kadenziert nach der Dominante des Zieltons, das zweite — das alte Gerüstsatzpaar Superius—Tenor — im Abstand einer Semibrevis nach dem Zielton selber; der Bass fügt seiner Stufenklausel noch eine Sprungklausel an und verdreifacht derart den Kadenzzielton; der Alt hält die Dominante aus oder fügt die Terz in den Schlussklang ein:

21) Menehou ist allerdings in der Anwendung des Kadenzbegriffs nicht konsequent. Er verwendet ihn auch für mehr als zweistimmige Schlüsse. Es dient aber sicher der terminologischen Klarheit, wenn der Begriff für den zweistimmigen Kern einer polyphonen Schlusswendung reserviert wird, wie das E. Apfel und S. Hermelink vorschlagen; vgl. HeD S. 73, Fussnote 76.

22) Zitiert nach HeD S. 73.

47) Do II, 65



48) Ho I, 68 u. II, 51



Zum Wesen der Kadenz gehört das Fortschreiten aus dem Spannungsklang in den Ruheklang. Man war bestrebt, diesem Vorgang noch mehr Relief zu verleihen, indem man die Spannung durch eine Synkopendissonanz verschärfte. Menehou meint dazu (Chap. XXI.): „Aussi il y a autres mauvais accords, lesquels sont sauvés, et entendus par la note subsequente, et cela advient le plus souvent en cadences, car toute cadence se doit achever, et finir par un accord parfait, lequel pour la douceur, et harmonie qu'il rend en la fin de laditte cadence, fait ce mauvais accord precedent estre doux, et harmonieux . . .“ So stellt sich denn die Kadenz in den meisten Fällen dar als Dreischritt der klanglichen Folge Dissonanz — unvollkommene Konsonanz — vollkommene Konsonanz.

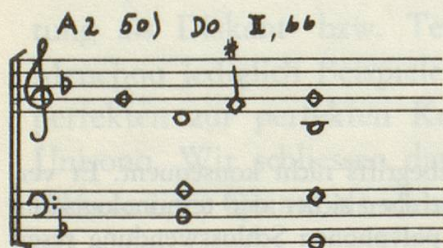
Bekanntlich wird in Goudimels Epoche die Bindungsdissonanz stufenweise abwärts aufgelöst; es gibt daher grundsätzlich zwei Möglichkeiten für den Kadenzkern (in den folgenden Beispielen durch rhombische Noten hervorgehoben):



Abgesehen von ganz wenigen Einzelfällen sind diese beiden Kadenzkerne in die nachstehenden klanglichen Varianten eingebettet:



Die Tenorklausel des kadenzierenden Stimmpaares, häufig in ihrer phrygischen Gestalt, liegt in der untersten Stimme; nur in diesem Fall tritt der Septimenvorhalt im Kadenzkern auch als Primärvorhalt zum Bass auf.



Wird der Kadenzkern nach unten ergänzt, greift der Bass zur Pänultima der Tenorklausel meistens die Quinte und springt anschliessend ebenfalls nach dem Zielton der Kadenz oder dessen unterer Oktave. Die Synkope im Kern wirkt jetzt primär als Quartvorhalt zum Bass und nur noch sekundär als Septimenspannung; gegenüber A 1 handelt es sich um eine klanglich mildere Form.

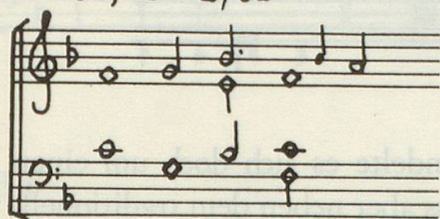
A 3 51) Vi I, 47



Anstelle der Quinte kann die Fundamentstimme auch die Terz unter der Pänultima der Tenorklausel ergreifen und die Quinte unter dem Kadenzzielton anschliessen; die Synkopensdissonanz wird primär zum Nonenvorhalt.

Ein Doppelvorhalt entsteht dann, wenn zwischen den beiden Kadenzpartnern eine Stimme in parallelen Quartern zur Diskantklausel verläuft. Das satztechnische Prinzip, das in diesen Fällen durchscheint, ist das andere Hauptregulativ der harmonischen Fortschreitung, die fauxbourdonartige Klangparallele. Goudimel setzt diese besonders kräftig dissonierende Kadenz — bei phrygischer Tenorklausel mit grosser Sept und Tritonus — nur sehr sparsam. Aus seinen Motetten können wir insgesamt fünf Beispiele anführen:

52) Ga II, 32



Als Abschluss einer längern fauxbourdonartigen Partie der untern drei Stimmen.

53) Ho I, 52 u. II, 34



Steht an formal exponierter Stelle vor dem Eintritt des Refrain.

54) Do I, 16



Hier ist die Anwendung dieser Doppelvorhalt-Kadenz im Sinne der „Musica reservata“, als den Text ausdeutende Figur, nicht ausgeschlossen: „... qui tribulant (!) me ...“

55) Do I, 43



Ausgesprochener musikalischer Doppelpunkt vor einer noematisch hervorgehobenen zentralen Textstelle. Das Beispiel stellt eine Art Doppelkadenz im Nacheinander dar, indem die Partner Sopran und Bass zweimal hintereinander mit vertauschten Klauseln — sozusagen rectus und inversus — kadenzieren. Wir haben darauf hingewiesen, dass Goudimel häufig einen Melodiebogen durch Reihung zweier entgegengesetzter Stufenklauseln abschliesst; hier wirkt sich diese Eigenart der Melodieführung nun auch auf

die klangliche Faktur aus, wiederum ein Hinweis, dass das klangliche Geschehen vorab von der Linienführung her zu verstehen ist.

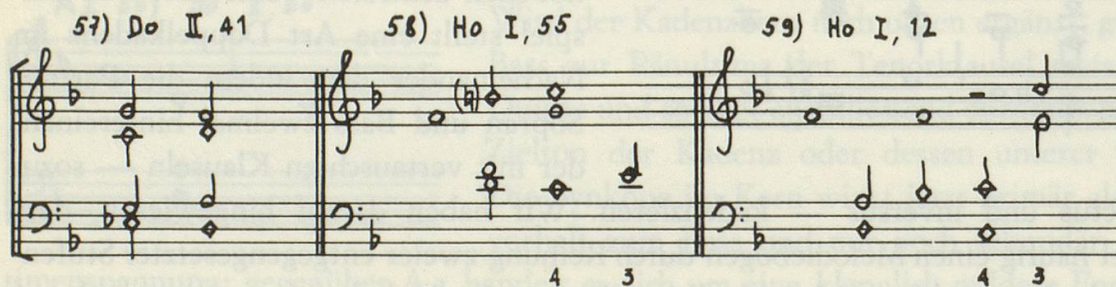
Laufen die Kadenzpartner vor dem Zielton statt in parallelen Quarten in parallelen Sexten, entsteht, modern gesprochen, der kadenzierende Quart-Sext-Akkord:

56) Do Schluss der Motette



Die Sexte fasste man dabei kaum als Vorhalt auf, handelte es sich doch um einen „bon accord“, der denn auch nicht vorbereitet wird. Dass aber neben dem traditionell-linearen Denken bereits ein modernes klangliches Empfinden einherging, das den Quart-Sext-Akkord als gerichteten Spannungskomplex auffasste, ist hier nicht ganz von der Hand zu weisen, weil die Sexte über eine Echappée nach der Quinte richtiggehend „aufgelöst“ wird. — Es handelt sich in diesem Beispiel um die elaborierteste Kadenz Goudimels, die nur an ausgezeichneter Stelle — am Schluss einer Motette — stehen kann.

A 4 Eine weitere klangliche Variante entsteht, wenn die beiden Stimmklauseln des Kerns ohne Synkopenverschiebung verlaufen. Begleiten die übrigen Stimmen den Kadenzkern homorhythmisch, unterbleibt jede Vorhaltsspannung (57); Solchen Kadenzen kommt im formalen Gefüge nur ganz untergeordnete Bedeutung zu; demgegenüber kann eine in den Kern eingefügte (58) oder über ihn gesetzte Stimme (59) einen Quartvorhalt zum Bass bilden, der nun aber erst auf der Ultima wirksam wird:



Im Gegensatz zu den Fällen A 1—3 (S. 36/37), in denen durch den Vorhalt auf der Pänultima die Spannung vor dem Eintreten des Ruheklangs intensiviert wurde, erfährt hier die Lösung selber eine Verzögerung.

A 5 Hin und wieder kombiniert Goudimel beide Stilmittel:

60) Ho II, 29 61) Vi I, 59 62) Ga I, 26

7 6 4 3 7 6 4 3 7 6 4 3

B 1

63) Do II, 88

Am häufigsten erscheint der Kadenzkern aus der Terz (Dezime) mit Vorhaltsspannung in Begleitung einer hinzugefügten Bassstimme. Analog dem unter A 2 beschriebenen Vorgang treten Bass und Pänultima der Tenorklausel um eine Quinte auseinander, was die Synkope im Kern primär wieder zum Quartvorhalt werden lässt.

Die Kadenz aus der Terz weist derjenigen aus der Sexte gegenüber eine gewisse Labilität auf; hier zwei Freiheiten in der Behandlung des Kadenzkerns:

64) Do I, 41 65) Ho I, 40 66) Vi I, 7

Nur der untere Kadenzpartner bringt den Zielton, der obere pausiert (64); anstelle des Einklangs tritt die Terz (65); das ist sogar, bedingt durch die Imitation, mit Stimmkreuzung möglich (66).

B 2 Während bei der Kadenz aus der Sexte der untere Partner mit seiner Tenorklausel häufig im Bass angetroffen wird, ist das bei der Kadenz aus der Terz, wo die untere Stimme die Diskantklausel hat, seltener der Fall. Meistens bleibt der zweistimmige Kadenzkern dann — analog den Beispielen 57—59 — ohne Synkopenverschiebung und tritt um eine Oktave auseinander. Entweder unterbleibt dann jede Dissonanz (67) oder eine in den Kadenzkern eingefügte (68) bzw. über ihm liegende Stimme (69) bilden einen Vorhalt zum Bass auf der Ultima:



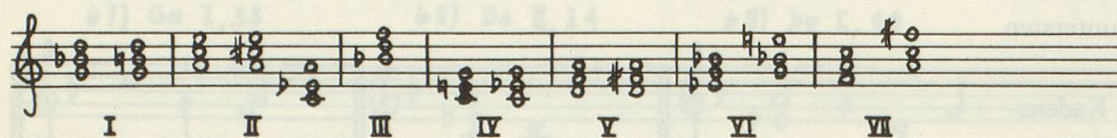
Einem dieser sieben beschriebenen Typen lassen sich weitaus die meisten Kadenzen in den Motetten Goudimels zuordnen. Die nebenstehende Tabelle vereinigt die Untersuchungsergebnisse. Die notengetreuen Wiederholungen der Schlussteile (Refrain) wurden dabei nicht berücksichtigt; die Doppelkadenzen sind ausgeklammert (von den insgesamt 17 gehören 13 dem beschriebenen Normaltypus an; vgl. die Beispiele 47 und 48); zwischen Quart- und Undezimenvorhalten wurde nicht unterschieden, wohl aber zwischen Sekunde und None, da hier die klangliche Wirkung doch eine wesentlich andere ist.

Die Übersicht zeigt deutlich, dass in allen Motetten einigermaßen konstante Verhältnisse herrschen: Die Kadenz aus der Sexte hat gegenüber derjenigen aus der Terz eindeutig den Vorrang; der untere Kadenzpartner mit der Tenorklausel liegt dabei mehrheitlich in der untersten Stimme, der Septvorhalt dominiert. Bei der weniger zahlreichen Kadenz aus der Terz liegen die Dinge gerade umgekehrt — der untere Partner mit seiner Diskantklausel ist seltener Fundamentstimme —, und der Quartvorhalt nimmt den ersten Platz ein. Aus der Tabelle geht auch hervor, wie spärlich Goudimel die Kadenzen mit Doppelvorhalten versieht, selbst in der fünfstimmigen Motette „Gabriel angelus“, die hiezu reichlich Gelegenheit böte. Es passt dies zu seiner Zurückhaltung kräftigeren stilistischen Mitteln gegenüber, die wir schon bei der Melodiebildung beobachten konnten. Ebenso wie er in allen Motetten dieselben melodischen Mittel einsetzt, dosiert er auch das klangliche Ingrediens der Kadenz gleichmässig, was mit zur ausserordentlichen stilistischen Einheit aller seiner Motetten beiträgt.

[illegible]

Welches sind eigentlich die klanglichen Möglichkeiten, die sich einem Motettenkomponisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts anboten? Die in der Funktionsharmonik gründende Modulation war ihm fremd, aus der einmal gewählten Tonart brach er das ganze Stück hindurch nicht aus; dadurch war sein Dreiklangsmaterial hauptsächlich auf die diatonischen Möglichkeiten innerhalb der einmal festgesetzten Tonreihe beschränkt. Das Notenbild zeigt sogar fast ausschliesslich dieses diatonische Material, das nun allerdings eine wesentliche Bereicherung durch die „Musica ficta“ erfährt, die ihrerseits sehr stark an die Kadenz gebunden ist mit dem „Subsemitonium modi“ und der phrygischen Tenorklausel nach Stufen, die in der gewählten Tonart den Ganzton über sich hätten.

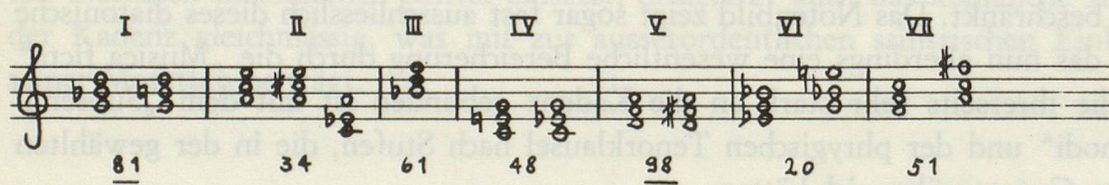
Im Druck der Motette „Domine“ in der Tonart G-Dorisch sind weder das Subsemitonium (Fis nach der Tonika, Cis nach der Dominante) noch die grosse Terz (H) im Schlussklang bezeichnet; hingegen erscheint 27mal das Es (fa sopra la): im Alt 4mal, im Bass (!) 13mal (hier dürfte sich bereits die auf den Generalbass vorausweisende Tendenz abzeichnen, im Bass als der harmonischen Fundamentstimme durch zahlreichere Akzidentien möglichst eindeutige Klangverhältnisse zu schaffen). Unter Berücksichtigung der möglichen Akzidentien basiert nun die Motette „Domine“ auf dem folgenden Dreiklangsmaterial:



Um uns über die Verwendungsart dieses Materials, die Dichte seiner Verteilung, ins Bild zu setzen, zählten wir die Dreiklänge der Motette aus. Dabei konnten nur Annäherungswerte erzielt werden: die zweistimmigen Partien fielen ohnehin ausser Betracht, wäre es dem Stil doch kaum gemäss gewesen, sie nach Generalbassart harmonisch zu ergänzen; auch im mehr als zweistimmigen Satz gibt es je nach Verdoppelung der Töne mehrdeutige Klänge, und schliesslich hängt eine ganze Anzahl von Dreiklängen von unserer eigenen Akzidentiensetzung ab, von der wir keineswegs behaupten möchten, dass sie immer zwingend sei. Und doch glauben wir, dass auch aus diesen Annäherungswerten, zusammen mit der Tabelle der Klangverbindungen, bei deren Erarbeitung man sich ähnlichen Problemen gegenüber sieht, nützliche Aufschlüsse zu gewinnen sind. Für die Motette „Domine“ zeichnet sich die folgende Situation ab:

Klangverbindungen

	2. Klang	I	II	III	IV	V	VI	VII
1. Klang								
I	—	5	2	11	236	5	517	
II	7	—	5	3	13	2	4	
III	8	8	—	13	12	7	11	
IV	7	8	12	—	322	1	2	
V	141	10	420	10	—	8	11	
VI	—	1	6	7	6	—	3	
VII	16	2	15	8	7	—	—	



Die Motette ruht auf den Dreiklängen der Stufen I, V, III und VII; die Verbindungen V—I, I—V und IV—V herrschen vor. Die weiter oben herausgestellten Kadenztypen tragen durch ihre Häufigkeit und die an sie gebundenen stereotypen Klangfolgen wesentlich zu dieser Verteilung bei. Als Kadenzzieltöne wählt Goudimel innerhalb des G-Dorischen aus:

D	19	Kadenzen und 4 Doppelkadenzen
G	10	„ 4 „ „
B	3	„ 1 Doppelkadenz
A	7	„
C	1	Kadenz

Rechnen wir die einfache Kadenz zu einem, die Doppelkadenz zu zwei Brevistakten, ergibt sich die Summe von 58 Brevistakten, das ist nahezu ein Drittel der insgesamt 186 Takte²³.

Die Kadenzen nach D führen in vielen Fällen zur Klangfolge IV—V (70); zwischen die vierte und die fünfte Stufe schiebt sich bisweilen der Dreiklang der dritten Stufe (71), und der Dreiklang der zweiten Stufe kann schliesslich denjenigen der vierten vertreten (72):

70) Do II, 31 71) Do II, 59 72) Do I, 14

IV I IV III V II V

Nach der Tonika G bewirken die Kadenzen meistens die Folgen V—I oder VII—I; die Kadenzen nach B und A sind als Nebenkadenzen zu werten; es resultieren die Folgen II—III, VII—III bzw. I—VII und I—V.

Beim Erstellen der Tabelle der Klangverbindungen fiel auf, dass zwischen den kadenzierenden Stützpunkten häufig Klänge benachbarter Stufen verbunden werden, was zum Schluss führte, dass für die Klangstruktur neben der Kadenz und den durch sie bewirkten Klangfolgen das Fortschreiten in Parallelklängen ein ganz wesentlicher Faktor ist. Man hat es hier mit einem klanglichen Regultativ zu tun, das zweifelsohne

23) Für die übrigen Motetten lauten die Zahlen (Refrain nicht gezählt):

Ga	21	einfache,	4	Doppelkadenzen:	29	auf total	103	B-Takte
Is	14		2		:	18		89
Ho	18		1		:	20		104
Vi	23		1		:	25		107

in die Entwicklungslinie hineingehört, die vom englischen Diskant ausgeht und über den kontinentalen Fauxbourdon führt. Es sei versucht, die innere Logik in der Anwendung dieses Stilmittels bei Goudimel aufzuzeigen.

Wie aus der Betrachtung der Imitationsverhältnisse noch deutlicher hervorgehen wird, denkt der Komponist bei der Konzeption der Motette primär in Stimmpaaren mit Anfangsimitation. Beim Einsatz der zweiten Stimme bietet sich ihm als einfachster Kontrapunkt für die Fortsetzung der ersten Stimme die Parallele in Terzen oder Sexten an; obendrein ermöglicht ihm dieses Verfahren, die durch die Nachahmung entstandene Staffelung des Textes in den beiden Stimmen durch die gemeinsame Kadenz immer wieder aufzufangen. Was die Sextenparallelen betrifft, verlangt das klangliche Empfinden der Zeit sogar ihr möglichst baldiges Einmünden in die Kadenz, wie aus dem S. 34 zitierten Kapitel der „Nouvelle Instruction“ hervorgeht. Dass die Sexte schlecht und rauh klinge, ist ein Urteil Menehous, das wohl eher aus dem Studium älterer Theoretiker zu verstehen ist, denn als Ausdruck des tatsächlichen Klangempfindens. — Verläuft zwischen den beiden Stimmen im Sextabstand eine dritte in parallelen Quartan bzw. Terzen, entsteht eine fauxbourdonartige Kette von Terz-Sext-Klängen. Im Gegensatz zur Josquingeneration, die dieses Klanggerüst noch unverhüllt zur Anwendung bringt, umspielt und versteckt es Goudimel durch Portamenti und Synkopen. Hiezu ein Beispiel aus seiner Motette „Hodie nobis“, dessen Genese wir uns mit einiger Wahrscheinlichkeit in der zu beschreibenden Weise vorstellen dürfen:

Ein Stimmpaar, Alt und Bass, imitiert; der Alt beginnt und kontrapunktiert bald nach dem Einsatz des Basses in parallelen Sexten, die in eine Kadenz münden:

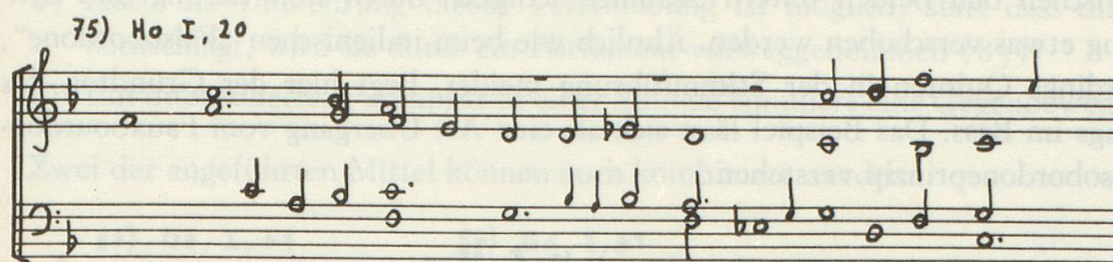
73) de vir- gi- ne...

de vir- - - gi- ne...

Der Tenor schiebt sich mit einem textlosen Melisma in parallelen Quartan zur Oberstimme dazwischen:

74)

Die fauxbourdonartige Partie wird koloriert; zur dreistimmigen Kadenz tritt ein neuer Einsatz des Superius:

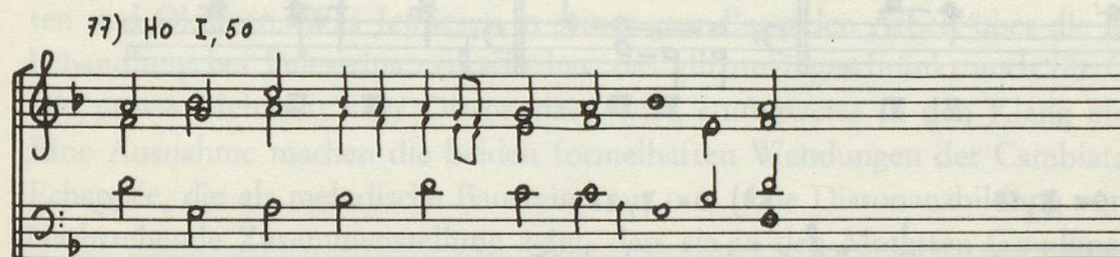


In diesem Zusammenhang sind auch die Quartparallelen zu sehen, wie sie vor Kadenzten auftreten können, ohne dass ein parallel-klangliches Gerüst zugrunde liegt; die dabei entstehende herbe Färbung mutet leicht archaisch an:

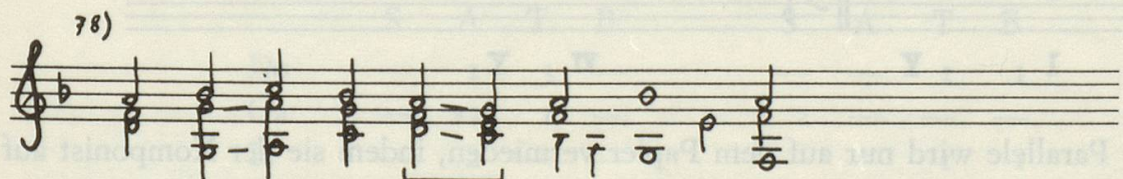


In der Pariser Chanson gehören solche Quartparallelen in den Kadenzpartien zum typischen Bild; man vergleiche dazu auch die Schlusskadenz von Menehous Chanson „Le souvenir de madame iolie“ im Anhang seiner „Nouvelle Instruction“.

Eine Variante des Parallelklangverfahrens bietet die folgende, recht merkwürdige Stelle aus der Motette „Hodie nobis“:



Sehen wir von Goudimels Stimmführung und Kolorierung ab, verbleibt ein Klanggerüst, das auffallend an die Villanesca-Praxis erinnert:



79) Is II, 11

Handwritten musical notation for exercise 79. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains five measures of music, each with a whole note and a bass line. The notes are: B-flat, A, G, F, E. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat. It contains five measures of music, each with a whole note and a bass line. The notes are: D, C, B, A, G. An arrow points from the end of the first staff to the beginning of the second staff.



- c) Durch das Nachschlagen der Stimmen werden die Quinten offenbar „hoffähig“ (82).
- d) Auch die Umkehrung dieser Verschiebung ist möglich: statt dass die Parallele nachschlägt, wird sie durch ein Portament vorweggenommen (83).
- e) Ein interpoliertes Fusenpaar in einer Stimme simuliert eine Gegenbewegung (84).

Zwei der angeführten Mittel können auch kombiniert werden:

- a) Die obere Stimme schlägt nach, die untere cachiert die Quinten zusätzlich durch ein Fusenpaar (85).
- b) Die parallelen Quinten zum Tenor c'—b werden auf zwei Stimmen verteilt: g' im Alt, f' im ersten Sopran; das g' im Alt wird obendrein synkopiert, was zur Folge hat, dass Vorhalt und Auflösungston gleichzeitig erklingen, wodurch ein Quint-Sext-Akkord entsteht, dem aber keine funktionale Bedeutung zukommt. Diese Dissonanzbehandlung ist bei Goudimel hin und wieder anzutreffen (86).

Die Dissonanzen sind, wie wir gesehen haben, weitgehend an die beiden vorherrschenden Klangregulative gebunden: sie intensivieren die Spannung im Kadenzvorgang, schmücken fauxbourdonartige Klanggerüste aus oder dienen in parallelen Fortschreitungen von Dreiklängen in der Grundform zur Vermeidung offener Quinten und Oktaven. Was Jeppesen in seiner grundlegenden Arbeit über die Dissonanzbehandlung bei Palestrina erbracht hat, das gilt uneingeschränkt auch für Goudimel. Die grosse Mehrheit aller Dissonanzen wird stufenweise in den Klang eingebettet. Eine Ausnahme machen die beiden formelhaften Wendungen der Cambiata und der Echappée, die als melodische Bausteine mit und ohne Dissonanzbildung vorkommen. Nachstehende Zusammenstellung zeigt, dass sie in den Motetten Goudimels zu den seltener verwendeten Stilmitteln gehören:

	Echappée				Cambiata			
	S	A	T	B	S	A	T	B
Do	—	I	3	—	—	—	I	I
Ga	—	2	I	—	2	—	—	—
Is	—	2	—	—	—	—	I	I
Ho	—	—	I	—	—	—	—	—
Vi	—	—	2	—	—	I	—	I

Während Goudimel die Cambiata mit ihrer Folge von Sekund- und Terzschrift auch in den Aussenstimmen setzt, beschränkt er sich in der Anwendung der Echappée (meistens in der Form Sekundschrift abwärts, Quartsprung aufwärts) auf die Mittelstimmen, wo sie melodisch weniger ins Gewicht fällt. Auf Grund seiner Untersuchung von Goudimels Messe „Audi filia“ meint Jeppesen, „dass der französische Meister eine ausgeprägte Vorliebe für diese Dissonanzform zeigt“²⁴; nach dem Befund in den Motetten wird man diese These mit einiger Vorsicht aufnehmen. Immerhin, verpönt hat Goudimel die Echappée keineswegs, bringt er sie doch einmal gleich in dreifacher Ausführung, sozusagen eine fauxbourdonartig potenzierte Echappée:



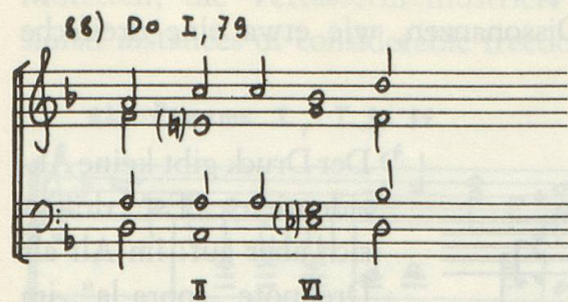
An dieser Einzelheit wird auch wieder evident, wie stark das parallel-klangliche Denken bei Goudimel wirksam ist. Möglich wird diese nicht eben phantasievolle Stimmführung allerdings nur, weil sie innerhalb einer noematisch hervorgehobenen, syllabisch-homorhythmisch vertonten Partie steht²⁵.

Man würde nun Goudimel nicht gerecht, meinte man, seine künstlerische Potenz erschöpfe sich in der korrekten Anwendung der dominierenden, für den klanglichen Gesamteindruck massgebenden Stilmittel, wie wir sie zu beschreiben versuchten. Bei eingehender Betrachtung seiner Motetten offenbaren sich Einzelheiten, die sich gerade durch ihr seltenes Vorkommen reizvoll gegen die Grundzüge abheben. Ohne Vollständigkeit anzustreben, greifen wir einige dieser besonders getönten Mosaiksteine heraus.

Neben den Klangverbindungen, die in der vertikalen Textur der Motetten vorherrschen, fallen die nur sporadisch auftretenden Folgen um so mehr auf. Hiezu gehört unter anderm die Verbindung der Dreiklänge auf den Stufen II und VI (vgl. die Tabelle der Klangverbindungen S. 42) mit dem Bassschritt c-es, letzteres als Anfang einer phrygischen Klausel von Goudimel vorgezeichnet:

24) JeP Fussnote zu S. 180.

25) Der Superius dissoniert nicht gegen den Bass, er wird von den Mittelstimmen, die beide mit der Quart aus einer Dissonanz springen, gleichsam mitgerissen; da es das einzige Mal ist, dass die Echappée, dazu noch in dieser unselbständigen Weise, im Superius auftritt, durfte es bei der Beurteilung der Gesamtsituation wohl vernachlässigt werden; es wurde auch nicht in die Zusammenstellung S. 47 aufgenommen.



mit dem in Dezimen gekoppelten Superius nachschlagen. Resultat ist ein Terz-Quart-Akkord²⁶; der Quartvorhalt wird in eine Quinte, d. h. in eine perfekte Konsonanz gelöst, was nicht den üblichen Gepflogenheiten entspricht; es fehlt auch der „gute“ Sekundvorhalt in der Unterstimme, der den „schlechten“ Quartvorhalt (4—5 statt 4—3) gewissermassen neutralisieren würde, ein Prozedere, das E. Apfel im Palestrinasatz festgestellt hat²⁷. Bei Goudimel scheint es sich übrigens um eine Routine-lösung einer besondern klanglichen Konstellation zu handeln, stossen wir doch in einer andern Motette auf ein analoges Beispiel (Ho II, 19, 20).

Bei der Edition der Motette wird man sich an dieser Stelle entweder für den verminderten Dreiklang der zweiten Stufe oder aber für einen Querstand zwischen Alt und Tenor entscheiden müssen; letzteres scheint mir die überzeugendere Lösung zu sein, zumal andernorts bei analoger Bassführung mit vom Komponisten gesetzten Akziden ein es' im Alt undenkbar ist:

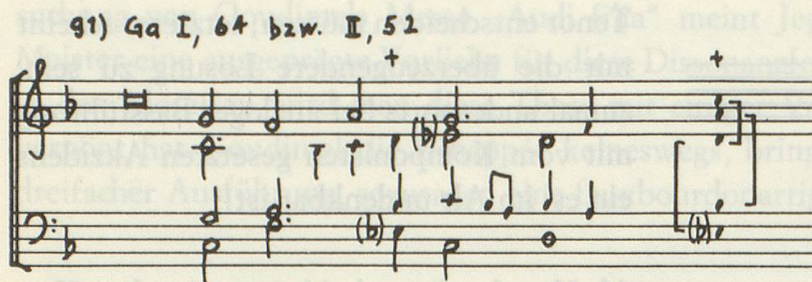
Als Ursache dieser beiden vereinzelt Verbindungen der Dreiklänge auf der zweiten und der sechsten Stufe mit Querstand ist wohl die phrygisch geführte Klausel im Bass zu bezeichnen; eine madrigalistische Deutung dieser klanglich aparten Stellen scheint mir abwegig, obschon der Textzusammenhang des Beispiels 89 dazu verleiten könnte.

Hier führt die Folge V—IV mit ihrer Neigung zu parallelen Quinten zu einer ungewöhnlichen Dissonanzbehandlung. Goudimel kombiniert zwei der weiter oben beschriebenen Mittel zur Verdeckung der Parallele: die beiden Quinten a und g zum Bass d—c verteilt er auf beide Mittelstimmen; zudem lässt er den Bass zusammen

26) Vgl. Da S. 321.

27) ApB S. 88.

In der fünfstimmigen Motette „Gabriel angelus“ bewirkt die komplexe Stimmführung kurz vor dem Schluss recht herbe Dissonanzen, wie etwa eine dreifache Septimenschichtung:



Der Druck gibt keine Akzidentien; „Es“ drängt sich aber auf: im Alt als Drehnote „sopra la“, im Bass als phrygischer Sekundschrift es-d, der den Kern der Cambiata bildet.

Als weiteres wesentliches Regulativ für die Klangstruktur ist neben der Kadenz und der Klangparallele der imitierende Kontrapunkt zu nennen, dem wir uns im folgenden Kapitel zuwenden.

Imitation und Verknüpfungstechnik

In Goudimels fünf vollständig erhaltenen lateinischen Motetten zählt man insgesamt 57 Vertonungsabschnitte²⁸. Davon sind 25, also knapp die Hälfte, durchimitierend gearbeitet. Auf den ersten Blick zeigen diese Abschnitte eine verwirrende Vielfalt von Imitationsanordnungen, die sich jeder Systematisierung zu entziehen scheinen. Genau besehen lassen sich dann aber immer wieder einige wenige Grundmodelle erkennen, vorausgesetzt, dass die Interpretation in einer stilistisch angemessenen Weise versucht wird. Einige methodische Bemerkungen seien deshalb vorausgeschickt.

Für den heutigen Betrachter liegt die Versuchung nahe, die durchimitierende Vokalpolyphonie mit den Kategorien der barocken Fugenexposition anzugehen. Obwohl zwischen beidem wesentliche Zusammenhänge bestehen, bringt ein solches Vorgehen entschiedene Nachteile mit sich, Nachteile ähnlicher Natur, wie sie auftreten, wenn man versucht, die Klangstruktur der Motetten ausschliesslich von der Funktionsharmonik her zu verstehen. Um zu beleuchten, was gemeint ist, zitieren wir ein Beispiel aus den Untersuchungen von E. Lawry über die französischen Psalm-

28) Sie sind im Anhang zusammengestellt und für jede Motette fortlaufend nummeriert. So bedeutet im folgenden z.B. Do 12 (II, 13) den Abschnitt „quia Dominus suscepit me“; zur Erleichterung des Auffindens sind in Klammern noch Pars und Taktzahl angegeben.

Motetten; die Verfasserin illustriert damit ihre Feststellung: „... there are occasional instances of considerable freedom with report to the spacing of the entries“²⁹:



Ist hier das Verhältnis der Einsätze tatsächlich ein intrikates? Wohl nur dann, wenn man sie starr in ihrer zeitlichen Abfolge betrachtet: A — T — S — B, wobei dann allerdings eine recht unregelmässige Folge von Abständen — $\diamond \blacksquare \diamond$ — resultiert. Diese vermutlich von der Fugenexposition beeinflusste Betrachtungsweise scheint uns aber am Wesen der Sache vorbeizusehen. Bedeutsamer als die zeitliche Abfolge der imitierenden Stimmen dürfte hier ihre örtliche Anordnung auf der „Tabula compositoria“ sein: Alt und Tenor einerseits, Sopran und Bass andererseits bilden je ein imitierendes Stimmenpaar; in beiden erfolgt der Einsatz der zweiten Stimme an derselben Stelle nach der Drehnote. Dass Goudimel tatsächlich in Stimmpaaren denkt, kann noch durch eine weitere Beobachtung erhärtet werden: Hauptgedanke des Abschnittes ist die Imitation des c. f.-Kopfes im Sopran durch den Bass in Semibreven; voraus geht eine paarige, mit dem vorangehenden Abschnitt verzahnte Nachahmung des diminuierten c. f.-Motivs in den Mittelstimmen.

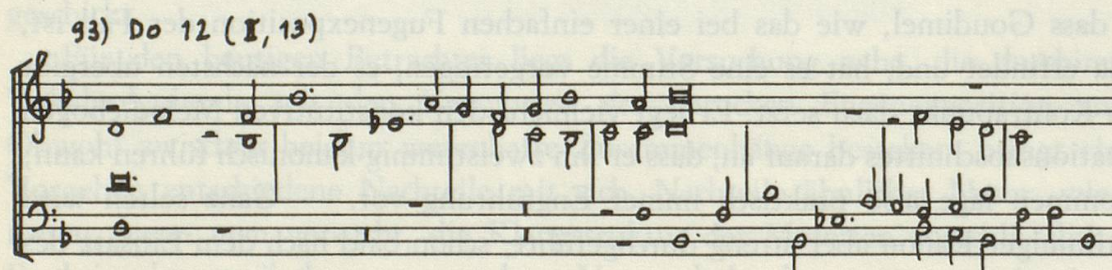
Die Sichtung unseres Materials zeigt eindeutig, dass der Angelpunkt für das Verständnis von Goudimels Imitationstechnik zweifellos immer noch das für Josquin und seine Zeit stiltypische Imitieren in sukzessiven Stimmpaaren ist. Allen durchimitierten Vertonungsabschnitten liegt als Fundamentalstruktur der zweistimmige Kanon, das kanonisch gekoppelte Stimmpaar, zugrunde. Aus dieser Einsicht heraus verzichten wir bei der Interpretation auch auf den Begriff der Engführung, weil die Gegenstruktur, vor der sich eine solche abheben könnte, überhaupt fehlt. Es ist eben nicht so, dass Goudimel, wie das bei einer einfachen Fugenexposition der Fall ist, ein Thema erfindet und, hat es eine Stimme vorgetragen, es der nächsten übergibt und einen Kontrapunkt dazu setzt. Er legt vielmehr den konstitutiven Melodiebogen eines Imitationsabschnittes darauf an, dass er ihn zweistimmig-kanonisch führen kann; genaugenommen läge also praktisch immer Engführung vor. — Ganz selten wird ein zweistimmiger Kanon aber streng durchgeführt; schon bald nach dem Einsatz des Kopfmotivs verlaufen die beiden Stimmen mehr oder weniger frei; häufig werden sie in parallelen Sexten oder Terzen (Dezimen) gekoppelt und der gemeinsamen

29) La p. 173. Wenn wir dieser Beurteilung kritisch gegenüber treten, möchten wir doch festhalten, dass die Autorin solche satztechnische Probleme nur am Rande behandelt; das Hauptanliegen ihrer Arbeit ist ein ganz anderes.

Kadenz zugeführt, eine Praxis, die, wie wir zu zeigen versuchten, auch für die Klangstruktur von Bedeutung ist (vgl. S. 44). Es ist mitunter schwierig — wieder im Gegensatz zu einer einfachen Fugenexposition —, die Imitationsmotive genau abzugrenzen; Goudimel handhabt die imitierende Polyphonie sehr locker und elegant, mehr andeutungsweise und nie starr. So ist es für ihn auch bezeichnend, dass eigentliche Kanonkünste überhaupt fehlen.

Wie wir schon andeuteten, lassen sich weitaus die meisten durchimitierten Abschnitte auf wenige Grundmodelle zurückführen. Ebenso wie die paarig-kanonische Fundamentalstruktur sind sie in ihren Umrissen bei Josquin vorgezeichnet. Goudimel, dessen Werk innerhalb der Blütezeit der Renaissance-Vokalpolyphonie bereits den Anfängen des Spätstils zuzurechnen ist, verwendet aber diese Modelle nicht mehr in den überkommenen, klaren und einfachen Konturen, sondern kompliziert und verwischt sie in manchmal maniert anmutender Weise. Eine analoge Stiltendenz stellen wir bei der Behandlung der Klangstruktur fest, wo wir darauf hinwiesen, dass die Fauxbourdontechnik als klangliches Regulativ noch deutlich wirksam ist, aber nicht mehr unverhüllt zur Anwendung kommt wie noch bei den Niederländern. So fehlt denn bei Goudimel nicht von ungefähr das einfachste, bei Josquin häufige Verfahren völlig, zwei identisch gebaute, kanonische Stimmpaare in verschiedenen Lagen alternieren zu lassen.

A. Goudimels einfachstes Imitationsmodell beruht zwar durchaus auf diesem Prozedere, lässt aber das erste Stimmenpaar beim Einsatz des zweiten nicht pausieren, sondern führt es kontrapunktisch weiter. Diese Technik ist auch der Josquingeneration nicht fremd, sie wendet sie aber meistens erst im Verlauf einer Motette, im Sinne einer Steigerung an. Indem Goudimel auf das bloße Alternieren der Stimmpaare verzichtet, erreicht er zwar von Anfang an eine dichtere Polyphonie, begibt sich aber eines wirksamen Steigerungsmittels. Sein Satz wirkt denn auch wesentlich kontrastärmer als derjenige Josquins. — Die folgenden Beispiele zeigen einige Spielarten dieses ersten Grundmodells.

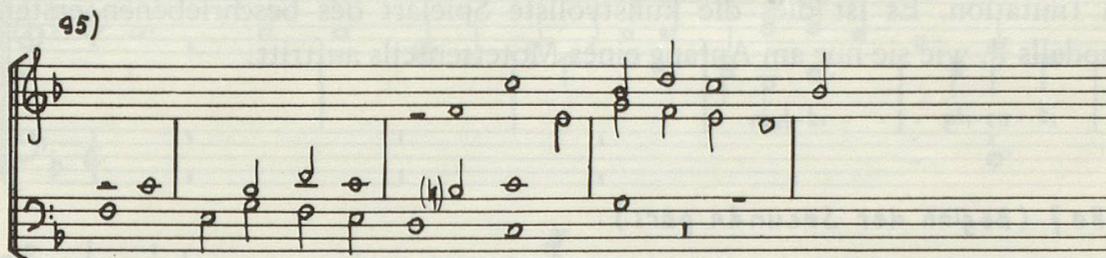


Zwei benachbarte Stimmen sind kanonisch gekoppelt und kadenzieren gemeinsam; das folgende tiefere Stimmpaar ist im Prinzip identisch gebaut; die Gründe für die geringfügigen Abweichungen im Bass gegenüber dem Alt sind offensichtlich: die Kadenz führt nach B, einer Nebenfinalis der Tonart; der Alt bringt nun aber nicht

die Tenorklausel, sondern führt die Terz in den Dreiklang ein; das eigentlich erwartete untere B zum Superius wird dann vom Bass ergriffen, daher sein vorzeitiger Einsatz und die entsprechende Verlängerung seiner Initialnote um eine Minima; dieses Verschieben und Verlängern des Basseinsatzes lässt sich gelegentlich beobachten, vor allem dann, wenn die Einsätze der Oberstimmen gegen den Tactus erfolgen, setzt der Bass gerne mit ihm ein (vgl. auch Beispiel 92). Anstelle der Tenorklausel bringt der Bass eine Quintsprungklausel. — In diesem Beispiel ist die Nähe Josquins ausserordentlich stark spürbar, und zwar nicht nur in bezug auf die Imitationsanordnung, sondern auch bis in die Melodieführung hinein; aus Josquins Psalmotette „Dominus regnavit“ zitieren wir zum Vergleich³⁰:



Goudimels Imitationsabschnitt, Beispiel 96, würde Josquin wohl folgendermassen gestalten:



Goudimel verdeckt dieses „Josquinmodell“ durch einen zusätzlichen Einsatz im Bass; Gründe des Zusammenklangs führen zu einer Modifikation: die vierte Note im Bass, das f, wird im Alt durch d' ersetzt; ferner figuriert nun aber Goudimel noch den Stufenschritt f—e durch die formelhafte Wendung des ausgezierten Portaments: Manierismus des beginnenden Spätstils:



30) Chorwerk Nr. 33.

Zu Beginn der Motette „Videntes stellam“ koppelt Goudimel durch tonale Anpassung des Kanoneinsatzes — Drehung mit der Oberterz statt mit der Obersekunde — zwei Gestalten desselben Imitationsmotivs; die Stimmpaare schiebt er stark ineinander und rundet die Partie ab, indem er die Aussenstimmen in ausgedehnten Dezimenparallelen zusammenfasst und in die gliedernde Kadenz münden lässt, wiederum Ausdruck des Bestrebens, die paarige Anlage in den vierstimmigen Komplex zu integrieren:

97) Vi 1



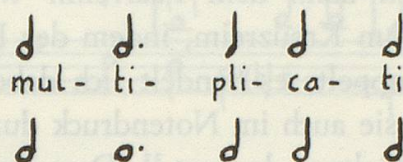
Von der durch tonale Antwort bedingten Koppelung zweier Gestalten desselben Imitationsmotivs ist nur ein kleiner Schritt zur Paarung eines Motivs mit seinem freien Kontrapunkt. Ergebnis ist ein Doppelkanon, gleichsam die Potenzierung der paarigen Imitation. Es ist dies die kunstvollste Spielart des beschriebenen ersten Grundmodells³¹, wie sie nur am Anfang eines Motettenteils auftritt:

98) Ho 7 (Beginn der Secunda pars)



31) Weitere Beispiele zu diesem Modell: Do 15, 21; Ho 1.

B. Ein zweites, dem eben dargestellten nahe verwandtes Imitationsmodell entsteht, wenn im zweiten Stimmpaar die Einsätze vertauscht werden: die Anordnung Oberstimme/Unterstimme im ersten Paar wird im zweiten zur Einsatzfolge Unterstimme/Oberstimme und umgekehrt. So kadenzieren z. B. im ersten Vertonungsabschnitt der Motette „Domine“ die Stimmen paarweise, die obern nach G, die untern nach D. Die als zweite einsetzende Stimme erfährt eine Dehnung, wodurch Goudimel Raum gewinnt für die Vertonung des Relativsatzes „... qui tribulant me“. Durch die unterschiedliche Deklamation des Wortes



bekommen die Kanonpartner einen individuellen Zug: eine der reizvollen Freiheiten in der Gestaltung der durchimitierten Abschnitte bei Goudimel:

99) Do 1

mul-ti- pli-ca-ti

mul-ti- pli-ca-ti

Über dasselbe Modell³² arbeitet Goudimel auch den Anfang der Motette „Ista est speciosa“. Die beiden nach Josquin-Art identisch angelegten Paare rücken auseinander. Aufschlussreich ist nun, wie Goudimel überbrückt. Das Initialpaar wird weitergesponnen, wie wir das als Regel festgestellt haben, indem es die Fortsetzung des Textes, das Adverbiale „inter filias Hierusalem“ frei imitierend vertont; zur Verdichtung des Satzes und zur Verdeckung der paarigen Anlage lässt nun aber Goudimel den Tenor vorzeitig einsetzen; damit verzichtet er in dieser Stimme auf den kontinuierlichen Textablauf, den die übrigen drei Stimmen einhalten, ein Vorgehen, das in den Motetten im Gegensatz zu den Ordinariusvertonungen, wo einzelne Stim-

32) Weitere Beispiele: Do 7; Ho 4, 9 (T. 30 ff.); Is 6.

men hin und wieder den allseits bekannten Messtext nur unvollständig vortragen, eine Ausnahme darstellt. Für den der Sprache gegenüber sensiblen Humanisten ist es aber bezeichnend, dass durch die Umstellung des Textes im Tenor der Sinnzusammenhang des Satzganzen keineswegs gestört wird.

C. Bei Vokalwerken aus dem Zeitalter des Humanismus, in dem sich die Komponisten zusehends bemühen, eine dem Text adäquate musikalische Gestalt zu schaffen, ist es vielleicht nicht ganz abwegig, die Imitationsmodelle in Analogie zu den sprachlichen Reimschemata zu sehen. Die unter A und B beschriebenen Imitationsordnungen entsprächen dann dem Paarreim. Wir beobachten aber auch das musikalische Gegenstück zum Kreuzreim, indem der Komponist Sopran und Tenor, Alt und Bass kanonisch koppelt; es handelt sich dabei um die vom Gerüstsatz her traditionelle Paarung, wie sie auch im Notendruck durch die Stimmenverteilung auf „verso“ und „recto“ zur Geltung kommt³³. Dass im sechsten Vertonungsabschnitt der Motette „Videntes stellam“ die Stimmen tatsächlich übers Kreuz zusammengehören, wird durch das gemeinsame Kadenzieren bestätigt: Sopran und Tenor werden zu den so typischen, rhythmisch gegeneinander verschobenen Sextenparallelen zusammengefasst und kadenzieren nach E; im Paar Alt/Bass erfolgt der Einsatz zwar wesentlich später, beide kadenzieren aber zusammen nach C. Man könnte einwenden, dass hier eher die Mittelstimmen zusammengeschlossen seien durch den Kanon im Einklang und die rhythmisch genau gleiche Behandlung des Motivs; die Kadenzverhältnisse sprechen gegen diese Interpretation:



33) Vgl. hierzu auch Vi 3; bemerkenswert ist die Wiederholung der Imitation im Paar Tenor/Superius.

D. Entsprechend dem unter B erwähnten Vorgang entsteht ein viertes, dem dritten nahe verwandtes Modell durch Vertauschen der Einsätze bei übers Kreuz gekoppelten Stimmpaaren. Es ist dies die komplexeste Anlage, die, wenn die Paare noch stark ineinandergeschoben sind, was bei Goudimel meistens zutrifft, ein dichtes polyphones Gewebe ergeben ³⁴:



Wieder bestätigt die eindeutige Kadenz zwischen Alt und Bass die kreuzweise Bündelung; im übrigen ist die Nachahmung hier eher frei, wird doch abgesehen von der dreifachen Tonwiederholung in ihrer für beide Paare differenzierten rhythmischen Gestalt nur die allgemeine melodische Bewegungstendenz imitiert.

Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch eine letzte Möglichkeit der paari- gen Stimmkombination im vierstimmigen Satz, bei der als Analogon zum Reimschema a b b a die Aussen- und die Mittelstimmen kanonisch gekoppelt wären; in den lateinischen Motetten sind wir dieser Anordnung nicht begegnet; dass sie Goudimel aber nicht fremd ist, belegt Beispiel 92 aus den französischen Psalmmotetten.

Die fünfstimmige Motette „Gabriel angelus“ muss für sich betrachtet werden. Goudimel entfaltet in ihr eine besonders kunstvolle Kontrapunktik, die zum wesentlichen Strukturelement der Gesamtform wird; wir behandeln sie deshalb in einem späteren Zusammenhang. Im übrigen sind auch in dieser fünfstimmigen Motette die Grundmodelle zu erkennen, die für den vierstimmigen Satz nachgewiesen wurden. Die Vierstimmigkeit ist überhaupt für Goudimel durchaus noch als Norm anzunehmen; das zeigen nicht nur die Messen und Magnificat, in denen sie eindeutig vorherrscht, es geht auch aus den Untersuchungen von E. Lawry hervor, die für die französischen Psalmmotetten als häufigste Anordnung für die Gesamtstruktur mitteilt: I. Teil, vierstimmig, II. Teil, dreistimmig, III. Teil, vierstimmig ³⁵. — Am die

34) Weitere Beispiele: Do 6, 10; Ho 5.

35) La III. Main Structural Divisions.

Motette „Gabriel angelus“ eröffnenden Vertonungsabschnitt lässt sich sehr schön zeigen, wie Goudimel dem fünfstimmigen Satz ein vierstimmiges Modell — das unter D beschriebene — zugrunde legt. Tenor und erster Superius einerseits, Alt und Bass andererseits führen zwei Gestalten desselben Imitationsbogens über eine für unsern Meister aussergewöhnlich lange Strecke streng kanonisch durch; die fünfte Stimme, im Chorbuch ausdrücklich als „Secundus Superius“ bezeichnet und somit von Goudimel als Zusatzstimme aufgefasst, ist ein eigentlicher Füller, der an der Imitation nur andeutungsweise teilnimmt.

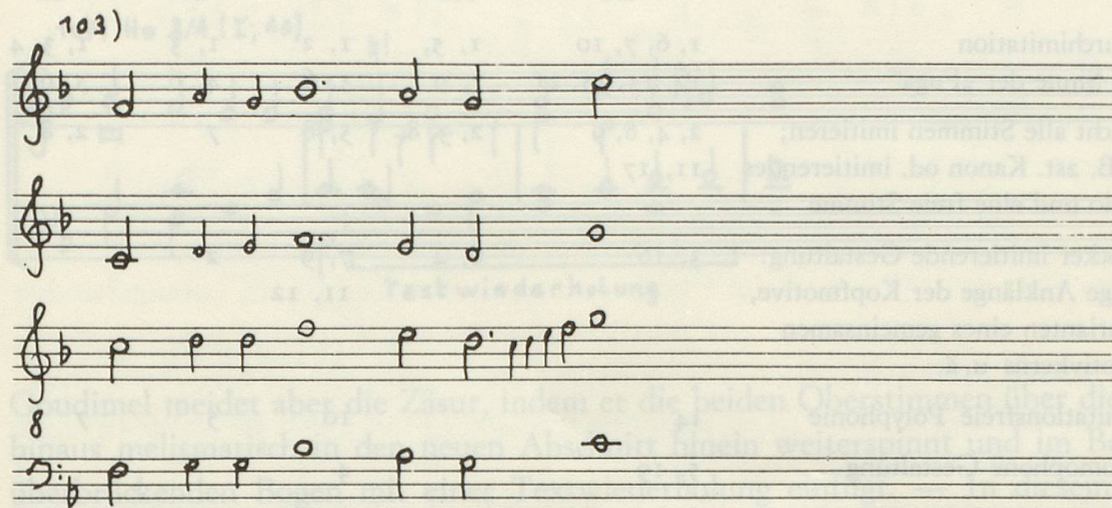
Wir haben darauf hingewiesen, dass sich Goudimels Imitation elegant und locker, ohne jeden starren Prunk gibt; dazu stimmt stilistisch, dass die kanonischen Einsätze ausschliesslich in den „geläufigen“ Intervallen der Oktave (gelegentlich Einklang), der Quinte und der Quarte erfolgen. — Bei einem leichten Überwiegen realer Imitation antwortet Goudimel auch tonal angepasst. Die Einsätze der Stimmen bringt er in zeitlichen Abständen von ein bis vier Semibreven; in Anfangsimitationen zieht er sie weiter auseinander — am häufigsten um drei Semibreven —, während sie in Zwischenabschnitten dichter aufeinanderfolgen; ein einziges Mal stellten wir ein zeitliches Intervall von nur einer Minima fest (Is 3).

Nachdem wir die durchimitierten Abschnitte betrachtet haben, die prozentual am stärksten vertreten sind, überblicken wir noch kurz die übrigen Abschnitte. Sie lassen sich am besten unter dem Gesichtspunkt abnehmenden Anteils der Imitation gruppieren. Zahlenmässig folgen auf die durchimitierten Abschnitte solche, in denen nicht alle Stimmen streng imitieren. Als Beispiel dieser Art nehme man etwa den zweiten Abschnitt der Motette „Gabriel angelus“ vor: die drei rhythmisch und intervallisch frei nachahmenden Mittelstimmen werden durch einen Kanon der Aussenstimmen von beträchtlicher Ausdehnung verklammert; beide kanonisch geführten Bogen haben genau die gleiche Länge, obschon der Superius 1 im zweiten Teil des Bogens formelhaft figuriert wird:



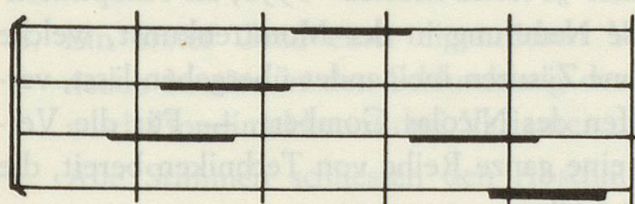
Ähnlich verfährt Goudimel, wenn er den Satz zur Dreistimmigkeit reduziert und diese Triopartien dann so gestaltet, dass z. B. Sopran und Tenor als Kanon in der Oktav geführt werden, während der Alt als Mittelstimme sich mehr oder weniger an den Imitationsbogen anlehnt (Do 17, Ho 3). Die Imitation kann dann eine weitere „Verdünnung“ erfahren, indem nur noch ein rhythmisches Deklamations-

muster nachgeahmt wird, kurze Kopfmotive in den verschiedenen Stimmen vage anklingen, lediglich eine melodische Bewegungstendenz imitierend angedeutet wird, oder die nacheinander einsetzenden Stimmen Varianten desselben Kernmotivs vortragen. Letzteres scheint uns für Goudimel ein recht charakteristischer Zug zu sein, den wir mit einem Beispiel belegen möchten. In der Motette „Hodie nobis“ ist der vierte Abschnitt über Goudimels bevorzugtes Grundmodell B gearbeitet; die Stimmen imitieren aber nicht streng, sondern bringen Varianten des in zwei Quartan ansteigenden Kernmotivs:



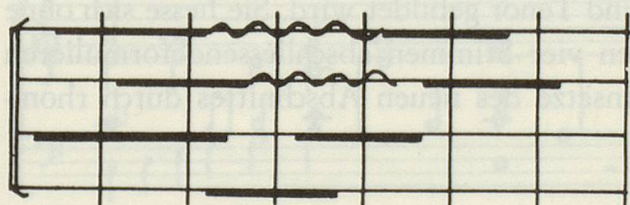
In den freier imitierenden Abschnitten sind da und dort symmetrische Anlagen unverkennbar; es passt dies stilistisch zur Tendenz, wie wir sie bei der Melodiebildung nachgewiesen haben (vgl. S. 25).

104) D 3 (I, 27)



den die „Achse“ bildenden Einsatz im Superius.

105) Is 4 (I, 42)



Imitiert wird nur der Motivkopf, die dreifache, rezitationsartige Tonwiederholung. Die Symmetriewirkung entsteht durch Abtausch der Einsätze in den Stimmpaaren Tenor und Alt bzw. Tenor und Bass und

Die beiden analog gebauten Trios aus Tenor, Superius und Alt werden durch den Basseinsatz symmetrisch verklammert.

Aus der nachstehenden Übersicht geht hervor, dass Goudimel zur Vertonung von Textabschnitten nur sparsam zu der für das Madrigal typischen, imitationsfreien Polyphonie greift. Noch seltener ist rein homophone Behandlung. Es fällt auf, dass zwei der im ganzen drei noëmatischen Abschnitte in der am frühesten gedruckten Motette „Domine“ stehen, die aus der biographischen Situation heraus mit einiger Wahrscheinlichkeit auch als die älteste angesehen werden kann. —

	Do	Ho	Vi	Is	Ga
Durchimitation	1, 6, 7, 10	1, 5,	1, 2	1, 3	1, 3, 4
im Sinne der „Fuga“	12, 13, 15, 21	7, 9	3, 6	4, 6	5, 6
Nicht alle Stimmen imitieren; z. B. 2st. Kanon od. imitierendes Trio und eine freie Stimme	2, 4, 8, 9 11, 17	2, 3, 8	5, 8	7	2, 8
Locker imitierende Gestaltung: vage Anklänge der Kopfmotive, Varianten eines gemeinsamen Motivkerns u. ä.	3, 16	6, 4	7, 9 11, 12	2	
Imitationsfreie Polyphonie	14		10	5	7
Homophone Gestaltung	5, 19		4		

Von den insgesamt 57 Vertonungsabschnitten aller fünf Motetten Goudimels setzen nur 12 neu und unabhängig von einem vorangehenden Abschnitt ein; davon eröffnen 10 die einzelnen Motettenpartes, die übrigen zwei sind die beiden noematisch behandelten Partien in der Motette „Domine“, die nach einer Generalpause einsetzen. Die überwiegende Anzahl der Abschnitte ist miteinander verknüpft. Schon dieser äussere, zahlenmässige Befund weist Goudimels Motetten der Periode zu, für deren Motettenstil Hermann Finck in seiner „Pratica Musica“ 1556, als Hauptmerkmal das „vitat pausas“ hervorhebt; diese Neuerung in der Motettenkunst, welche die verschiedenen Imitationsabschnitte ohne Zäsuren ineinander übergehen lässt, verbindet Finck bekanntlich mit dem Schaffen des Nicolas Gombert. — Für die Verknüpfung der Abschnitte hält Goudimel eine ganze Reihe von Techniken bereit, die wir nach Dichtegraden geordnet darstellen wollen.

A. Genau besehen stehen der dritte und der vierte Abschnitt der Motette „Hodie nobis“ eigentlich getrennt nebeneinander: Abschnitt 3 mündet in eine Kadenz, deren zweistimmiger Kern durch Sopran und Tenor gebildet wird. Sie liesse sich ohne weiteres, textlich und musikalisch, in allen vier Stimmen abschliessend formulieren (in den folgenden Beispielen sind die Einsätze des neuen Abschnittes durch rhombische Noten kenntlich gemacht):



Goudimel meidet aber die Zäsur, indem er die beiden Oberstimmen über die Kadenz hinaus melismatisch in den neuen Abschnitt hinein weiterspinnt und im Bass einen überbrückenden Bogen mit einer Textwiederholung einfügt. — In diesem Beispiel halten wir es in Anbetracht der Überbrückungstechnik für richtig, auf das „Subsemitonium modi“ im Superius zu verzichten, würde es doch die kadenzierende Gliederung, über die Goudimel hier mit der melismatischen Fortspinnung so eindeutig hinwegzieht, unnötig akzentuieren. — Für die Erfindung des neuen Imitationsmotivs wahrt sich der Komponist mit diesem Verfahren weitgehende Freiheit; umgekehrt verliert aber der vorausgehende Abschnitt an innerer Logik und Geschlossenheit, indem die Fäden des polyphonen Gewebes am Ende gleichsam ausfransen.

B. Ein erster Grad einer eigentlichen Verzahnung entsteht, wenn der Kopf des neuen Motivs in den Schlussklang des zu Ende gehenden Abschnittes eingefügt wird. Goudimel kennt drei Varianten dieses Verfahrens.

1. Alle Stimmen schliessen den Abschnitt gleichzeitig, halten aber die Töne des Schlussklangs verschieden lang aus und füllen derart die Imitationslücken wenigstens teilweise. Das neue Motiv beginnt mit einer Tonwiederholung:



2. Statt dass die Schlusstöne bloss liegen bleiben, werden einzelne Stimmen darüber hinausgeführt, wobei sie sich kontrapunktisch dem neuen Abschnitt anpassen. Auch in diesem Falle setzt das neue Motiv meistens mit einer Tonwiederholung ein:



Eine vereinzelte, besonders kunstvolle Spielart dieser Verknüpfungstechnik bietet in der Motette „Ista est speciosa“ der Übergang vom siebten Abschnitt zum Wiedereintritt des Refrains: Während die Überbrückung in der Regel vom vorangehenden Abschnitt aus — also im Sinne der musikalisch-zeitlichen Fortschreitung — durch Weiterspinnen einzelner Stimmen bewerkstelligt wird, geschieht sie hier durch Rückgriff vom neuen Abschnitt her: Der Superius füllt die Lücke durch einen vorzeitigen, zusätzlichen Einsatz:



3. In der dritten Variante kadenzieren die Stimmen des zu Ende gehenden Abschnittes gemeinsam; der neue Einsatz ergreift aber den Zielton einer kadenzierenden Stimme; als Interpunktionszeichen setzt Goudimel zwischen die beiden Klauseltöne, die so auf zwei Textabschnitte verteilt werden, eine Minimapause. Im übrigen deckt sich das Verfahren mit dem unter B 2 beschriebenen; der neue Motivkopf ist ebenfalls eine in den Schlussklang eingebettete Tonwiederholung:



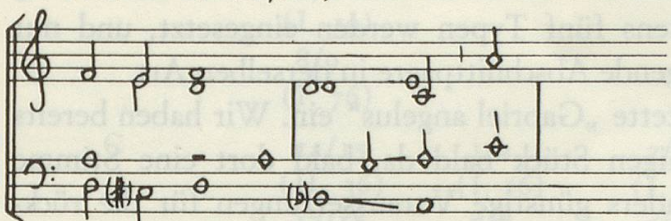
C. Die engmaschigste Verknüpfung erzielt Goudimel durch ein Verfahren, das den unter A und B geschilderten entgegengesetzt ist: Er spinnt nicht einzelne Stimmen über die gliedernde Kadenz hinaus, sondern schafft vor ihr Raum für den neuen Einsatz. Das ergibt sich dann von selbst, wenn der vorangehende Abschnitt oder seine ausgedehntere Schlussphase in einer vierstimmigen Motette als Trio angelegt ist. Die Voraussetzung zu einer vorgeschobenen Verzahnung schafft er sich auch, wenn er vor der Kadenz eine Stimme frühzeitig abbricht. In die so gewonnene Aussparung fügt sich der neue Einsatz zur Hauptsache auf drei Arten:

112) Vi 1/2 (I, 14)



1. Der neue Einsatz wird als Tonwiederholung auf dem der kadenzierenden Dreiklangsfolge gemeinsamen Ton eingelegt.

113) Vi 2/3 (I, 24)



2. Der neue Einsatz wird selber zum Kadenzpartner; als Motivkopf resultiert hieraus eine Drehnote nach oben oder unten, je nach der Klausel, die ergriffen wird.

114) Do 7/8 (I, 65)



3. Schliesslich kann der neue Einsatz in den zweistimmigen Kadenzkern hineingreifen, indem er zur Tenorklausel der Unterstimme einen Quartvorhalt bildet, den er anschliessend stufenweise abwärts löst.

In den Fällen C 2 und 3 wird der neue Einsatz klanglich durch die Vorhaltsdissonanz, die wesentlich zum Kadenzvorgang gehört, unterstrichen; die Synkope und ihre Auflösung stufenweise abwärts bilden dabei zwangsläufig den neuen Motivkopf.

Zur fünfstimmigen Motette „Gabriel angelus“ wäre im besondern zu bemerken, dass in ihr, da wirkliche Fünfstimmigkeit nur über kurze Strecken aufrechterhalten wird, die Verknüpfung der Abschnitte im Grunde genommen leichter zu bewerkstelligen ist, lassen sich doch zwanglos Lücken aussparen, in die das neue Imitations-

motiv eingeflochten werden kann, ohne dass der Vollklang spürbar reduziert wird. — Wenn wir in der nebenstehenden Tabelle, die Auskunft über die Verteilung der Abschnittpaare auf die einzelnen Verknüpfungstechniken gibt, Ga $\frac{3}{4}$ dem Typ C zuordnen, dann ist das so zu verstehen, dass sich, analog der Reduktion zum Trio in den vierstimmigen Motetten, die Fünfstimmigkeit zur Vierstimmigkeit verringert. Die in der Zusammenstellung nicht aufgeführten Paare gehen ohne kadenzierende Gliederung ineinander über — Do $\frac{5}{6}$, 9/10, 15/16, 20/21; Ho 8/9; Is 4/5; Ga $\frac{6}{7}$ — oder sind durch eine Zäsur voneinander getrennt — Do 4/5, 10/11, 18/19; Ho 6/7; Vi 9/10; Is 5/6; Ga 5/6.

Die Tabelle zeigt:

Mit Ausnahme von Typus B 2 und 3 werden alle Verknüpfungstechniken mehr oder weniger gleichmässig verwendet; der Grund für Goudimels Zurückhaltung dem Typus B 2 gegenüber dürfte darin zu suchen sein, dass ihn das Auseinanderreißen einer Stimmklausel, die doch eine festgefügte melodische Einheit darstellt, nicht recht befriedigt.

In den vierstimmigen Motetten achtet Goudimel auf Varietät in der Anwendung der verschiedenen Techniken; mindestens fünf Typen werden eingesetzt, und nur selten verbindet er zwei aufeinanderfolgende Abschnittpaare in derselben Art.

Eine Sonderstellung nimmt die Motette „Gabriel angelus“ ein. Wir haben bereits festgestellt, dass in diesem fünfstimmigen Stück bald da, bald dort eine Stimme schweigt; diese Lücken schaffen besonders günstige Voraussetzungen für die rückgreifende Verzahnung, wie wir sie unter Typus C beschrieben haben.

Die hervorstechende Neuerung gegenüber dem Motettenstil der Josquinzeit, die von Finck gepriesene, lückenlos strömende, imitierende Polyphonie, der sich auch Goudimel verschrieben hat, birgt verschiedene stilistische Tücken in sich. Da wäre einmal der Zwiespalt zweier diametral entgegengesetzter Gestaltungsprinzipien zu nennen, in den der Komponist jedesmal gerät, will er zwei Vertonungsabschnitte miteinander verknüpfen: Auf der einen Seite kommt er, bedingt durch die Imitation in Stimmpaaren, von der Kadenz nicht los, vor allem dann nicht, wenn die kanonisch geführten Partner schliesslich zu parallelen Sexten zusammengefasst werden, wie das recht häufig geschieht; diese Kadenz ist auch von der Textstruktur her als musikalische Interpunktion durchaus sinnvoll. Auf der andern Seite muss er nun aber danach trachten, den durch die Kadenz gesetzten gliedernden Akzent im Dienste der ununterbrochen strömenden Polyphonie wieder abzuschwächen. Diese beiden disparaten Stiltendenzen restlos überzeugend miteinander zu verbinden, will Goudimel nicht immer gelingen, manchmal treten die dazu angewandten Praktiken allzu vor-dringlich in Erscheinung.

Verknüpfungs- typus	Do	Ho	Vi	Is	Ga	Total
A	3/4 (I, 36)	2/3 (I, 27)	5/6 (I, 43)	2/3 (I, 31)		
		3/4 (I, 42)				5
B 1	11/12 (II, 13)		3/4 (I, 32)	3/4 (I, 42)		
	13/14 (II, 31)		4/5 (I, 36)			
	19/20 (II, 70)		6/7 (I, 52)			7
B 2	2/3 (I, 27)			7/R (II, 34)		
	6/7 (I, 55)					
	16/17 (II, 49)					4
B 3	1/2 (I, 19)					
	8/9 (I, 76)					2
C	14/15 (II, 36)	1/2 (I, 16)	7/8 (I, 59)		3/4 (I, 39)	
	17/18 (II, 58)	7/8 (II, 17)	11/12 (II, 18)			7
C 1		5/6 (I, 59)	1/2 (I, 14)	1/2 (I, 23)	2/3 (I, 28)	
			12/R (II, 33)		4/5 (I, 49)	
					7/8 (II, 23)	
					8/R (II, 36)	8
C 2		4/5 (I, 51)	2/3 (I, 24)		1/2 (I, 16)	
			10/11 (II, 9)			4
C 3	7/8 (I, 65)	9/R (II, 33)	8/9 (I, 64)	6/7 (II, 20)		
	12/13 (II, 24)					5

36) LeN Nr. 16.

37) Im Unterschied zur Motette „Domine“ ist die Motette „Quare Instrumentum“ in keinem späteren Druck vollständig erhalten und wird daher in unserer Arbeit nicht berücksichtigt.

38) Vgl. MGG Artikel „Mallard“.

Eine noch schwerer wiegende Konsequenz dieses Motettenstils liegt darin, dass die durchweg zur Anwendung gelangenden Verknüpfungstechniken den Komponisten in der Erfindung der Imitationsbogen für die Zwischenabschnitte der Motetten empfindlich einengen, ja ihn auf einige wenige stereotype Kopfmotive festlegen:

	Do	Ho	Vi	Is	Ga
Tonwiederholung	2, 3, 9, 12 15, 17, 20	6	2, 4, 5 7, 12	2	5, 8
Drehnote	8, 13		3		2
Stufenschritt abwärts		5	9	7	

In 23 von insgesamt 45 Zwischenabschnitten treten diese an die Verknüpfungstechnik gebundenen, melodisch nicht eben ausgeprägten Kopfmotive auf: Was Wunder, wenn wir den Gesamteindruck all dieser Motetten als recht gleichförmig empfinden. Erst der folgenden Generation, deren Werke bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts erscheinen, gelingt dann der Ausgleich zwischen Josquins grosszügiger und kontrastreicher formaler Anlage, aber — nach dem Empfinden der spätern Renaissance — manchmal etwas dünnen Polyphonie und der zwar hochentwickelten, aber gelegentlich starr gehandhabten Durchimitation der Epoche unmittelbar nach Josquin, der auch Goudimel künstlerisch verpflichtet ist.

Die hervorragende Neuerung gegenüber dem Motettenstil der Josquinzeit, die von Fink geprägt, Luzzaschi strömte, imitierte Polyphonie, der sich auch Goudimel vergriffen hat, birgt verschiedene stilistische Tücken in sich. Da wäre einmal der Gegensatz zweier diametral entgegengesetzter Gestaltungsprinzipien zu nennen, in dem der Komponist jedesmal gerät, will er zwei Vertonungsabschnitte miteinander verknüpfen: Auf der einen Seite kommt er, bedingt durch die Imitation in Summen, von der Kadenz nicht los, vor allem dann nicht, wenn die kanonisch geführten Partner schliesslich zu parallelen Sexten zusammengefasst werden, wie das recht häufig geschieht; diese Kadenz, die auch von der Textstruktur her als musikalische Interpunktion durchaus sinnvoll ist. Auf der andern Seite muss er nun aber danach trachten, den durch die Kadenz gebundenen Akzent im Dienste der ununterbrochen stromenden Polyphonie wieder zu schwächen. Diese beiden disparaten Stiltendenzen stark überlegen zu verhalten, will Goudimel nicht immer gelingen, manchmal treten die dazu angewandten Praktiken allzu vor-
(11, II)

Die Formen

Goudimels lateinische Vokalwerke verteilen sich nach Gattungen auf zwei Gruppen: die drei- bis fünfstimmigen Motetten als Einzelwerke und die Magnificat und Messen zu zwei bis fünf Stimmen als zyklische Vertonungen. Die Werke beider Gruppen gehorchen je verschiedenen formalen Grundgesetzen.

Motetten

Wie jede Kompositionsgattung, die im Laufe einer Epoche wesenseigene Strukturen ausbildet, weisen auch alle Motetten Goudimels gemeinsame formale Aspekte auf, die es zunächst einmal herauszuarbeiten gilt.

Für die Entstehung der fünf vollständig auf uns gekommenen Motetten ist der „terminus ante quem“ das Jahr 1554. Wenn wir auch nicht wissen, wer Goudimels Lehrer war, steht doch fest, dass er seinen Motettenstil an den Werken der Komponistengeneration unmittelbar nach Josquin geschult hat. Eine besonders gründliche Auseinandersetzung mit diesen Werken ergab sich aus seiner Korrektortätigkeit bei Du Chemin seit 1551. Selber Komponist, wird er sich dieser Kontrollarbeit kaum nur mechanisch unterzogen haben, sondern wird dabei auch entscheidende Anregungen für sein eigenes Schaffen empfangen haben.

Zur ersten Motettensammlung Du Chemins von 1551³⁶, die, da in Stimmbüchern gedruckt, leider nur unvollständig erhalten ist, steuert Goudimel seine beiden Psalm-vertonungen „Domine, quid multiplicati sunt“ und „Quare fremuerunt gentes“³⁷ bei; neben ihm sind mit drei bis vier Motetten vertreten: Clemens (non Papa), der neben Gombert als Hauptmeister der fraglichen Epoche betrachtet werden darf; Maillard, dessen Werke zwischen 1538 und 1570 erscheinen, und der bezüglich Lebensdaten, Schaffen und Bedeutung eine bis heute noch völlig unerforschte Parallelscheinung zu Goudimel sein dürfte³⁸; schliesslich Créquillon, der um 1557 ver-

36) LeN Nr. 16.

37) Im Unterschied zur Motette „Domine“ ist die Motette „Quare fremuerunt“ in keinem späteren Druck vollständig erhalten und wird daher in unserer Arbeit nicht berücksichtigt.

38) Vgl. MGG Artikel „Maillard“.

storben ist und vermutlich als Nachfolger Gomberts das Amt des Knabenkapellmeisters im Dienste Karls V. versehen hat ³⁹.

Charles van den Borren hat dieser Komponistengeneration eine Untersuchung gewidmet ⁴⁰. Den dafür relevanten Zeitraum begrenzt er mit 1521, dem Todesjahr Josquins, und den Jahren 1554/55, in denen die ersten Werke Lassos und Palestrinas im Druck herauskommen. Die stilistische Grundhaltung in den Motetten jener Epoche bezeichnet er zutreffend als „style imitatif syntaxique“, syntaktisch imitierenden Stil. Er definiert: „On pourrait la (musique) définir assez exactement en disant qu'elle consiste dans le traitement d'un texte en prose ou en vers au moyen d'une série de thèmes présentés sous forme d'imitations libres aux divers voix et correspondant respectivement aux membres de phrase dont se compose le texte: de là l'épithète de syntaxique par laquelle nous désignons ce genre d'imitation...“ Das Verfahren, das die Komponisten anwenden, ist ein betont rationales, das die logische Abfolge der Satzglieder, die den Sinnzusammenhang des Textes gewährleistet, konsequent auf die musikalische Struktur überträgt. Diese ganz an der sprachlichen Logik orientierte, konstruktive Haltung findet ihre Entsprechung nicht nur in der vorherrschenden Durchimitation und lückenlosen Verzahnung der einzelnen Vertonungsabschnitte, sondern auch im Bestreben, die Gesamtform durch analoge Schlüsse der Motettenpartes zu akzentuieren: Die zweiteilige Reprisesmotette wird zum bevorzugten Modell, das auch Goudimel vier seiner fünf vollständig erhaltenen Motetten zugrunde legt ⁴¹. In den Motetten „Gabriel angelus“, „Videntes stellam“ und „Hodie nobis“ vertont er Responsorientexte und übernimmt für den Aufbau der zweiteiligen Reprisesmotette, abgesehen von kleinen Abweichungen, welche die nachstehende knappe Textanalyse aufzeigt, die textliche Anlage der betreffenden Responsorien nach dem Schema:

Motette

Prima pars

Refrain

Secunda pars

Refrain

Responsorium

Responsorium (Chorteil)

Repetenda

Versus

Repetenda

„Gabriel angelus“

Goudimel wählt als Motettentext das 8. Responsorium „in Nativitate S. Joannis Baptistae“, das aus dem zweiten Kapitel des Lukasevangeliums die Ankündigung der Geburt des Johannes herausgreift: die Rede des Engels mit ihren drei Aussagen der Verkündigung von Geburt und Name des Täufers und der Prophezeiung über

39) Vgl. MGG Artikel „Créquillon“.

40) Borren o. c.

41) Vgl. die Motettentexte im Anhang.

sein späteres Wirken als bedeutender Gottesmann und seiner asketischen Lebensweise. Schon die biblische Vorlage trennt Verkündigung und Prophezeiung durch Einschalten des allgemeinen Ausdrucks der Freude über die Botschaft (Vers 14): „Et erit gaudium tibi, et exultatio, et multi in nativitate eius gaudebunt.“ Dieser Vers bildet im Responsorium die Repetenda, wobei die erste Vershälfte, die sich an Zacharias, den Einzelnen, wendet, wegfällt und nur die zweite, die von der Freude der Allgemeinheit, der Gemeinde, handelt, Verwendung findet, eine Verkürzung, die Goudimels Hang zu knapper Formulierung entgegenkommt. Nach der Prophezeiung des Engels (Vers 15), dem Versus des Responsoriums, lässt sich diese Repetenda sinnvoll anschliessen, eine Textanlage, die Goudimel in seiner Reprisesmotette genau nachvollzieht.

„Videntes stellam“

Auch für diese Motette hält sich Goudimel an die liturgischen Texte des betreffenden Festes „in Epiphania Domini“. Ausgangspunkt ist das 8. Responsorium, dessen Textanlage wir hier zum Vergleich einrücken ⁴²:

Resp. 8 in Epiphania Domini	Matth. 2
R. Videntes stellam Magi, gavisii sunt gaudio magno:	10
* Et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius, et procidentes adoraverunt eum. * Et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera, aurum, thus, et myrrham.	* 11
V. Stella, quam viderant Magi in Oriente, antecedeat eos, usque dum veniens staret supra ubi erat puer.	9
Et intrantes. Gloria Patri. Et apertis.	

Vers 10 dient Goudimel als Text für die Prima pars seiner Motette, Vers 11, die verkürzte Repetenda, die im Responsorium nach der Doxologie gesungen wird, benützt er als Schlussrefrain für beide Motettenpartes. Der Versus des Responsoriums greift auf Matth. 2, 9 zurück, den logischen Ablauf — wie das in Responsorien hin und wieder begegnet — im Bericht des Evangelisten unterbrechend; das dürfte der Grund sein, warum Goudimel den Responsoriumsversus als Text für die Secunda Pars seiner Motette verwirft. Auch der bei Matthäus anschliessende Vers 12 sagt ihm nicht zu, da er aus dem geschlossenen Bild der Anbetung der Weisen hinausführt und zur Flucht der heiligen Familie nach Ägypten überleitet. So wählt er denn als Fortsetzung für die Secunda Pars den 10. Vers aus Psalm 72, eine Matth. 2, 11 paraphrasierende Konkordanz, die in der Liturgie des Epiphaniastages für das Responsorium breve ad Tertiam verwendet wird und auch das Offertorium einleitet. — Beim Centonisieren seines Motettentextes nimmt der Humanist Goudimel auf logische Straffung sorgsam Bedacht.

42) Nach Ma p. 379.

„Hodie nobis“

Als Textvorlage dient das 1. Responsorium ad Matutinum „in Nativitate Domini“. Die einzige Abweichung im Aufbau des Motettentextes gegenüber der Reprisenstruktur des Responsoriums besteht darin, dass Goudimel die Worte „Gaudet exercitus angelorum“, die im Responsorium bereits Bestandteil der Repetenda sind, noch nicht in den Motettenrefrain hineinnimmt, sondern diesen erst mit „quia salus aeterna“ einleitet. Refraintexte müssen, wie wir später noch sehen werden, knapp sein, sollen die Gesamtproportionen der Motette nicht aus dem Gleichgewicht geraten; in diesem Sinne ist Goudimels Änderung in der Gliederung der Vorlage zu verstehen.

„Ista est speciosa“

Für diese Marienmotette ist es nicht gelungen, die Textvorlage restlos zu identifizieren. Der Text der Prima Pars einschliesslich dem Refrain ist nicht biblisch, lehnt sich aber in Wortschatz und Metaphorik offensichtlich ans Hohe Lied an. Der Anfang, „Ista est speciosa inter filias Jerusalem“, wird auch als 5. Antiphon „ad Vesperas in Com. Virginum et non Virginum“ gesungen. Die Secunda Pars vertont den 5. Vers aus Psalm 44, der in der 4. Antiphon ad Matutinum derselben Liturgie verwendet wird. Die „specie tua“ im Psalm gilt allerdings keinem weiblichen Wesen, sondern dem König, dessen Hochzeit besungen wird (und auf den sich ja auch das „intende, prospere procede, et regna“ bezieht); im Sinngefüge der Motette fällt das aber kaum ins Gewicht.

Vom Musikalisch-Kompositorischen her stellt die zweiteilige Reprisenmotette die reizvolle Konstruktionsaufgabe, in der Secunda Pars für den Wiedereintritt des Refrains unter andern Voraussetzungen dieselben Kadenz- und Verknüpfungssituationen herbeizuführen wie in der Prima Pars. Von Bedeutung für den analogen Anschluss ist dabei in erster Linie der zweistimmige Kadenzkern. Nur in „Videntes stellam“ übernehmen ihn zwei andere Stimmen als im ersten Teil; in den übrigen Reprisenmotetten streben ihn dieselben Stimmen wieder an. Deutlich lässt sich im zweiten Teil von „Hodie nobis“ (T. 32 ff.) beobachten, wie Goudimel die beiden Kadenzpartner Alt und Bass melismatisch weiterspinnt, bis die Anknüpfungssituation des ersten Teils wieder hergestellt ist; durch einen zusätzlichen Bogen im Superius ergänzt er zur Dreistimmigkeit. Auf die kunstvolle Überbrückungstechnik beim Wiedereintritt des Refrains in der Secunda Pars von „Ista est speciosa“ haben wir schon hingewiesen (vgl. Beispiel 110, S. 62).

Die Motette „Ista est speciosa“ ausgenommen, verschiebt sich das Wiedereintreten des Refrains in der Secunda Pars gegenüber dem ersten Teil um eine Semibrevis, was allerdings nur in der modernen Übertragung, die durch Mensur- oder Orientierungsstriche in Brevistakte gliedert, zum Ausdruck kommt. Aus diesem Befund darf abgeleitet werden, dass um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei der Aufführung der Motetten — der damaligen Vokalmusik überhaupt — die Semibrevis als Tactus im Sinne eines gleichmässigen Pulses geschlagen wurde und kein Ab und

Auf den musikalischen Fluss in metrische Zweiergruppen unterteilte; die erwähnte Verschiebung wurde bei solcher Schlagtechnik gar nicht wahrgenommen. Das regelmässige Andeuten der Semibrevis ist auch bei heutigen Aufführungen dieser Musik dem eigentlichen Taktieren vorzuziehen; es gewährleistet eine natürlich fliessende Deklamation und erleichtert den Übergang von binären zu ternären Partien. In der Motette „Videntes stellam“ kommt die Verschiebung um eine Semibrevis durch die Wahl eines dichterem Verknüpfungstypus (C 1 statt B 1, vgl. S. 61, 63) zustande, was den ersten Einsatz des Refrains nach vorn verlagert; in „Hodie nobis“ und „Gabriel angelus“ dürfte die Verschiebung zufälliger Natur sein, indem Goudimel eben auch bei der Komposition auf keine Takteinteilung im modernen Sinne Rücksicht zu nehmen brauchte.

In „Gabriel angelus“ vertauscht Goudimel beim Wiederaufgreifen des Refrains die beiden Oberstimmen und hält diese Anordnung dann konsequent bis zum Schluss fest. Ein solches Stimmtauschverfahren begegnet häufig bei Wiederholungsformen; es dürfte sich dabei um einen Kunstgriff im Hinblick auf den ausführenden Kapellsänger handeln, der ja meistens auch das Kompositionshandwerk verstand; der Hörer realisiert den Tausch nicht.

Der Refrain schliesst gelegentlich schon in der Prima Pars, in der Regel aber in der Secunda Pars plagal. Während wir heute im Plagalschluss vor allem das geringere „harmonische Gefälle“ wahrnehmen, dürften für das damalige Empfinden andere Kriterien ausschlaggebend gewesen sein, vermutlich das ausgedehnte und dadurch betonte Festhalten der Finalis, die, im Unterschied zur Folge V—I des authentischen Schlusses, den Dreiklängen auf der vierten und ersten Stufe gemeinsam ist und deshalb als Liegestimme das klangliche Geschehen verbindet und beherrscht.

Goudimel bewerkstelligt die plagale Erweiterung in seinen Motetten sehr unterschiedlich. In „Videntes stellam“ erübrigt sie sich, da in der Tonart dieser Motette, dem E-Phrygischen, das Verhältnis der Dominante A zur Finalis E ohnehin schon ein plagales ist; bezeichnenderweise empfindet der moderne Hörer die Tonart dieser Motette nicht als Phrygisch, wie sie Goudimel zweifellos konzipiert hat, sondern als a-Moll mit Halbschluss. Der Refrain ist in beiden Teilen identisch. Dasselbe gilt für „Gabriel angelus“, wo Goudimel schon den Schluss der Prima Pars plagal erweitert. Dabei zeigt sich deutlich, dass der Sinn dieser Erweiterung offensichtlich in der klanglichen Fixierung der Finalis zu suchen ist: Im Kadenzkern Superius 1 / Tenor wird die Finalis als Zielton erreicht und dann als oktavverdoppelte Liegestimme festgehalten, während der Bass mit der für den Plagalschluss charakteristischen Unterquinte dreht und die restlichen Stimmen Superius 2 und Alt in im wesentlichen parallel geführten Melismen (Quarten!) ausschwingen. Eine kunstvolle Steigerung desselben Verfahrens zeigt die plagale Erweiterung des Refrains im zweiten Teil von „Hodie nobis“: Unter der orgelpunktartig gedehnten Finalis im Superius setzen die drei untern Stimmen noch einmal zu einem eigentlichen kurzen Imitationsabschnitt an und verleihen so dem Plagalschluss festlichen Glanz.

Ganz anders in der Motette „Ista est speciosa“: Das angewendete Verfahren ist zwar im Grunde genommen dasselbe, die IV—I-Erweiterung unter der gedehnten Finalis im Superius wirkt aber eigentümlich angeklebt, und die Deklamation der Einzelwortwiederholung „aromatum“ mit Betonung auf der zweiten Silbe tönt unbeholfen; man hat den Eindruck, dass hier mehr schematisch denn aus einer künstlerischen Notwendigkeit heraus eine konventionelle Schlussfloskel angebracht wurde. Dass die Konvention der plagalen Schlusserweiterung aber keineswegs verbindlich war, zeigt die Motette „Domine“, die mit einer authentischen Doppelkadenz schliesst.

Welches immer die Gründe für die Anwendung der Repräsententechnik gewesen sein mögen — liturgische Analogie zum Responsorium, formale Rundung, Freude an der konstruktiven Lösung —, ganz bestimmt werden die Komponisten beim grossen Bedarf an Motetten auch die arbeitssparenden Vorzüge des Verfahrens geschätzt haben, liess sich doch die durchschnittliche Länge einer Motette mit einem geringeren Aufwand effektiv komponierter Takte bestreiten (ähnlich wie später in der barocken Dacapo-Arie). Den Meistern, die wie Goudimel auch die Pariser Chanson mit ihrem Wiederholungsschema *a b a a* gepflegt haben, lag ein solch rationelles Verfahren ohnehin nahe; am unverfrorensten geht in dieser Hinsicht wohl Clement zu Werke. Die vier Reprisesmotetten Goudimels zeigen die folgenden Proportionen:

	Prima Pars B.-Takte	Refrain	Secunda Pars	Refrain	Total	effektiv komponiert	Verhältnis eff./Total ca.
Ho	50	20	33	22	125	103	4 : 5
Vi	52	23	32	24	131	107	4 : 5
Is	41	14	33	15	103	88	4 : 5
Ga	49	18	36	19	122	103	5 : 6

Die Tabelle zeigt eine gewisse Konstanz der Verhältnisse. Die Form der Reprisesmotette scheint der Generation Goudimels schon so weit zum sichern Besitz geworden zu sein, dass unerschwerlich Standardproportionen wirksam werden, die allerdings von Komponist zu Komponist differieren. Die willkürlich herausgegriffene Motette „Tulerunt autem fratres eius“ von Clement, gedruckt 1553⁴³, weist die folgenden Hauptabschnitte auf: Prima Pars 42, Refrain 44, Secunda Pars 51, Refrain 43 Brevistakte; auf ein Total von 179 Takten komponiert Clement effektiv deren 137, was angenähert einem Verhältnis von 3 : 4 entspricht. Damit verglichen disponiert Goudimel zurückhaltender und ausgewogener.

Ausser der konsequenten Anwendung des syntaktisch imitierenden Stils und dem Aufbau in zwei Partes mit gliederndem Refrain zeichnet sich für die Motetten Goudimels noch eine weitere Gemeinsamkeit ab, indem eine beträchtliche Anzahl der

43) Chorwerk Nr. 72.

einzelnen Imitationsabschnitte nach demselben Bauplan angelegt ist: Der Text, der dem Abschnitt zugrunde liegt, wird von allen Stimmen zweimal, von der die Imitation eröffnenden Stimme unter Umständen dreimal gesungen. So gliedert sich der Abschnitt in zwei Sektionen mit einem je eigenen Imitationsschema, wobei das zweite in der Regel einfacher gehalten ist, also z. B. im Unterschied zum ersten nicht mehr alle Stimmen kanonisch führt. Die Nahtstelle zwischen beiden Sektionen wird durch einen zweistimmigen Kadenzkern und der damit verbundenen Synkopensdissonanz markiert. Diese zweiseitige Anlage des einzelnen Abschnittes spiegelt gleichsam die Gesamtform der Motette mit den beiden durch den Refrain aufeinander bezogenen Partes. Zur Illustration dieses Grundverfahrens in der Anlage der Imitationsabschnitte vergleiche man unter vielen andern etwa Vi 1, Do 1, Ho 3, Is 1, Ga 1.

Wenn wir innehaltend die Gemeinsamkeiten in der Gross- und Kleinform überblicken und die im Laufe unserer Untersuchung dargestellten dominierenden Faktoren in der Melodiebildung, der Rhythmik und der Klangstruktur sowie die durch die Verknüpfungstechnik weitgehend determinierten Kopfmotive der innern Imitationsabschnitte mit berücksichtigen, dann erhebt sich die Frage, wie weit denn überhaupt noch Spielraum bleibt für die individuelle Gestaltung der einzelnen Motette. Dieser Spielraum ist in der Tat beschränkt. Dass dem so ist, lässt sich schon durch die Beobachtung belegen, dass es beim blossen Anhören solcher Motetten zwar verhältnismässig einfach ist, den überindividuellen Zeitstil zu erfassen, fast ausgeschlossen dagegen, mit einiger Sicherheit den Personalstil eines Komponisten anzusprechen. Dazu sind dann schon eingehende stilkritische Studien nötig, deren Ergebnisse, sollten sie etwa als Instrument zur Echtheitsbestimmung eines Werkes mit zweifelhafter Autorschaft angewendet werden, wieder recht fragwürdig sein können. Die Meister, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts ihre Motetten schrieben, hatten das Erbe einer von der vorangegangenen Generation voll entfalteten Satztechnik und Formgebung angetreten, und ihr vordringlichstes Anliegen war, dieses Erbe sicher und mit Geschmack, ohne jedes Originalitätsstreben, zu verwalten; dafür, die überkommenen Formen zu sprengen und zu neuen Horizonten aufzubrechen, war die Zeit noch nicht reif.

Wenn wir nun versuchen, an den Motetten Goudimels innerhalb der festgefügtten und tragenden Handwerkstradition die individuellen Züge aufzuzeigen, so glauben wir das am ehesten durch das Mittel des Stilvergleichs leisten zu können. Ein solches Vorgehen verspricht dann einige Ergiebigkeit, wenn einer Motette Goudimels das Werk eines andern Meisters über denselben Text gegenübergestellt werden kann, dessen Entstehungszeit nicht allzuweit wegliegt. Diese Vergleichssituation lässt sich für die Motetten „Gabriel angelus“ und „Videntes stellam“ herstellen.

1534 erschien bei Attaignant in Paris die Motette „Gabriel archangelus“ von Verdelot⁴⁴. Der Komponist, zu dessen Biographie nur spärliche Daten vorliegen,

44) In „Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur ... Paris, P. Attaignant, apr. 1534. RISM 1534³. Neuausgabe durch A. Smijers, *Treize Livres de motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535*, I, 99.

war ein Landsmann Goudimels. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hielt er sich in Venedig und Florenz auf, wo seine Madrigale als frühe Beispiele der neu entstehenden Gattung gedruckt wurden. Wahrscheinlich ist er um 1540 gestorben und gehört somit der Generation Gomberts an. Der Motette „Gabriel archangelus“, die Palestrina als Modell zu einer seiner zahlreichen Parodiemessen benutzt hat, legt Verdelot denselben Text zugrunde wie Goudimel, vertont ihn aber im Unterschied zu des letzteren fünfstimmiger Fassung nur vierstimmig; dann wählt er eine ganz andere Tonart: auch der zeitgenössische Hörer musste den Unterschied zwischen dem Äolischen Verdelots und dem Lydischen (transponiert Ionischen) Goudimels deutlich empfinden, ein Umstand, der, da ja beide Komponisten denselben Text vertonen, erneut ein kräftiges Fragezeichen zur Bedeutung der Tonartencharakteristik setzt⁴⁵.

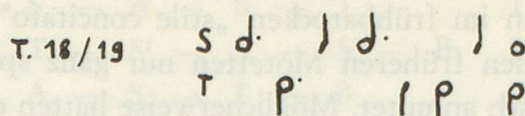
Verdelots Motette gibt sich auf den ersten Blick als einteilige Komposition, zeigt aber bei genauem Zusehen auch die zweiteilige Reprisestruktur a R b R; Verdelot arbeitet sie nur weniger stark heraus als Goudimel, indem er am Ende des ersten Teils die beiden Unterstimmen in den Anfang des zweiten hineinzieht (T. 58) und am Schluss der Motette den wiedereingetretenen Refrain durch einen Alleluja-Teil erweitert. Die beiden Motetten weisen die folgenden Proportionen auf (Brevistakte):

	a	R	b	R	Total
Verdelot	48	9	20	9 + 14 (Alleluja)	100
Goudimel	49	18	36	19	122

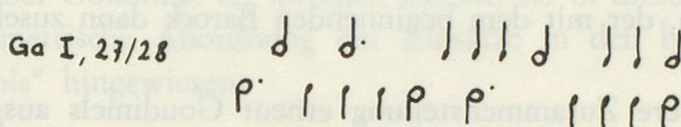
Während die Proportionen bei Verdelot noch willkürlich anmuten, glaubt man bei Goudimel eine ausgleichende Tendenz festzustellen, bedingt vor allem durch die Anlage in zwei getrennte Parties, die eine grössere Ausdehnung des Abschnittes b erfordert, soll nicht das formale Gleichgewicht empfindlich gestört werden. Die beiden Motetten, zwischen deren Erscheinen im Druck 20 Jahre liegen, dürften zwei Hauptstufen in der formalen Entwicklung der Reprise-motette darstellen: bei Verdelot die formalen Ansätze mit noch fliessenden Übergängen, bei Goudimel die endgültige, klar gegliederte Anlage.

Der Teil a ist bei beiden Komponisten gleich lang und umfasst den Text „Gabriel (arch)angelus apparuit Zachariae dicens: Nascetur tibi filius nomen eius Johannes vocabitur“. Er wird durch den Doppelpunkt in Ankündigung und direkte Rede unterteilt. Diese vordringliche syntaktische Struktur übertragen beide Komponisten unmittelbar auf die Vertonung, indem sie auf „dicens“ eine betont gliedernde, dem Grundton A bzw. F zustrebende Doppelkadenz setzen. Beide versehen auch die Kadenz mit einem Undezimenvorhalt, auf den hin eine deutliche Steigerung der Bewegungsintensität wahrzunehmen ist: die Semiminima beginnt den Ablauf zusehends zu beherrschen. Verdelot erreicht diese Verdichtung durch blosses Nachschlagen zweier Stimmen:

45) Vgl. S. 17 und Anm. 7.



Goudimel lässt die beiden Unterstimmen, bevor sie in die Doppelkadenz einmünden, in komplementärer Art in eigentliche Semiminimabewegung übergehen:



In diesem Zusammenhang ist nun allerdings zu berücksichtigen, dass bei Verdelot der musikalische Ablauf weit stärker von der Minima getragen wird als bei Goudimel, der die Stimmen viel häufiger mit Semiminimen in den verschiedensten Gruppierungen durchsetzt. Ohne die Semiminima als Einzelnote (nach punktierten Minimen) zu zählen, ergibt sich für die beiden Motetten folgendes Bild:

	↓	2	3	4	5	6	7	8	↑	2	4	(↓) ↓ ↓ ↓ ↓
Verd.		19	2	2	—	—	—	1		6	1	2
Goud.		28	25	20	5	1	2	3		13	1	12

Auch wenn man in Rechnung setzt, dass Verdelots Motette um 22 Brevistakte kürzer und nur vierstimmig ist, bleibt bei Goudimel das Übergewicht an Semiminimen und Fusen doch erheblich. Aus der Zusammenstellung geht noch hervor, dass beide Meister in ihren Motetten nicht über eine Gruppe von acht Semiminimen hinausgehen. Es scheint dies für die Vokalmusik der Zeit eine Norm gewesen zu sein, die nur selten überschritten wurde. Für Goudimel macht man die Beobachtung, dass er Melismen von mehr als acht Semiminimen vor allem in textarmen und geringstimmigen Vertonungsabschnitten anbringt, also dann, wenn er mehr figurative, von einer noch erfassbaren Deklamation unabhängige Linien schreibt. Die in dieser Hinsicht extremste Stelle bildet der Amenschluss des dreistimmigen „Pater noster“ (vgl. die Notenbeilage I und S. 87).

Der Zufall will es, dass beide Komponisten in ihren Motetten je einmal eine Gruppe von vier Fusen setzen, allerdings an ganz verschiedenen Textstellen. Bei Verdelot (Alt, T. 10) handelt es sich um eine figurative Floskel auf einer Schlussilbe; bei Goudimel (S₁, T. 33) könnte man zur Not die Deutung wagen, dass es ihm um eine musikalisch-rhetorische — nicht tonmalerische — Hervorhebung des Wortes „filius“ in der Ankündigung des Engels geht. Wir haben schon gesagt, dass diese

„instrumentale“ Koloratur, die erst gegen Ende des Jahrhunderts, etwa in den Motetten G. Gabrielis und dann im frühbarocken „stile concitato“ als eigentliches Stilmittel verwendet wird, in den früheren Motetten nur ganz sporadisch auftritt und dann merkwürdig unorganisch anmutet. Möglicherweise hatten die Komponisten diese rasche Figuration von Instrumentaltranskriptionen vokaler Stücke her im Ohr und floss sie ihnen dann auch bei Vokalkompositionen gelegentlich in die Feder; denkbar wäre auch, dass es sich um eine ebenfalls von der frühen Instrumentalmusik beeinflusste improvisatorische Sängermanier handelt, die sozusagen aus Versehen zur „res facta“ wurde. Man darf hier wohl den Keim des Instrumentalisierungsprozesses der Vokalmusik vermuten, der mit dem beginnenden Barock dann zusehends überhand nimmt.

Schliesslich verrät unsere Zusammenstellung erneut Goudimels ausgesprochene Vorliebe für das ausgezierte Portament aus zwei bis drei Semiminimen und einem abschliessenden Fusenpaar (vgl. etwa den Schluss von Beispiel 15).

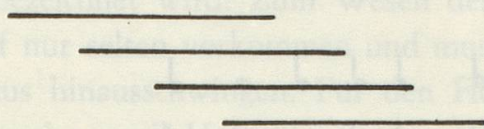
Beim Durchspielen der beiden Motetten ist ein wesentlicher Unterschied in der Organisation der Klangstruktur unüberhörbar: Goudimels Stück ist weit häufiger von Bindungsdissonanzen durchsetzt. Forscht man nach den Ursachen dieser Erscheinung, stellt man fest, dass sie in erster Linie bedingt ist durch das zahlreichere Vorkommen von Kadenzen. Die analogen Textabschnitte a vor dem Refrain sind zufällig in beiden Motetten gleich lang und lassen sich daher in dieser Hinsicht gut miteinander vergleichen. Bei Goudimel zählt man 13 Kadenzen (berücksichtigt wurden die S. 36 ff. beschriebenen Typen), von denen 9 mit Vorhalt versehen sind; bei Verdelot sind es nur 6, wovon die Hälfte erst noch ohne Vorhalt. Dazu kommt noch, dass bei Goudimel synkopierend-dissonierende Stimmführungen ausserhalb der Kadenzen häufiger sind als bei Verdelot. Dieser Befund lässt sich dahin interpretieren, dass bei Goudimel das vertikal-klangliche Denken gegenüber der noch ausgesprochener linearen Schreibweise Verdelots stärker hervortritt.

Bei der Behandlung der Imitation stellten wir fest, dass Goudimel grundsätzlich zwar noch auf der paarigen Nachahmung Josquins basiert, dessen Modelle aber vielfältig abwandelt und verdeckt, indem er sie durch zusätzliche Kontrapunkte in ein dichteres Stimmengeflecht integriert, wodurch wiederum das klangliche Element stärker zur Geltung kommt. Das finden wir nun im Vergleich mit Verdelot bestätigt: sein Satz ist auf weite Strecken viel dünner, und er verwendet die paarige Imitation in nahezu stereotyper Anordnung; so sind etwa die Anfangsimitationen der Hauptabschnitte a und b über dasselbe Muster gearbeitet. Damit verglichen ist Goudimels künstlerische Absicht unverkennbar — in Übereinstimmung mit des Tinctoris Forderung nach „varietas“ (vgl. auch S. 27) —, in der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Imitationsmodelle grösstmögliche Varietät walten zu lassen, sie durch Kontrastwirkung als strukturierendes Element einzusetzen. Die folgende Übersicht der imitierenden Einsatzreihenfolgen zu Beginn der Partes seiner Motetten gibt zu erkennen, dass es sich um eine geplante Abwechslung handeln muss, die für Goudimel formales Prinzip ist:

	Prima Pars	Secunda Pars
Do	S — A — B — T	T — A — B — S
Ga	T — S ¹ — A — S ² — B	S ₁ — S ₂ — B — T — A
Is	A — S — T — B	T — B — A — S
Ho	S — A — T — B	B — T — A — S
Vi	T — B — S — A	A — T — S — B

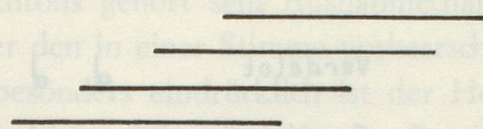
Da wir im Verlaufe dieser Arbeit schon verschiedentlich auf die Bedeutung der Symmetrie bei Goudimel zu sprechen kamen, sei in diesem Zusammenhang auf die streng symmetrische Anordnung der Einsätze in den beiden Partes der Motette „Hodie nobis“ hingewiesen:

Prima Pars



„Hodie nobis caelorum rex ...“

Secunda Pars

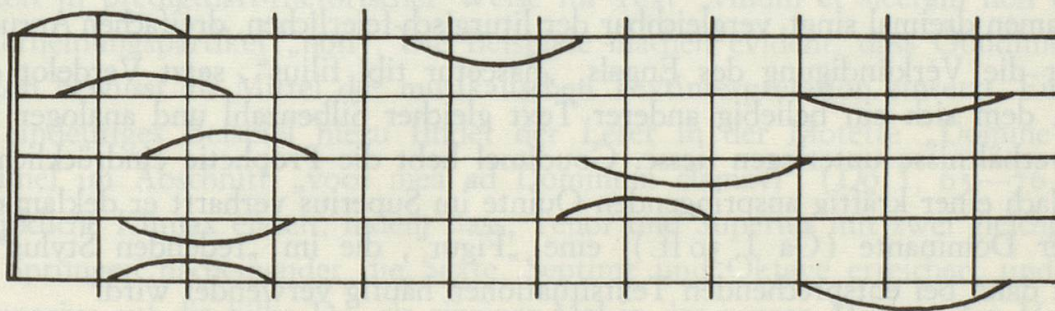


Gloria in excelsis Deo ...“

Vermutlich ist der Anreiz zu dieser spiegelungsgleichen Anlage in der Textsituation zu suchen: Der Himmelskönig steigt zu den Menschen herab; ihr Lob erhebt sich zum Herrn: die Imitationsanordnung im Dienste der „musica reservata“?

Das eindrucklichste Beispiel für Goudimels konstruktive Phantasie und seine kontrapunktische Meisterschaft bietet der Anfang der Secunda Pars der Motette „Gabriel angelus“. Für den Text „Erit enim magnus“ verwendet er zwei Imitationsmotive entgegengesetzter Bewegungstendenz. Bevor er mit der Vertonung des Adverbials „coram Domino“ in freier Polyphonie einsetzt, baut er mit den beiden Kontrastmotiven zwei Segmente mit umgekehrten Imitationsverhältnissen:

115)



Dieser kunstvollen Anlage gegenüber nimmt sich nun Verdelots Stück doch eher bescheiden aus, und man wird ein deutliches Wertgefälle zwischen den beiden Motetten festhalten müssen.

Ein weiterer, für das Verständnis von Goudimels Individualstil wesentlicher Unterschied gegenüber Verdelot zeigt sich bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Text und Musik im engeren als nur syntaktischen Sinne. Im gemeinsamen Zeitstil wurzelnd, gewinnen beide Komponisten die Gliederung der musikalischen Gesamtform aus der grammatischen Textstruktur. In der Stimmführung achten sie beide auf eine sinnvolle Deklamation, wenn sie auch noch nicht überall, besonders hinsichtlich ausgedehnter Schlussilbenmelismatik, mit Zarlinos Textierungsregeln übereinstimmen. Bei beiden finden sich zwangsläufig analoge Deklamationen, z. B.

Verdelot	o d d d o. d
Goudimel	o. d d d o □ e- rit e-nim ma- gnus
Verdelot	d d d d. d d d o d
Goudimel	o d d d. d d d d d vi- num et si- ce-ram non bi- bet

Darüber hinaus sind nun aber bei Verdelot keine engeren Bindungen der Vertonung an den Text spürbar. Er setzt die syntaktischen Glieder eins nach dem andern in Musik, deklamiert dabei sinnvoll, geht aber musikalisch kaum auf den Gehalt des Textes ein. Ganz anders Goudimel. Schon dem Beginn der Motette gegenüber verhalten sich die beiden Komponisten sehr verschieden. „Gabriel (arch)angelus“ ist für Verdelot einfach das Subjekt des ersten Satzes, das er ohne Umschweife im syntaktischen Zusammenhang mit Prädikat und Objekt vertont. Für Goudimel bedeutet die Nennung des Erzengels dessen wunderbare Erscheinung, der er musikalisch Relief verleiht, indem jede Stimme mit Ausnahme des zuletzt einsetzenden Basses den Namen dreimal singt, vergleichbar der liturgisch-feierlichen, dreifachen Anrufung.

Für die Verkündigung des Engels, „nascetur tibi filius“, setzt Verdelot einen Bogen, dem sich ein beliebig anderer Text gleicher Silbenzahl und analoger Betonungsverhältnisse unterlegen liesse. Goudimel hebt die Prophetie eindrücklich hervor: Nach einer kräftig anspringenden Quinte im Superius verharret er deklamierend auf der Dominante (Ga I, 30 ff.), eine „Figur“, die im „redenden Stylus“ des Barock dann bei entsprechenden Textsituationen häufig verwendet wird.

Aufschlussreich ist auch die verschiedene Anordnung des Textes bei gleichbleibender Aussage im Refrain:

Verdelot	et in nativitate eius multi gaudebunt
Goudimel	et multi in nativitate eius gaudebunt

Bei Verdelot ist der Text auf zwei syntaktische Gruppen gleichmässig verteilt. Das kommt seiner Kompositionsweise entgegen, die mehr auf zusammenfassende Vertonung der Satzteile ausgeht als auf musikalische Akzentuierung der eigentlichen Sinnträger im Satzganzen. Letztere hervorzuheben, ist nun aber offensichtlich Goudimels Anliegen. Bei seiner Anordnung des Refraintextes erfährt das Prädikat „gaudebunt“ durch die Trennung vom Subjekt zusammen mit der Endstellung eine erheblich stärkere Betonung als bei Verdelot, was sich dann auch musikalisch auswirkt. Durch die plagale, imitierend gebaute Erweiterung hebt Goudimel das „gaudebunt“ noch ganz besonders hervor; dieses Verfahren verlöre an Wirkung, wenn noch das Subjekt „multi“ mitvertont werden müsste. Auch Verdelot strebt einen festlichen Abschluss der Motette an; während er aber dem zweiten Refrain einfach ein „Alleluja“ anhängt, gestaltet Goudimel ganz aus dem Motettentext heraus.

Schliesslich sei noch auf die Rolle dessen hingewiesen, was gemeinhin als „Hochton“ bezeichnet wird. Zum Wesen des Hochtons gehört sein Ausnahmecharakter: er darf nur selten vorkommen und muss über den in einer Stimme vorherrschenden Ambitus hinausschwingen. Für den Hörer besonders eindrücklich ist der Hochton im Superius, weil Hochtöne tieferer Stimmen sich gehörmässig in den Bereich der nächstobern Stimme integrieren und kaum mehr als Spitzentöne wahrgenommen werden. Untersuchen wir unsere beiden Motetten auf Hochtöne im Superius hin, stellen wir fest, dass sie bei Verdelot ganz fehlen: obere Ambitusgrenze ist das d'', das nie überschritten wird; Verdelot verwendet es aber in der Führung des Superius so häufig, dass ihm keinerlei Ausnahmecharakter mehr zukommt. Im F-Lydischen von Goudimels Motette wird der Stimmumfang nach oben durch das f'' begrenzt; im ganzen Stück wird es nur zweimal durch ein g'' überhöht, das derart zum eigentlichen Hochton wird. Aufschlussreich ist nun, wo im Text Goudimel den Hochton setzt. Das eine Mal begegnen wir ihm im Refrain auf „gaudebunt“ (Ga I, 58), ein Sinnträger, der, wie wir gesehen haben, schon durch die Textanordnung unterstrichen wird (in der Reprise des Refrains bringt dann, da Stimmtausch vorliegt, der Secundus Superius den Hochton; Ga II, 45); das andere Mal akzentuiert der Hochton in predigthafter-rhetorischer Weise im Text „vinum et siceram non bibet“ die Verneinungspartikel „non“. Die Beispiele machen evident, dass Goudimel den Hochton bewusst als Mittel der musikalischen Textinterpretation einsetzt. Ein weiteres eindeutiges Beispiel hiezu findet der Leser in der Motette „Domine“, wo Goudimel im Abschnitt „voce mea ad Dominum clamavi“ (Do I, 65—76) eine eindrückliche Klimax erzielt, indem Bass, Tenor und Superius mit zwei gleichgerichteten Sprüngen nacheinander die Sexte, Septime und Oktave erreichen, und dann der Superius auf die Silbe Do- als einziges Mal in der ganzen Motette den Hochton es'' über der Dominante ergreift; er entfernt sich damit, was auch aussergewöhnlich ist, um eine Dezime von der nächstunteren Stimme. Klanglich erhält die vom Superius durch den Hochton herausgestellte Silbe noch einen besondern Akzent dadurch, dass im Alt zum Vorhaltston Es (gegen das B im Bass) gleichzeitig der Auflösungs- ton D

erklingt: eine geschickte Kombination melodischer und klanglicher Mittel zur Hervorhebung einer zentralen Textstelle.

Verdelots Motette „Gabriel archangelus“ ist einige Jahre vor Goudimels Vertonung desselben Textes entstanden. Um unseres Meisters Motettenstil zeitlich von beiden Seiten her in den Griff zu bekommen, nützen wir nun gerne die Gelegenheit zu einem Vergleich mit einer Komposition jüngerer Datums. 1554 erschien bei Du Chemin Goudimels motettische Vertonung von Matth. 2, 10 und 11, „Videntes stellam magi“; acht Jahre später druckten Le Roy & Ballard eine Motette von Lassus über eben diesen Epiphaniastext ⁴⁶.

Goudimel und Lassus wählen nicht nur die gleichen Bibelverse aus, sie gliedern die Textvorlage zur Vertonung auch in einander entsprechende Hauptabschnitte, wodurch sich für den Vergleich ein gemeinsamer Rahmen ergibt. Sie sehen beide im Bericht des Evangelisten von den drei Weisen gleichsam drei Bilder:

a) Videntes stellam magi
gavisi sunt gaudio magno
et intrantes domum . . .

Voller Freude sehen die
Weisen den Stern, der
sie zum Stall geleitet . . .

Auf „domum“ folgt eine deutliche Zäsur: in beiden Motetten erreichen alle Stimmen gleichzeitig die Schlussilbe, was nur eine ganz lose Verknüpfung mit dem Folgetext ermöglicht. Klanglich betont Goudimel diese Nahtstelle durch eine auseinandergezogene Doppelkadenz, während Lassus dem Abschnittende durch eine plagale Wendung eigentlichen Schlusscharakter verleiht (eine Klangwirkung, die Goudimel innerhalb einer Motette nicht anwendet).

b) . . . invenerunt puerum
cum Maria matre eius,
et procidentes adoraverunt eum.

Begegnung mit dem Kind
und seiner Mutter;
die Anbetung.

Diesen Mittelteil, der besonders bei Lassus, wie sich zeigen wird, musikalisch von zentraler Bedeutung ist, trennen sie klar vom dritten Bild:

c) Et apertis thesauris suis;
obtulerunt ei munera,
aurum, thus, et myrrham.

Die Darbringung
der Geschenke.

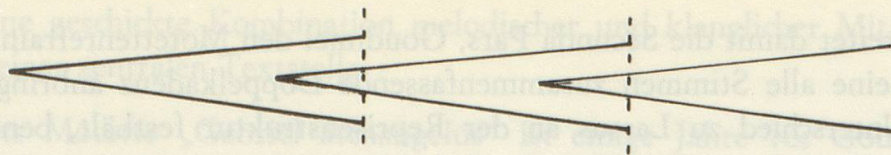
⁴⁶) Erstdruck von 1562; Contratenor, Tenor und Bass wurden nach dem Originaldruck von 1564 der Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, spartiert; die dort fehlenden Cantus I und II nach der Haberl-Ausgabe, die auf einem spätern Druck von 1573 basiert, ergänzt.

Lassus bestreitet damit die *Secunda Pars*, Goudimel den Motettenrefrain, vor dessen Eintritt er eine alle Stimmen zusammenfassende Doppelkadenz anbringt. Da Goudimel im Unterschied zu Lassus an der Reprisestruktur festhält, benötigt er für die *Secunda Pars* dann einen Texteinschub, den er dem 72. Psalm entnimmt (vgl. S. 69); für unsern Vergleich klammern wir diesen Teil aus.

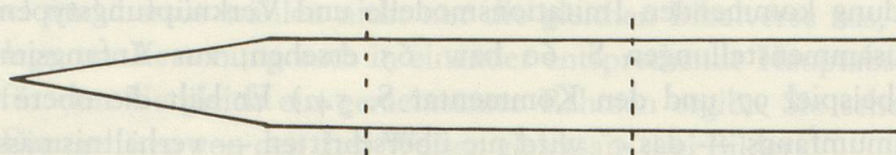
Sehen wir nun genauer zu, wie die beiden Komponisten diese drei Bilder gestalten.

Goudimel baut das erste nach den von uns beschriebenen Grundverfahren in drei Abschnitten auf. (Für die Textverteilung verweisen wir auf den Anhang; die zur Anwendung kommenden Imitationsmodelle und Verknüpfungstypen lassen sich aus den Zusammenstellungen S. 60 bzw. 65 ansehen; zur Anfangsimitation vgl. auch Notenbeispiel 97 und den Kommentar S. 54.) Er hält die obere Grenze des Gesamtstimmumfangs — das *c''* wird nie überschritten — verhältnismässig tief, was wir als klangliche Symbolisierung der drei Weisen — Männer — deuten möchten. Der erste Imitationsbogen, den Goudimel unabhängig von der Verknüpfung frei anlegen kann, hat eine deutliche Beziehung zur Textsituation: in zwei aufeinanderfolgenden Quartsprüngen wird die Sexte umspannt; die Linie vollzieht eine „stauend emporblickende Gebärde“: „*Videntes stellam magi*“! Im weiteren Verlauf der Motette sind dann der Ausdeutung des Textes durch die Motivik aus Gründen, die wir erörtert haben, enge Grenzen gesetzt. Wie sich schon bei der Behandlung des Hochtons zeigen liess, stehen Goudimel aber noch andere Mittel zur Verfügung. So fällt im Abschnitt „*et intrantes domum*“ eine Häufung der Vorhaltsdissonanzen gegenüber den umgebenden Abschnitten auf; durch diese Vorhaltsdissonanzen, die im Gefolge eines jeden Stimmeinsatzes auftreten, bekommt der Klangcharakter etwas Gedrungenes, Eingeengtes: die Weisen müssen sich bücken, um demütig in den Stall einzutreten. Wem diese Interpretation abwegig erscheint, der wird sich aber nicht der Evidenz verschliessen können, mit der Goudimel an dieser Stelle, auf das Ende des ersten Hauptabschnittes hin, ganz bewusst einen klanglichen Kontrast setzt, gegen den sich das folgende „*invenerunt puerum*“, das homophon und völlig dissonanzfrei vertont ist, plastisch abhebt.

Goudimel benötigt für die Komposition des ersten Bildes in der von ihm bevorzugten Anlage der Unterabschnitte in zwei den Text wiederholenden Sektionen 31 Brevistakte. Da zeigt sich nun ein erster wesentlicher Unterschied zu Lassus, der mit 18 Takten auskommt. Lassus löst sich, wenn wir so sagen dürfen, vom Motettenzeremoniell, das Goudimel strikte einhält, geht den Text viel unmittelbarer an und formuliert musikalisch knapper, in einer dem Madrigal nahestehenden Weise. Auch er gliedert zwar in drei Abschnitte, die Textur seines Satzes ist aber ganz anders gewoben. Bei Goudimel entsteht als Folge der konsequent angewandten imitierenden Polyphonie an den Nahtstellen zwischen den Imitationsabschnitten eine Verdünnung des Satzes:



Lassus begnügt sich mit einer Anfangsimitation durch alle fünf Stimmen, wahrt dann aber die einmal erreichte kompakte Klanglichkeit unvermindert:



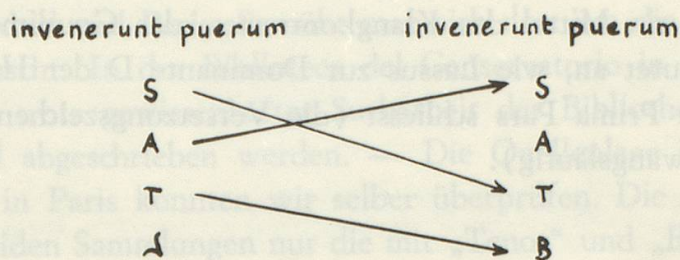
Wenn er, den ersten Abschnitt ausgenommen, auch nicht mehr zu eigentlichen Imitationen ansetzt wie Goudimel, erzielt er doch eine polyphone Selbständigkeit der Stimmen, indem er kurze Motive nachahmend durch zwei oder drei Stimmen — nie durch alle fünf — gehen lässt, so etwa die Spielfigur aus Semiminimen in den beiden Oberstimmen auf „magi“ (T. 5, 6), die Cambiatawendung in den Takten 7—9 nacheinander im Contratenor, Cantus II und Bass; bezeichnenderweise achtet er hier nicht einmal auf Textgleichheit, indem Contratenor und Cantus II das erwähnte Motiv auf „ga(visi)“, der Bass aber auf „ma(gi)“ singen; schliesslich noch die rezitativische Tonwiederholung auf „et intrantes“.

Aufschlussreich für die Verschiedenheit der beiden Komponisten ist das Anfangsmotiv. Wie Goudimel hat sich offenbar auch Lassus durch die textbedingte Vorstellung des Emporblickens zum Stern anregen lassen (diese Parallelität stützt übrigens unsere Interpretation); gegenüber der massvollen Art Goudimels, der sorgsam ausgewogen die Sexte aufbaut, gibt sich Lassus aber viel exzessiver und erreicht weit ausgreifend in zwei Sprüngen die Oktave, ein melodischer Duktus, der bei Goudimel undenkbar wäre:



Im zweiten Bild heben sowohl Goudimel wie Lassus je eine Textstelle durch noematische Behandlung besonders hervor; wo sie dies tun, beleuchtet wiederum ihre verschiedene Wesensart. Goudimel hält sich gewissermassen an den objektiven Tatbestand, das „invenerunt puerum“. Satztechnisch ist dabei wieder einmal die

Nähe Josquins spürbar. Die Wiederholung des Textes und seiner Musik bewirkt er durch ein Stimmtauschverfahren; eine Füllstimme ergänzt das zweite Mal die im Prinzip dreistimmige Anlage und führt zu einer klanglichen Steigerung:



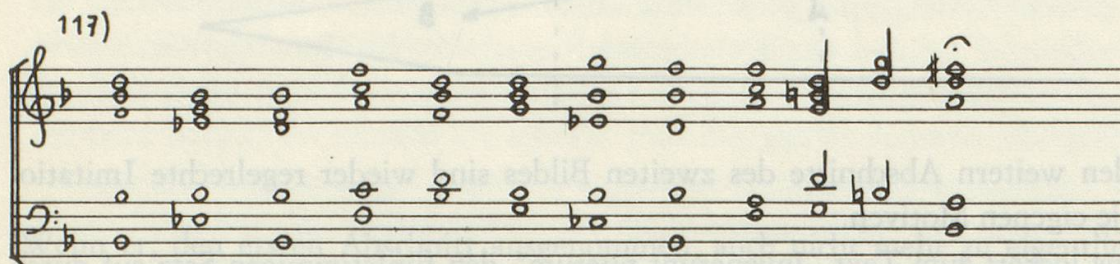
Die beiden weiteren Abschnitte des zweiten Bildes sind wieder regelrechte Imitationen mit je eigenen Motiven.

Lassus lockert zum Text „invenerunt puerum“ den fünfstimmigen Satz auf durch zwei imitierend miteinander verbundene Trios der Ober- und der Unterstimmen (Tenor und Bass des Unterstimmmentrios imitieren — mit Freiheiten — Cantus I und Contratenor des vorangehenden Oberstimmmentrios). Nebenbei bemerkt ist also auch Lassus die paarige Imitationsanlage durchaus nicht fremd, nur beherrscht sie nicht in dem Masse das Feld wie bei Goudimel, sondern ist ein Stilmittel unter andern. Beide Komponisten beginnen die Vertonung dieses Textabschnittes übrigens mit einem Oberstimmmentrio: Klangsymbolik für das Jesuskind? Auffallend gegenüber Goudimel ist Lassus unruhige Melismatik, die auch als Zeichen seiner expressiven, weniger geglätteten Linienführung zu werten ist.

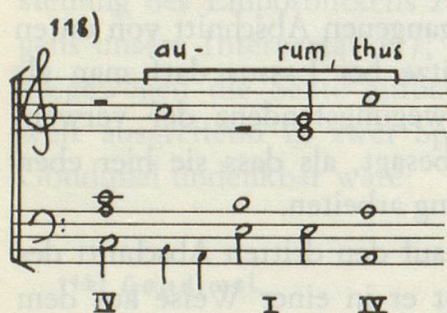
Den nächsten Abschnitt, „cum Maria matre eius“, bauen Lassus und Goudimel in einer Art klanglicher Gegenbewegung zum vorangegangenen Abschnitt von unten nach oben auf (die beiden ersten Oberstimmeneinsätze bei Lassus darf man als nachträgliche Überbrückung auffassen); auch die Bewegungstendenz der verwendeten Motive ist entgegengesetzt, was weiter nichts besagt, als dass sie hier eben beide zusätzlich noch mit dem Kontrast der Linienführung arbeiten.

Das Hauptgewicht legt nun Lassus aber eindeutig auf den dritten Abschnitt des Mittelstücks: das Niederfallen und die Anbetung hebt er in einer Weise aus dem Ganzen heraus, die hart an die Grenze des Stilbruchs führt. Schon die ausserordentliche Verlangsamung der Bewegung — die Brevis beginnt die Linienführung zu beherrschen — verleiht der Stelle eine subjektive, nahezu ekstatische Färbung. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch die Klangfolge, die hier keineswegs mehr sekundäres Ergebnis der Polyphonie ist, sondern vom Komponisten primär als solche konzipiert wurde. Dass dem so ist, wird schon durch die Führung der Basslinie nahegelegt, die mit ihrer gleichmässigen, melodisch-rhythmisch kaum mehr profilierten Folge von Breven eindeutig die Rolle einer Fundamentstimme für eine Reihe von

Dreiklängen in der Grundform übernimmt. Diese Klangfolge ist an sich aussergewöhnlich. Lassus hat zwar mit einer Kadenz den B-Dur-Dreiklang erreicht, der eine im G-Dorischen durchaus übliche, wenn auch eher seltene Nebenfinalis darstellt. Durch konsequentes Vorzeichen von Es bleibt er nun aber in diesem B-Dur-Raum, bricht also modulierend aus der Haupttonart aus (modern gesprochen nach der Tonikaparallelen): ein Mittel des Klangkontrastes, das Goudimel noch fremd ist. Besonders kühn mutet an, wie Lassus zur Dominante D der Haupttonart zurückfindet, auf der die Prima Pars schliesst (die Versetzungszeichen stehen im Druck oder ergeben sich zwangsläufig):



Im dritten Bild sucht jeder Komponist für die Herrlichkeit der dargebrachten Gaben eine musikalische Entsprechung zu finden. Beide erreichen es durch die gedrängte Häufung eines Motivs. Lassus schmiedet gleichsam eine „goldene Kette“ aus einem lebhaften Bogen von Semiminimen, den er in kurzen Intervallen imitiert. Der musikalische Kern im entsprechenden Abschnitt bei Goudimel ist das imitierende Wiederholen der plagalen Schlussfolge IV—I; auch das Motiv, das er häuft, ist an diese Klangfolge gebunden:



Von strenger Imitation ist keine Rede mehr; Goudimel kommt hier der Scheinpolyphonie Lassos sehr nahe. Formal gesehen ist der Abschnitt eine zwar verdeckte, aber doch ausgeprägte Wiederholungsanlage: die Takte 64—66 wiederholen sich klanglich in den Takten 72 bis 74, wobei nur die Töne etwas anders auf die

Stimmen verteilt werden; der Superius repetiert seine Linie sogar notengetreu.

Ohne der Wertschätzung von Goudimels gediegener Meisterschaft im geringsten Abbruch tun zu wollen — seine noble, ausgewogene und gefeilte Kunst ist uns im Verlauf der Beschäftigung mit seinem lateinischen Vokalwerk lieb geworden —, muss im Rückblick auf unsern Stilvergleich doch gesagt werden, dass Lassus von ganz anderer Statur ist. Goudimel mit Lassus in einem Atemzug zu nennen, wie das gelegentlich schon Zeitgenossen — vielleicht aus kommerziellen Erwägungen her-

aus — getan haben ⁴⁷, geht nicht recht an, will man nicht den Sinn für Proportion in der Rangordnung der beiden Meister verlieren.

Im Jahre 1565 gaben Le Roy & Ballard in Paris zwei Sammlungen dreistimmiger Motetten heraus; gedruckt wurden sie in drei Stimmbüchern: Superius, Tenor und Bassus. Für davon heute noch erhaltene Exemplare weisen die einschlägigen Bibliographien nach Madrid und Paris. Bemüht man sich dort um die Stimmbücher, wird man leider enttäuscht. In der Biblioteca del Conservatorio in Madrid blieben die fraglichen Drucke trotz gewissenhafter Sucharbeit der Bibliothekarin unauffindbar und müssen wohl abgeschrieben werden. — Die Quellenlage in der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris konnten wir selber überprüfen. Die dortige Réserve bewahrt von den beiden Sammlungen nur die mit „Tenor“ und „Bassus“ bezeichneten Stimmbücher auf. Der Index zum „Volumen primum“ führt von Goudimel die nachstehenden Motetten auf:

„Exultate iusti in Domino“: das Stück beginnt auf fol. 3 v.; die Prima Pars ist darauf noch nicht abgeschlossen; da die folgenden Folios 4 und 5 fehlen, ist der zweite Teil der Motette verloren.

„Osculetur me“: die Motette auf den Folios 10v/11r ist in beiden Stimmbüchern herausgerissen.

„Pater noster“: beide Stimmen sind komplett.

Ebenfalls unversehrt geblieben sind zwei von den drei Stimmen der einzigen Motette Goudimels im zweiten Band:

„Delectare in Domino“.

Was also von den dreistimmigen Motetten Goudimels erhalten blieb, ist mehr als fragmentarisch. Wir geben eine knappe Beschreibung der beiden wenigstens in zwei Stimmen vollständigen Motetten „Pater noster“ und „Delectare“. Zur vergleichenden Orientierung dienen die insgesamt 13 Trios, die in den Magnificat- und Messevertonungen Goudimels enthalten sind. Sie zeigen die folgenden Schlüsselkombinationen:



47) In den Jahren 1574 und 1575 gibt Jean Bavent in Lyon zwei Chansonbücher heraus, auf deren Titelseiten er die beiden Komponisten der in den Sammlungen enthaltenen Stücke — Lassus und Goudimel — als die hervorragendsten Musiker seiner Zeit preist: „La Fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de ce temps, à sçavoir, de M. Orlande de Lassus, et de M. Claude Goudimel . . . A Lyon, par Jean Bavent, 1574.“

Wenn verschiedene solcher dreistimmigen Sätze in Stimmbüchern gedruckt werden, ist es nicht möglich, die Stimmen einheitlich zu bezeichnen; die Namen „Superius“, „Tenor“ und „Bassus“ sind daher nicht wörtlich zu nehmen, sondern meinen lediglich Ober-, Mittel- und Unterstimme. Die Initien für unsere beiden Motetten lauten:

120) Pater noster Delectare in Domino

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tenor' and the bottom staff is labeled 'Bassus'. Both staves contain two musical phrases. The first phrase is 'Pater noster' and the second is 'Delectare in Domino'. The notation is in a simple, early modern style with square notes and a single sharp (F#) in the key signature.

Aus den Beispiel 119 gezeigten Schlüsselkombinationen zu schliessen, ist im „Pater noster“ mit einiger Wahrscheinlichkeit ein im G-Schlüssel notierter Superius zu ergänzen. Bei der andern Motette stutzt man zunächst. In allen seinen Werken beginnt Goudimel, offenbar einem allgemeinen Brauch seiner Zeit entsprechend, mit mindestens einer Stimme auf den ersten Tactus; kleinstmöglicher Anfangswert ist dabei die Semibrevis, der Pulsschlag. Diese ohne Pause einsetzende Stimme muss in der Motette „Delectare“ also die fehlende dritte Stimme sein. Schlüsselung und Umfang der beiden erhaltenen Stimmen führen zur Annahme, dass es sich bei der dritten vermutlich um eine im Alt-Schlüssel stehende Mittelstimme handeln muss; das Stück beginnt demnach mit einem imitierenden Oberstimmenduett, dessen Rekonstruktion man sich etwa wie folgt vorstellen könnte:

121) original

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'original' and the bottom staff is labeled 'rekonstr.'. Both staves contain a single musical phrase. The notation is in a simple, early modern style with square notes and a single sharp (F#) in the key signature.

Offensichtlich ist beim Druck die Oberstimme irrtümlich in das für die Mittelstimme vorgesehene, mit „Tenor“ bezeichnete Stimmbuch geraten.

Beide Motetten sind in Prima und Secunda Pars aufgeteilt, weisen aber keine Reprisesstruktur auf. Das „Pater noster“ gliedert sich durch eine mit Fermaten versehene Kadenz eigentlich in drei Teile, zeigt also analoge Formverhältnisse wie die frühest gedruckte Motette „Domine“. Diese Beobachtung verleitet zur Hypothese, dass es sich bei den dreistimmigen Motetten um ältere Werke Goudimels handeln könnte. 1565 lebte er nachweislich schon seit mehreren Jahren nicht mehr in Paris, sondern in dem den Hugenotten freundlich gesinnten Metz; Le Roy & Ballard, die

in den beiden Sammlungen dreistimmiger Motetten ohnehin nicht bestrebt sind, Neuerscheinungen zu bieten, drucken sie doch auch Werke von um 1565 längst verstorbenen Komponisten (z. B. Richafort, Créquillon u. a.), könnten sehr wohl für die dreistimmigen Motetten Goudimels, mit dem sie wahrscheinlich nicht mehr in persönlichem Kontakt standen, auf ältere Manuskripte oder heute verschollene Drucke zurückgegriffen haben.

Damit sich der Leser ein ungefähres Bild von der Art dieser dreistimmigen Motetten machen kann, geben wir in der Notenbeilage I den Schluss der Secunda Pars des „Pater noster“ mit den beiden erhaltenen Stimmen wieder. Wir erkennen vertraute Züge: zu Beginn imitiert Goudimel mit den für ihn so typischen rhythmischen Freiheiten; das Imitationsmotiv der Oberstimme dehnt er durch Interpolation zwischen Pänultima und Ultima, damit er das Imitationsintervall ausgleichen und die Stimmen in der gemeinsamen Kadenz zusammenfassen kann. Das nachfolgende „in tentationem“ bekommt durch homorhythmische Deklamation besonderes Gewicht. Nach der Fermate beginnt er in breiten Notenwerten einen neuen Abschnitt. Bemerkenswert ist die ausgedehnte Melismatik des abschliessenden „Amen“; man denkt hier unwillkürlich an eine solistische Aufführung der Motette. Wir haben schon darauf hingewiesen (vgl. S. 75), dass Goudimel in den geringstimmigen Partien reicher figuriert; das Ausmass der Melismatik, wie wir es hier vor uns haben, bleibt aber innerhalb seines gesamten lateinischen Vokalwerks einmalig; das schliesst nicht aus, dass in unserem Beispiel verwendete Melismenpartikel und ihre formelhafte Kombination auch anderswo anzutreffen sind; man vergleiche das „Amen“ (sic) im „Qui tollis“ seiner Missa „Tant plus“ (ExM p. 54).

Wenn auch die dreistimmigen Motetten, verglichen mit dem gesamten Motettenschaffen der Zeit, eher als Randerscheinungen zu werten sind, ist es doch bedauerlich, dass sich die Beiträge Goudimels zu diesem Zweig der Gattung durch ihre fragmentarische Überlieferung einer eingehenderen Würdigung entziehen, denn sie sind künstlerisch aufwendiger gearbeitet als die schlichten Trios in den Magnificat- und Messevertonungen.

Magnificat

Der Prosatext des „Canticum Beatae Mariae Virginis“ (Lukas 1, 46—55) erfreute sich bei den Komponisten seit Dunstable und Dufay zunehmender Beliebtheit und gehörte dann bis ins 17. Jahrhundert hinein neben dem Messordinarium zu den am häufigsten vertonten Texten. Hauptgrund hiefür ist der hervorragende Platz des Magnificat in der Liturgie, wo es den Höhepunkt der Vesper bildet. Die Folge der auf dieselbe Cantiumformel gesungenen Magnificatverse regte bei der polypho-

nen Vertonung zur Zyklenbildung im Sinne einer Variationenkette an⁴⁸. Die einfache Linie des Psaltones liess sich als melodisches Gerüst mannigfaltig kolorieren und paraphrasieren; die Magnificatkompositionen wurden so zu eigentlichen Compendien der Satzkunst, in denen der Komponist die variativen Möglichkeiten innerhalb eines Modus aufzeigen konnte. Neben liturgischen Gesichtspunkten dürften daher auch pädagogische Absichten mitgespielt haben bei der Gepflogenheit, Magnificatvertonungen durch alle acht Kirchentöne in Sammlungen zu vereinen, die der angehende Komponist als praktischen Lehrgang benützen konnte.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts hatte sich eine ganz bestimmte Aufführungspraxis herausgebildet, der die Komponisten in der Anlage der überwiegenden Zahl ihrer Magnificatvertonungen Rechnung trugen. Auf dem Titelblatt eines Druckes von Le Roy & Ballard aus dem Jahre 1564 ist zu lesen:

„Octo cantica Divae Mariae Virginis, quorum initium est Magnificat, secundum octo modos, seu tonos in templis decantari solitos, singula quaternis vocibus constantia: quorum versus omnes alternatim alii cantuplano, & syllabatim progrediente, alii musica figurata decantantur . . .“.

Eine Alternatimpraxis also, die choraliter vorgetragene Verse mit mehrstimmig figurierten abwechseln lässt. Meistens sind es die geraden Verse, die mehrstimmig gesetzt werden; die umgekehrte Anordnung ist weniger häufig, durchkomponierte Magnificat sind sehr selten⁴⁹. — Auch Goudimel ordnet sich mit seinen drei im Druck erhaltenen Magnificat dieser Tradition ein und vertont immer alle geraden Verse. Zu den herkömmlichen, bei seinen Zeitgenossen ebenfalls zu beobachtenden Zügen ist ferner zu rechnen, dass die Verse 2, 4 und 10 in der Regel vierstimmig sind, während die Verse 6 und 8 geringstimmig als Duo oder Trio gesetzt werden; beim „Esurientes“-Vers war der „magere“ Satz ursprünglich wohl als naive Klangsymbolik gedacht, wie aus gelegentlichen humoristischen Hinweisen in den Drucken hervorgeht, so etwa: „Beati qui esurient justitiam“; die Stimme, bei der dieser Vermerk angebracht ist, singt dann im „Esurientes“ mit, der Bass indes, der mit „Hic non esurias“ apostrophiert ist, schweigt sinnigerweise⁵⁰.

Wie die Psalmen schliesst auch das Canticum Mariae mit der zweiversigen Doxologie „Gloria patri, et filio, et spiritui sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.“ In den Magnificat primi und tertii toni vertont Goudimel die zweite, also gerade Hälfte des Lobpreises mehrstimmig; führt man diese Stücke auf, sollte man, um den Sinnzusammenhang zu wahren, den ersten Vers der Doxologie choraliter voranstellen.

Die geradzahligen Magnificatverse umfassen alle ungefähr gleich viel Text (zwischen 19 und 24 Silben); werden sie nach dem syntaktisch-imitierenden Verfahren

48) Über die Bedeutung der variativen Alternatimpraxis für die Entstehung der Orgelchoralvariationen vgl. den Aufsatz von Kurt v. Fischer, Fi S. 140 ff.

49) Vgl. dazu das chronologische Verzeichnis der Magnificatkompositionen zwischen 1460 und 1620 bei II.

50) Gombert, Opera omnia IV, 16.

vertont, resultieren annähernd gleich lange Stücke, was die Taktzahlen der einzelnen Verse bestätigen. Dabei fällt nun aber auf, dass Goudimel das Magnificat tertii toni ausgesprochen knapper formuliert als die Magnificat primi und octavi toni. Sucht man nach einer Erklärung hierfür, stösst man auf die offenbar recht praktische Veranlagung Goudimels. Die Magnificat primi und octavi toni bilden die Eckstücke einer Magnificatsammlung durch alle acht Kirchentöne. Auf dem Titelblatt des Druckes zeichnet Goudimel als Teilhaber *Du Chemins* (vgl. das Quellenverzeichnis). Als Komponist-Herausgeber eröffnet er selber den Zyklus und beschliesst ihn auch. Er trägt dabei dem Umstand Rechnung, dass ein Käufer der Neuerscheinung beim Durchblättern erfahrungsgemäss beim Eingangsstück länger verweilt und es eingehender studiert als die folgenden Beiträge: daher die besonders kunstvolle Aufmachung des Magnificat primi toni mit der zur Fünfstimmigkeit gesteigerten und durch zahlreiche Textwiederholungen erweiterten Doxologie: eine eigentliche „captatio benevolentiae“⁵¹, wie sie schliesslich auch jede Anfangsimitation einer Motette mit ihrer strengen kontrapunktischen Anlage darstellt. Im Magnificat octavi toni, dem die Folge beschliessenden Stück, darf er dann schon aus Vergleichsgründen nicht abfallen. Das Magnificat tertii toni hingegen ist sein einziger Beitrag in einer andern Magnificatreihe: da erachtet er es nicht für notwendig, sich übermässig anzustrengen.

Betrachtet man den allgemeinen satztechnischen und formalen Habitus der Magnificatvertonungen Goudimels, stellen sie sich als Zyklen von Kleinmotetten oder Motettenminiaturen dar. Deshalb sieht man sich denn auch in der Erwartung nicht getäuscht, dass bei ihnen die nämlichen Stilkriterien greifen werden, wie wir sie anhand der grossen Motetten als für Goudimel typisch herausgearbeitet haben. Ohne in Einzelheiten zu gehen, sei das am Beispiel des vierstimmig vertonten „Quia fecit“-Verses aus dem Magnificat primi toni belegt.

Den ersten Imitationsbogen lässt Goudimel mit dem aus dem Choralinitium übernommenen Terzanstieg beginnen:

122) Ma 1, V.4

Qui-a fe-cit

Qui- a fe - - - - - cit

Der Superius zeigt dabei den Bewegungstypus, wie wir ihn S. 24 beschrieben haben: die im Terzanstieg gewonnene melodische Energie wird in von Stufe zu Stufe fallen-

⁵¹) J. Burmeister verwendet den Begriff für das „exordium“, den Anfangsteil einer Motette; *Musica poetica*, 15. Kapitel. Vgl. auch Ru S. 162 ff.

den Schwüngen verbraucht, punktierte Minimen gliedern die Melismatik. — Von allen Stimmen streng imitiert wird nur das Kopfmotiv; die jeweilige Fortspinnung beobachtet zwar noch die abwärts gerichtete Bewegungstendenz, ist im melodisch-rhythmischen Detail aber frei.

Den ersten Abschnitt arbeitet Goudimel nach dem Modell, das die Stimmpaare übers Kreuz und mit vertauschten Einsätzen anordnet: Alt/Bass, Tenor/Superius (vgl. S. 57, Absatz D). Das erste Stimmenpaar wird in eine mit der üblichen Synkopensdissonanz versehene Kadenz nach C zusammengefasst (T. 4). Vier Takte später schliesst Goudimel den ersten Textabschnitt mit einer Kadenz nach der Hauptfinalis D; den Alt spinnt er zur Überbrückung melismatisch darüber hinaus. Das neue Imitationsmotiv „mihi magna“ wird vom Bass als Tonwiederholung auf dem der kadenzierenden Dreiklangfolge V—I gemeinsamen Ton in die Kadenz eingefügt (vgl. den S. 63, Beispiel 112, dargestellten Verknüpfungstypus). Der zweite Abschnitt zeigt paarige Imitation der Unter- und Oberstimmen mit abgetauschten Einsätzen (vgl. S. 55, B); deutlich sind zwei durch die Kadenz nach A (T. 12) gegliederte Segmente zu unterscheiden. Die lückenlose Verknüpfung mit dem dritten und letzten Abschnitt bewerkstelligt Goudimel durch ein längeres in Dezimen parallelgeführtes Melisma der Aussenstimmen. In der sehr locker gefügten letzten Imitation wird als melodischer Kern die zweite Hälfte des Psalmtons wirksam. Durch abwechslungsreiche Rhythmisierung und melodische Interpolationen verwebt ihn Goudimel zum polyphonen Geflecht:

123)

et san-ctum no-men e - - - ius

T

S

Das Fazit unserer Analyse lautet, dass Goudimel grundsätzlich seine Motetten-technik auf die Magnificatvertonungen überträgt, in der Motiverfindung aber, statt sich von der jeweils zu vertonenden Textsituation anregen zu lassen, die melodisch ergiebigen Partien des Psalmtons — vor allem Initium und Terminatio — als Ansatz benützt.

Darüber hinaus kann das Vorhandensein eines Cantus prius factus auch zu nur den Magnificatkompositionen eigenen Modifikationen der in den Motetten üblichen kontrapunktischen Anlagen führen. Untersuchen wir daraufhin die Anfänge der vierstimmig vertonten Magnificatverse, ergibt sich folgender Katalog an Gestaltungsmöglichkeiten:

a) Der Cantus firmus dominiert, wenn der Superius das Choralinitium in breiten Notenwerten vorträgt und die übrigen Stimmen, polyphon aufgelockert, ohne eigentlichen Imitationscharakter, gleichsam begleiten: Ma 3, V. 2.

b) Diesem Verfahren nahe steht eine Lösung, die das Initium im Superius über ein motivisch vom Choral unabhängiges, frei imitierendes Unterstimmtrio spannt: Ma 8, V. 2. Beiden Gestaltungen gemeinsam ist das plastische Herausstellen des Choralinitiums in der Oberstimme durch einen kontrastierenden Unterbau. Sie unterscheiden sich am stärksten von den in den Motetten beobachteten kontrapunktischen Anlagen; nicht von ungefähr eröffnen die beiden angeführten Beispiele je einen Zyklus.

Die drei folgenden Typen zeigen eine Integration des Cantus firmus in die Imitationsmodelle der Motetten.

c) Goudimel bildet einen ersten Bogen mit dem Choralinitium als Kopfmotiv, den er in allen Stimmen mehr oder weniger streng imitiert: Ma 1, V. 2, 4 und 10.

d) Er lockert die Bindung an den Psalmton, wenn nur eines der beiden imitierenden Stimmpaare c.f.-Material bringt: Ma 8, V. 10.

e) Ein weiteres, besonders kunstvolles Verfahren erfasst man am besten, wenn man sich seine Entstehung vorzustellen versucht. Ich bin mir durchaus bewusst, dass das Nachvollziehen des Arbeitsganges ein hypothetisches Geschäft bleibt, möchte es zur Erhellung der kontrapunktischen Struktur aber doch versuchen.

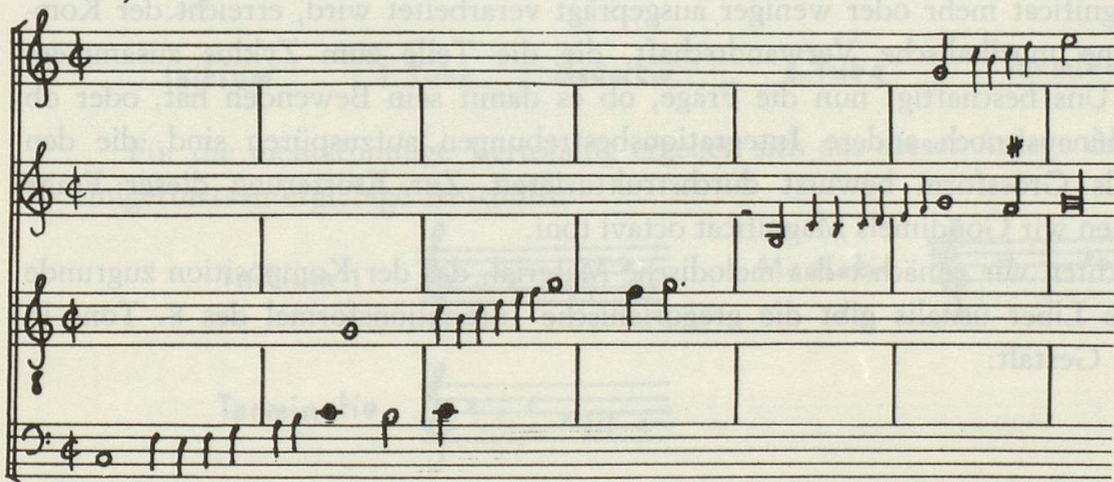
Vorerst sucht Goudimel zum Choralinitium einen möglichen Kontrapunkt:

124) Ma 3, V. 4



Dann baut er mit dem Kontrapunkt eines seiner paarigen Imitationsmodelle auf:

125)



In die Aussparung zu Beginn setzt er im Superius das Choralinitium, das er bis zum Anschluss an den imitierenden Kontrapunkt weiterspinnt, und im Alt eine Füllstimme, die eine kanonische Vorausnahme des Choralinitiums andeutet; das die Kontrapunktimitation eröffnende Unterstimmenpaar wird melismatisch und durch Textwiederholungen unter das korrespondierende Oberstimmenpaar weitergezogen:



Analog gearbeitet sind die Anfangsimitationen der Doxologie zu Ma 3 und von Vers 4, Ma 8.

f) Schliesslich gestaltet Goudimel einzelne Anfangsimitationen — nie zu Beginn, wohl aber im Laufe des Zyklus — völlig unabhängig vom c.f. In Ma 3, Vers 8 lässt sich allenfalls noch eine Paraphrase des Choralinitiums erkennen; das kontrapunktische Geschehen wird aber durch den c.f.-freien Kanon zwischen Tenor und Superius beherrscht. — Der anschliessende „Sicut locutus“-Vers zeigt eine paarig geordnete Imitation, die mit ihrer sprunghaften Motivik und der dem Choralinitium entgegengesetzten Bewegung nicht mehr den geringsten Zusammenhang mit dem Psalmton hat, sondern einen ausgesprochenen Kontrast zu ihm bildet; man hat beinahe den Eindruck, Goudimel habe hier die melodische Fessel des Chorals unwillig abgeschüttelt.

Die Vielfalt, mit der Goudimel das Choralinitium behandelt — ähnliches liesse sich an den Versschlüssen mit der Terminatio zeigen —, erweist einmal mehr seine überlegene kontrapunktische Meisterschaft.

Durch die Wahl eines Psalmtones, der in allen mehrstimmig vertonten Versen eines Magnificat mehr oder weniger ausgeprägt verarbeitet wird, erreicht der Komponist eine musikalische Verwandtschaft, die die Teile zum Zyklus zusammenschliesst. Uns beschäftigt nun die Frage, ob es damit sein Bewenden hat, oder ob darüber hinaus noch andere Integrationsbestrebungen aufzuspüren sind, die den Zyklus als Grossform bewusst durchstrukturieren. Zur Erörterung dieser Frage untersuchen wir Goudimels Magnificat octavi toni.

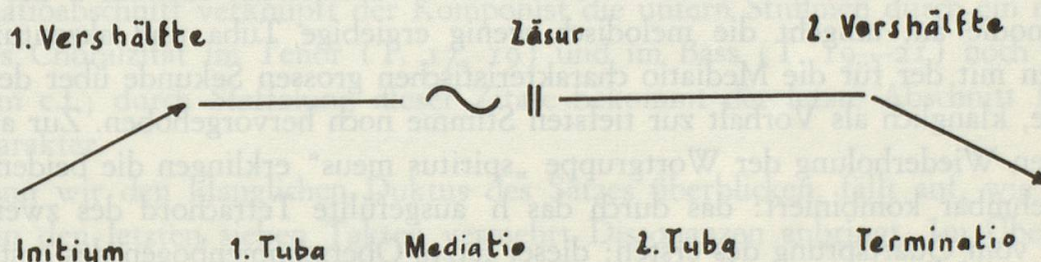
Betrachten wir zunächst das melodische Material, das der Komposition zugrunde liegt. Das Liber usualis gibt die gregorianische Intonationsformel des 8. Tons in folgender Gestalt:

127)

1. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

2. Et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus me-us: in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

Die deutliche Gliederung in zwei Teile wird durch den responsorialen Vortrag — Solist, Chor — noch hervorgehoben. Diese zweischenkige melodische Anlage ist in der poetischen Struktur des Magnificattextes verwurzelt. Das Canticum B. Mariae Virginis gehört mit dem Benedictus zusammen infolge seiner ähnlichen Textgestalt zur grossen Gruppe der Psalmen und damit zu den bevorzugten Gesangstexten der christlichen Kirche des Abendlandes. Allen diesen Texten eignet der sogenannte „Parallelismus membrorum“, eine Art sprachliche und gedankliche Variierung, die jeden Vers in zwei, manchmal drei einander entsprechende Abschnitte gliedert; es handelt sich um ein rhetorisch-poetisches Verfahren, das man als Gedankenreim bezeichnen kann. Äusseres Merkmal ist die Zäsur, die auch in der schriftlichen Aufzeichnung durch das trennende Semikolon oder den Doppelpunkt graphisch zum Ausdruck kommt (in den Magnificatdrucken Du Chemins ist der Doppelpunkt konsequent in allen Stimmen als einziges, den Vers in zwei Teile trennendes Zeichen gesetzt). Der Magnificattext steht dem synthetischen Parallelismus nahe, bei dem die in der ersten Vershälfte unvollständige Aussage in der zweiten ergänzt wird. Der für die einzelnen Verse charakteristische Parallelismus spiegelt sich unverkennbar in der musikalischen Gestalt der Psalmodie:



Für die mehrstimmige Vertonung ergeben sich aus dieser Anlage drei melodisch einigermaßen ergiebige Abschnitte:

Initium 1 Mediatio Terminatio

Die im Liber usualis aufgeführte Intonation verwendet die zitierte Eingangsformel nur für das Wort „Magnificat“ des ersten Verses; die übrigen Verse beginnen mit dem Initium der Cursuspsalmodie:

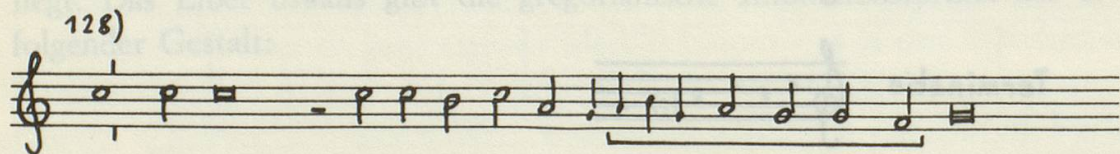


Diese vier sehr einfachen melodischen Zellen, zusammen mit dem Charakteristikum der syllabischen Tonwiederholung der Tubae, bilden das Grundmaterial der mehrstimmig komponierten Magnificatverse. Wie Goudimel damit arbeitet, zeigt die nachstehende Beschreibung der fünf polyphonen Sätze des Magnificat octavi toni. Vers 2: Et exultavit

Die zweischenkliche Struktur des Verses wirkt sich über die Psalmodie auf die mehrstimmige Vertonung aus und gliedert sie in zwei getrennte Teile:

1. Teil: Takte 1—14 2. Teil: Takte 15—23

Der Superius setzt in breiten Notenwerten mit dem Initium 1 ein. Er nimmt Rücksicht auf eine natürliche Deklamation und textiert syllabisch, wobei der Hochtön, die Dominante c'', mit der betonten Silbe (exul)-ta- zusammenfällt; die humanistische Forderung nach sprachgerechter musikalischer Deklamation führt zu einer Veränderung der gregorianischen Initiumsformel, die zwei Ligaturen und eine Tonwiederholung aufweist; Wortakzent und Hochtön der Melodie fallen in der gregorianischen Gestalt nicht zusammen. Das Initium 1 wird durchweg in dieser zugunsten der natürlichen Deklamation veränderten Form auftreten. — Nachdem der Superius die Dominante erreicht hat, biegt er nach der Tonika zurück, auf welcher der erste Melodiebogen endet. Nun schliesst Goudimel das Initium 2 der Cursuspsalmodie an, umgeht die melodisch wenig ergiebige Tuba und akzentuiert den Bogen mit der für die Mediatio charakteristischen grossen Sekunde über der Dominante, klanglich als Vorhalt zur tiefsten Stimme noch hervorgehoben. Zur anschließenden Wiederholung der Wortgruppe „spiritus meus“ erklingen die beiden Initien vernehmbar kombiniert: das durch das h' ausgefüllte Tetrachord des zweiten, gefolgt vom Quartsprung des ersten; dieser letzte Oberstimmenbogen des ersten Teils kadenziiert mit dem Tenor als Partner nach der Dominante C. — Nach der Zäsur, Takt 14 — drei Stimmen schliessen gleichzeitig, Doppelpunkt im Text — zitiert Goudimel im Superius wörtlich den zweiten Teil der Intonation. Er dehnt sie aus, indem er die Tubatöne rhythmisiert, eine Pause einschaltet und nach der Pänultima ein Melisma einfügt:



Mit einer Wiederholung der Terminatio im Superius geht die Vertonung des Verses zu Ende; zwischen die doppelt gesetzte Finalis des Chorals tritt aus Kadenzgründen das Subsemitonium modi.

Die starke Choralgebundenheit des Superius ist evident: der Exultavit-Vers ist ein eigentlicher c.f.-Satz mit nur leicht paraphrasiertem Choral in der Oberstimme. Das bestätigt auch die Betrachtung des Ambitus der einzelnen Stimmen. Der Superius bewegt sich innerhalb des Quintumfangs des Chorals, die drei übrigen Stimmen haben alle den Umfang einer Oktave. Dadurch wird der Satz vertikal strukturiert: dem c.f. tritt eine geschlossene dreistimmige Gruppe gegenüber; man könnte von einer Art vokaler Instrumentierung sprechen. Die Zusammengehörigkeit der drei untern Stimmen wird aber nicht nur durch den ihnen gemeinsamen Ambitus einer Oktave gewährleistet. Im ersten Teil werden sie als c.f.-freie Kontrapunkte gesetzt, die untereinander eng verwandt sind, indem sie stufenweise die Oktave auf- und absteigen. Sie setzen imitierend ein und erwecken so den Höreindruck eines einheitlichen Klangkörpers, gegen den sich der Superius mit dem in die Länge gezogenen Initium 1 als Träger des Cantus prius factus abhebt. Dem entspricht auch, dass der Superius immer unbestritten oberste Stimme ist, während sich die drei andern häufig kreuzen, vor allem die beiden gleichgeschlüsselten Mittelstimmen.

Im zweiten Teil lehnen sich die drei untern Stimmen bis zu einem gewissen Grade dem c.f. an. Durch die Koppelung der beiden Oberstimmen und die unverhüllten Tonwiederholungen der Tuba wirkt der Anfang des zweiten Teils weit homophoner als derjenige des ersten. Es deckt sich dies mit den Feststellungen, die Illing in seinen Untersuchungen über die Technik der Magnificatkomposition im 16. Jahrhundert macht: er bestätigt die Beobachtung Th. W. Werners, dass an „gewissen Stellen der Fluss der figuraliter hinströmenden Melodie plötzlich ins Stocken gerät und in die auf einem Ton verharrende Psalmodie übergeht“⁵². Im Terminatioabschnitt verknüpft der Komponist die untern Stimmen durch ein notengetreues Choralzitat im Tenor (T. 17, 19) und im Bass (T. 19—21) noch enger mit dem c.f.; durch Staffelung dieser Zitate bekommt der letzte Abschnitt Imitationscharakter.

Wenn wir den klanglichen Duktus des Satzes überblicken, fällt auf, wie Goudimel in den letzten sieben Takten vermehrt Dissonanzen anbringt. Im Übergang von Takt 18 zu 19 wird zum erstenmal im Stück eine Septime vorgehalten (g' im Superius gegen das a im Tenor, der hier gerade unterste Stimme ist); die Imitation der Terminatioformel führt zu einer Wiederholung dieses Septvorhaltes; zur Auflösung tritt nun zusätzlich der dissonierende Durchgang d' im Alt; die beiden vorletzten Takte bringen Dissonanzen auf je den ersten drei Minimen. Ähnlich wie in der Chanson haben wir es hier mit der charakteristischen Spannungstendenz auf den Schluss hin zu tun.

52) II S. 4.

Vers 4: Quia fecit

Auch dieser Vers ist, bei gleichbleibender Schlüsselung, vierstimmig komponiert. Es werden aber andere Gestaltungsprinzipien wirksam. Zwar ist auch hier der Superius immer noch stark an den Choral gebunden, der c.f.-Charakter tritt aber weniger klar zutage, weil das einprägsamste Moment des Initiums, der Quartsprung, ausgefüllt und durch Drehung mit der Obersekunde zur Quinte erweitert wird (eine Art Verbindung von Initium 1 und Mediatio). Das resultierende Tonleitermotiv wird — auch in seiner rhythmischen Gestalt — von allen Stimmen übernommen, wodurch der Superius von Anfang an ins polyphone Geflecht verwoben wird und ein Imitationsabschnitt entsteht, der auf der Dominante schliesst. — Den folgenden Teil gestaltet Goudimel freier, indem die Stimmen locker ein nicht choralgebundenes Motiv imitieren. Der Superius unterschreitet den Quintambitus des Chorals kräftig und wird dabei auch vom Alt gekreuzt (T. 16). Immerhin stellt die Tonwiederholung des Motivkopfes eine genügende Beziehung zur Psalmodie her.

In der Vertonung der zweiten Vershälfte schickt der Komponist Tuba 2 und Terminatio imitierend durch alle Stimmen. Durch kräftige Verzahnung mit dem vorangehenden Teil wird im Gegensatz zum „Exultavit“ die musikalische Zäsur nach der ersten Vershälfte und das homophone Hervortreten des Rezitationstons zu Beginn der zweiten Vershälfte vermieden. Goudimel geht der starr-schematischen Vertonung der verschiedenen Verse, wie sie die gleichbleibende Psalmodie eigentlich nahelegen würde, aus dem Weg und überlagert hier der zweischenkigen Struktur des Textes eine dreiteilige musikalische Form:

A. Takte 1—8

Quia fecit . . .

Strenge Imitation eines durch Kolorierung des Initiums 1 gewonnenen Motivs;

B. Takte 8—16

. . . mihi magna qui potens est

Nicht choralgebundenes Motiv in freier Nachahmung;

C. Takte 17—25

et sanctum nomen eius.

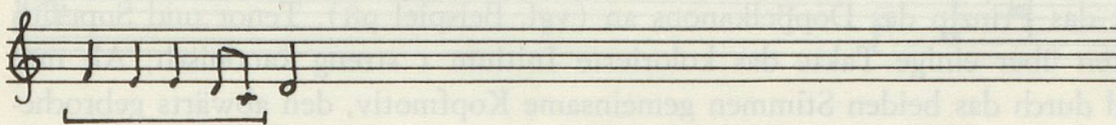
Imitierende Verwendung von Tuba 2 und Terminatio in allen Stimmen.

Vers 6: Fecit potentiam

Die Anlage des Duos, das Goudimel hier einschaltet, entspricht wieder der textlichen Zweiteiligkeit: Nach einem längeren Melisma, welches das imitierende Nacheinander des Anfangs überbrückt, kadenzieren beide Stimmen gleichzeitig (T. 15). Im ersten Abschnitt verwendet Goudimel das Initium 1, dessen Kopf er bei der Textwiederholung dann diminuiert und frei fortspinnt. Zu den Worten „in brachio suo“ gewinnt er das motivische Material aus einer Umspielung der Repercussio. Im

zweiten Teil arbeitet er mit einem aufsteigenden Tetrachord, das, angeregt durch das Initium 2, schon im „Exultavit“ in Erscheinung trat, und dessen Tonfolge er zum Text „mente cordis sui“ umdreht. In der Unterstimme kommt es dabei zu einer rhythmisch nur unbedeutend modifizierten Sequenz (T. 18, 19); der Superius wiederholt das absteigende Motiv und verlängert es durch Addition eines weitgeschwungenen Melismas; dazu tritt der Alt mit der durch melismatische Interpolation erweiterten Terminatio.

Das Duo zeigt Goudimels Meisterschaft in der Behandlung des durch die Magnificatintonation vorgegebenen Materials. Die duettierenden Stimmen führt er — ohne eine einzige Stimmkreuzung — mittels Kanon und durch gewandtes Abwechseln der Bewegungsmöglichkeiten sehr lebendig. — Aus später zu erörternden Gründen sei noch darauf hingewiesen, dass Goudimel in diesem Vers zum erstenmal im Zyklus das in der Vokalpolyphonie seiner Zeit beliebte ausgezierte Portament anbringt:



Vers 8: Esurientes

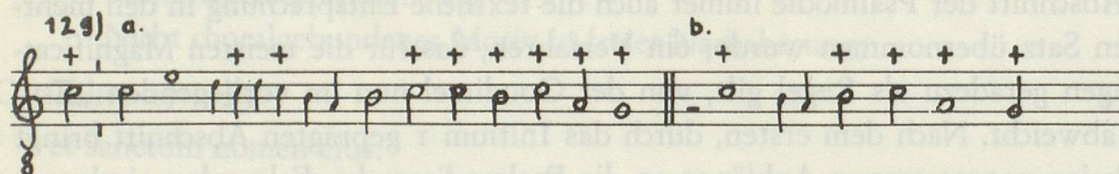
Superius, Alt und Bass bilden ein Trio. Zum Wort „Esurientes“ imitieren alle drei in gleichmässigen Abständen das Initium 1. Alt und Bass singen das Wort von einer Pause unterbrochen zweimal, wobei der Alt im Sekundverhältnis sequenziert. Der Superius wölbt sich mit einem weitgeschwungenen Melisma — dem längsten im ganzen Zyklus — über die beiden untern Stimmen; sein Melodiebogen stellt eine Paraphrase der ersten Intonationshälfte dar: Nach dem notengetreuen Zitat des Initiums 1 sind Tuba und Mediatio — letztere mit Akzent auf d — deutlich zu hören, ohne dass der Text der ersten Vershälfte absolviert worden wäre. In den Versen, die wir bis jetzt betrachtet haben, war es so, dass zu einem zitierten melodischen Abschnitt der Psalmodie immer auch die textliche Entsprechung in den mehrstimmigen Satz übernommen wurde; ein Verfahren, das für die meisten Magnificatversionen geradezu als Regel gilt, von der Goudimel nun im vorliegenden „Esurientes“ abweicht. Nach dem ersten, durch das Initium 1 geprägten Abschnitt bringt er auch keine notengetreuen Anklänge an die Psalmodie mehr. Erkennbar sind noch die gegensätzlichen melodischen Tendenzen von Initium 2 und Terminatio als formbildende Kräfte: Aufstieg und fallende Kadenz innerhalb des Tetrachords g—c: also ein elementares Auf und Ab. — Die Portamentfigur, die Goudimel im Duo einmal verwendet hat, koppelt er nun in den Aussenstimmen zweimal in parallelen Dezimen (T. 10 und 23). — Bei aller Knappheit der Form und der durch die chorale Vorlage bedingten Verwandtschaft der Motive haben die drei Teile doch ein bemerkenswertes Eigenleben. Die Gliederung verdeutlicht Goudimel durch die von Abschnitt zu Abschnitt verschiedene Staffelung der imitierenden Einsätze (vgl. auch S. 77):

A	B	C
T. 1, 2	T. 7, 8	T. 16
S — A — B	B — A — S	S — A B

Jeder Abschnitt hat also nicht nur ein eigenes Motiv, sondern auch ein von Mal zu Mal wechselndes Imitationsgepräge.

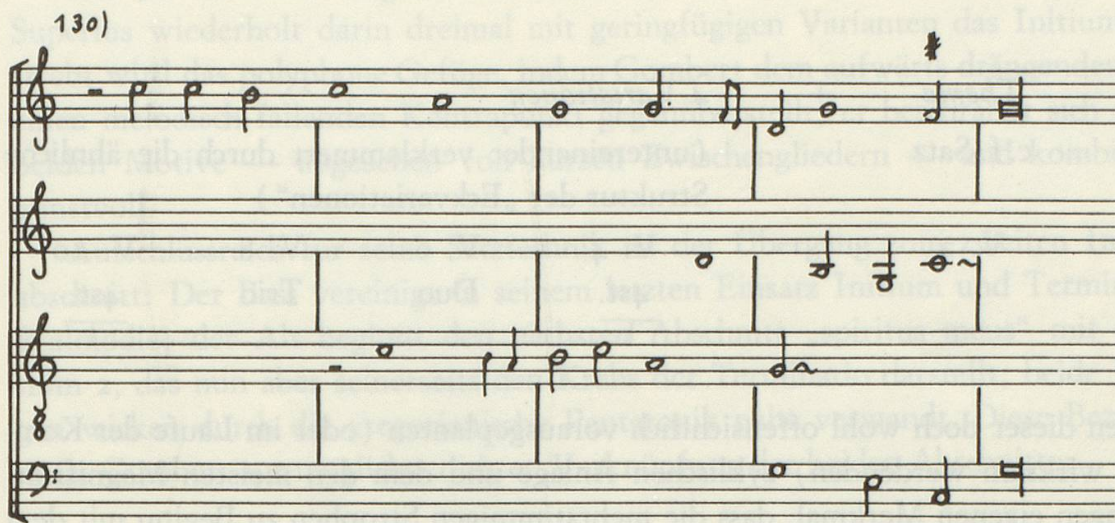
Vers 10: Sicut locutus est

Wie die beiden ersten Stücke des Zyklus ist auch der Schlussvers zu vier Stimmen in derselben Schlüsselkombination gesetzt. Das kontrapunktische Verfahren ist aber ein anderes, besonders kunstvolles. Goudimel wendet für den ersten Imitationsabschnitt das Prinzip des Doppelkanons an (vgl. Beispiel 98). Tenor und Superius verarbeiten über einige Takte das kolorierte Initium 1 streng kanonisch; Alt und Bass sind durch das beiden Stimmen gemeinsame Kopfmotiv, den abwärts gebrochenen Dreiklang, zusammengeschlossen; nachher werden sie frei weitergesponnen. — Im zweiten Abschnitt „ad patres nostros“ bedient sich der Komponist des hervorstechendsten Merkmals, das ihm das Initium 1 anbietet: des Quartsprungs. Er tritt in allen Stimmen auf — in Alt und Tenor sogar sequenzierend — und schliesst (als „konstruktives Intervall“, wäre man beinahe versucht zu sagen) die im ersten Teil paarweise gekoppelten Stimmen jetzt zur Einheit zusammen. — Vor der Vertonung der zweiten Vershälfte „Abraham . . .“ vermeidet Goudimel wieder die in der Regel übliche Zäsur durch Verknüpfung. Der Tenor wird zum eigentlichen c. f.-Träger: er umspielt die Tuba, deren Tonwiederholungen in allen Stimmen wirksam werden (129 a) und zitiert die Terminatio notengetreu, die nun das Feld bis zum Schluss beherrscht. Sie tritt im Tenor dreimal auf, in den Takten 27, 28 koloriert (129 b), im Superius einmal.



Der Eindruck durchimitierender Polyphonie wird in diesem letzten Abschnitt dadurch geweckt, dass die schon in den beiden vorangegangenen Versen sporadisch verwendete, gut heraushörbare Portamentfigur nun durch alle Stimmen geht. Goudimel vertont die Doxologie nicht mehrstimmig, sondern schliesst den Zyklus mit dem zehnten Magnificatvers ab, dessen musikalisches Ende er daher mit einem besonderen Akzent versieht. Unter dem liegenden Finalton im Superius erweitert er die Schlusskadenz durch eine plagale Formel, wobei der Alt — das einzige Mal im ganzen Zyklus — die Durterz in den Schlussklang einführt. Was nun aber den vorliegenden Schluss auszeichnet, ist, dass Goudimel die zu Beginn des Verses verwen-

dete paarige Imitation noch einmal aufgreift: Superius und Tenor mit der psalmischen Terminatio, Alt und Bass mit dem abwärts gebrochenen Dreiklang:



Hier dürfte nicht Zufall, sondern ordnender Kunstverstand am Werk gewesen sein.

Versuchen wir nun, die formalen Zusammenhänge des Zyklus zu überblicken.

Durch die Anlage als c.f.-Satz ist der, den mehrstimmigen Zyklus einleitende zweite Vers am stärksten liturgisch gebunden. Der Komponist ordnet sich ganz der Psalmodie unter; die zweischenklige Struktur des Magnificattextes wird in der Musik eindeutig nachvollzogen.

In den folgenden Versen bearbeitet Goudimel sein Material in mannigfacher Weise. Die Formen der einzelnen Kleinmotetten werden dabei alle mehr oder weniger dreiteilig. Es liegt dies im melodischen Duktus der Psalmodie begründet: Motivisch ergiebig sind nur Initium und Terminatio; für das rezitierende Mittelstück muss sich der Komponist, will er nicht im anspruchslosen Falsobordone deklamieren, von den Tonwiederholungen entfernen, sei es durch Umspielen der Repercussio oder durch Einführen freier Motive. — Das „Quia fecit“ wird so zu einer kleinen dreiteiligen Motette, deren erster Imitationsabschnitt Material, das durch Kolorieren des Initiums 1 gewonnen wurde, verarbeitet. Nach dem frei komponierten mittleren Abschnitt imitieren im Schlussteil alle vier Stimmen die zweite Hälfte der Psalmodie.

Die Verse 6 und 8 entfernen sich am weitesten vom Cantus prius factus. Goudimel arbeitet hier eigentlich nur noch mit den gegenläufigen melodischen Tendenzen aus Initium und Terminatio. — Vers 10 wiederholt, vereinfachend ausgedrückt, die motettische Struktur von Vers 4.

An sich legte die Aufführungspraxis des Magnificat eine bloße Reihung mehrstimmiger Strophen nahe, die durch die refrainartig dazwischengeschobenen, choraliter vorgetragenen Verse von selbst zu einem losen Ganzen verbunden wurden. Unsere Analyse zeigt nun aber unverkennbar, dass ein stärkerer Integrationswille am Werk ist: Die — im Druck unmittelbar aufeinanderfolgenden — polyphonen

Strophen werden von Goudimel in evidenter Weise zum durchstrukturierten Zyklus zusammengeschlossen. Für das Magnificat octavi toni lässt sich die zyklische Grossform etwa wie folgt darstellen:

Thema	+	4 Variationen			
c. f. - Satz		(untereinander verklammert durch die ähnliche Struktur der „Eckvariationen“)			
V. 2		V. 4	V. 6	V. 8	V. 10
		4st.	Duo	Trio	4st.
		<hr/>			

Neben dieser doch wohl offensichtlich vorausgeplanten (oder im Laufe der Komposition wirksam werdenden) zyklischen Anlage und dem den meisten Magnificat-vertonungen eigenen Merkmal, dass die mehrstimmigen Strophen zu Beginn mit dem Choralinitium etikettiert sind, wirken noch verborgenere Integrationskräfte. Es sei in diesem Zusammenhang auf die Art und Weise hingewiesen, mit der Goudimel die traditionelle Portamentfigur behandelt (vgl. S. 97): Im Duo tritt sie zum erstenmal vereinzelt in der Unterstimme auf. Im Trio wird sie von der Mittelstimme aufgegriffen und im Verlaufe des Verses von den beiden Aussenstimmen in parallelen Dezimen wiederholt; sie tritt dadurch dem Hörer deutlich ins Bewusstsein. Im anschliessenden letzten Vers schickt sie der Komponist dann imitierend durch alle Stimmen.

Spürbar ist auch das Bestreben, dem letzten Satz besonderes Gewicht zu verleihen. Das hiezu von den Zeitgenossen am häufigsten verwendete Mittel ist die Vermehrung der Stimmenzahl (so auch Goudimel in Ma 1, wo die Doxologie als einziger Vers des Zyklus durch Hinzufügen eines „Secundus Tenor“ fünfstimmig komponiert ist). Im Magnificat octavi toni enthält sich Goudimel dieses additiven Mittels und zeichnet den Schlussvers durch besonders kunstvolle Behandlung aus.

Dem ausführlicher analysierten Magnificat Goudimels stellen wir nun je ein Magnificat octavi toni von Nicolas Gombert und Jacobus Clement gegenüber. Die Handschriften, welche die beiden Werke überliefern, sind um die Jahrhundertmitte datierbar; schätzungsweise sind alle drei Stücke innerhalb eines Jahrzehnts entstanden; Goudimels Magnificat ist mit einiger Sicherheit als das jüngste anzusprechen⁵³.

53) Goudimels Magnificat wurde 1553 bei Le Roy & Ballard gedruckt. — Die Handschrift des Lütticher Kalligraphen Robertus Quercientius, die das Magnificat Gomberts enthält, trägt die Jahreszahl 1552. — Schwerer fällt die Datierung für Clements Komposition. Nach Kempers (MGG Art. „Clemens non Papa“) erschienen als früheste Publikationen des Komponisten einige Chansons bei Attaignant im Jahre 1538; Clements Todesjahr setzt er zwischen 1556 und 1558 an; allzuweit weg von der Jahrhundertmitte dürfte das fragliche Magnificat also nicht entstanden sein.

Das „et exultavit“ beginnt mit einem Imitationsabschnitt von neun Takten. Der Superius wiederholt darin dreimal mit geringfügigen Varianten das Initium 1. Verstrebt wird das polyphone Gefüge, indem Gombert dem aufwärts drängenden Initium einen melodisch fallenden Kontrapunkt gegenüberstellt; er beschränkt sich auf diese beiden Motive — abgesehen von kurzen Zwischengliedern — und kombiniert sie kunstvoll.

Aufschlussreich für seine Satztechnik ist der Übergang zum zweiten Imitationsabschnitt: Der Bass vereinigt in seinem letzten Einsatz Initium und Terminatio der Psalmodie; der Alt beginnt den nächsten Abschnitt „spiritus meus“ mit dem Initium 2, das nun aber seinerseits den Krebs der Terminatio darstellt; beide Wendungen wirken durch die gregorianische Pentatonik nahe verwandt. Diese Beziehungen nützt Gombert zur möglichst dichten Verknüpfung der beiden Abschnitte:



Das Initium 2 beherrscht den zweiten Imitationsabschnitt, wobei die Unterstimme ausgeprägte, durch Pausen getrennte Sequenzen bildet. Nach der ersten Texthälfte macht auch die Musik mittels einer Doppelkadenz einen deutlichen Einschnitt und beginnt dann die zweite homophon deklamierend, Aussenstimmen und Mittelstimmen paarweise gekoppelt. Zum Text „salutari meo“ wird in allen Stimmen die entsprechende psalmodische Terminatio verwendet. Ähnlich wie bei Goudimel steht auch Gomberts mehrstimmige Fassung des zweiten Verses der textlich-melodischen Struktur der Intonation am nächsten.

Das „Quia fecit“ eröffnet Gombert mit einer paarigen Imitation Josquinscher Prägung. Im Unterschied zu Goudimel führt er einen ausgedehnten Bogen streng kanonisch durch (reale Antwort in der Unterquinte); den Bogen selber gewinnt er durch Kolorierung der ersten Choralhälfte, wobei er den prägnanten Quartsprung aus dem Initium 1 sequenziert. — Auch dieser zweite mehrstimmige Vers bietet ein instruktives Beispiel dafür, wie Gombert, um eine möglichst engmaschige Verknüpfung zu erreichen, das motivische Material des nächsten Abschnittes aus dem vorangehenden entwickelt: Der Alt (T. 7) ragt mit dem neuen Text „mihi magna“ weit in den ersten Abschnitt hinein; melodisch imitiert er dabei, was der Superius noch zu „quia fecit“ singt; der Zusammenhang zwischen Text und Musik ist noch loser

54) Opera omnia IV, 80—93.

als bei Goudimel; Gomberts vordringlichstes Anliegen ist eben das lückenlose Fügen der einzelnen Abschnitte, wofür er nach dem Zeugnis Hermann Fincks bei seinen Zeitgenossen berühmt war. — Im Abschnitt, in dem alle Stimmen mehrfach wiederholend die Wortgruppe „mihi magna“ singen — Goudimel fasst stets grössere Sinn-einheiten zusammen —, wird nun der aus dem ersten Abschnitt herübergeholte Terz-anstieg gleich zweimal hintereinandergeschaltet imitiert. Zu den anschliessenden Worten „qui potens est“ ahmen alle Stimmen die Terminatio nach; so ist schon nach der ersten Vershälfte das gesamte psalmodische Material verarbeitet. Gombert hat die formale Entsprechung zwischen Intonation und mehrstimmiger Vertonung aufgegeben und verwendet für die zweite Vershälfte ein c. f.-freies Motiv; wir spüren, dass es mit der Psalmodie irgendwie zusammenhängt, ohne dass sich die Art der Verwandtschaft genauer fassen liesse.

In der Anfangsimitation des „Fecit potentiam“ koloriert der Superius das Initium 1, während es der Tenor notengetreu zitiert. Die Kontrapunkte in Alt und Bass stellen sich als kolorierte Umkehrung des ersten Initiums heraus:



In der Fortsetzung arbeitet Gombert dann mit dem Quartsprung (in Takt 15 durch die Quint tonal beantwortet). Die zweite Vershälfte greift nach einer c. f.-freien Episode das Initium 1 wieder auf; die Barbarismen, wie sie Zarlino in seinen Textierungsregeln wenige Jahre später ausdrücklich verbieten wird, stören Gombert nicht (vgl. daneben die geschmeidige Deklamation desselben Textes durch Goudimel im Duo, Ma 8).

Für das „Esurientes“ wählt Gombert aus Tradition wie Goudimel das Trio. Abgesehen von der Initiumsetikette zu Beginn ist es im übrigen motivisch sehr frei gehalten.

Der letzte Magnificatvers ist als fünfstimmige Motette komponiert, die sich in Prima und Secunda Pars gliedert, wenn die Teile als solche auch nicht bezeichnet sind. Im ersten Teil verarbeitet Gombert nur das Initium 1, und zwar in zwei Imitationsabschnitten, wobei der zweite durch die Kolorierung mit Semiminimen eine Bewegungssteigerung erfährt. Die Secunda Pars enthält keine eigentlichen Choralzitate mehr und klingt mit ihrer Motivik nur noch von ferne an die Psalmodie an, so etwa am Schluss, wenn vier Stimmen bei liegendem Tenor den Quintambitus der Intonation von oben nach unten durchschreiten.

Mit einer sechsstimmigen Doxologie krönt Gombert seine Magnificatvertonung.

Die formalen Zusammenhänge im Zyklus sind weniger fein gewoben, als wir es bei Goudimel glaubten nachweisen zu können. Ein Bedürfnis nach sich steigerndem

Prunk ist hingegen spürbar: Je weiter wir im Zyklus fortschreiten, in ein um so prächtigeres Gewand kleidet sich der Vers. Ein einzigartiges Beispiel in dieser Richtung ist des Komponisten *Magnificat tertii et octavi toni*, das mit einem Trio einsetzt und sich durch sukzessiven Stimmenzuwachs bis zum achtstimmigen Satz steigert. Diese Steigerungstechnik bringt auch Gomberts Sinn für richtige Proportionen der musikalischen Architektonik zum Ausdruck: Nicht nur erweitert sich bei zunehmender Stimmenzahl der Chorambitus — das ergibt sich fast von selbst, weil eben mehr Stimmen, vor allem, wenn sie noch imitieren sollen, mehr Platz brauchen —, die Sätze dehnen sich auch zusehends aus. Im *Magnificat octavi toni* zählen wir für die vierstimmigen Verse zwischen 33 und 42 Brevistakten (in Goudimels Ma 8 zwischen 23 und 31); das fünfstimmige „*Sicut locutus est*“ wächst auf 47 und die sechsstimmige Doxologie auf deren 53 an. — Gombert bringt dem Hörer den Zyklus als solchen durch ein additives Gestaltungsprinzip zum Bewusstsein. Die Auswirkungen lassen sich bis in Einzelheiten der Satztechnik hinein verfolgen. Gerade das Längenwachstum muss ja bei gleichbleibendem Textbestand zahlreichen Wiederholungen rufen. Häufig werden auch — und hierin liegt einer der Hauptunterschiede zu Goudimel — ganze Melodiebögen und Motivteile wiederholt, sei es auf gleicher Tonhöhe oder als Sequenz.

Streng imitierende Stimmführung in kunstvollen, stets wechselnden Kombinationen, häufig auf Kosten von Sangbarkeit und natürlicher Deklamation; herbe, großzügig behandelte Dissonanzen im dichtgewobenen Netz der Imitationsabschnitte; ein Nacheinander von Zusammenklängen, das der Zufallsharmonik vergangener Epochen noch nähersteht als das doch schon recht ausgeglichene klangliche Strömen eines Goudimel; gesteigerte Klangpracht im Laufe des Zyklus durch sukzessives Vermehren der Stimmenzahl und Ausdehnung der Sätze mittels zahlreicher Wiederholungen: das sind zusammenfassend die hervorstechenden Merkmale des Gombertschen *Magnificat*.

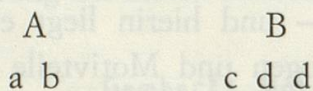
Jacobus Clement

*Magnificat octavi toni*⁵⁵

Clement überschreibt jeden Vers seines *Magnificat* mit dem Incipit einer Chanson: „*C'est une dure despartie*“, „*Pour ung plasir qui se peu dure*“, „*C'est a grand tort*“ . . . Was soll das? Um ein Parodie-Magnificat kann es sich nicht handeln, müsste doch sonst in allen Versen dasselbe Chansonmuster nachzuweisen sein. Kempers teilt im Vorwort seiner Ausgabe mit, sein Assistent habe beobachtet, dass die Melodien der von Clement erwähnten Chansons eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Initium zur Psalmodie des *Magnificat octavi toni* hätten. — Bei näherem Zusehen stellt man auch fest, dass jedem Vers ein Repetitionsschema zugrunde liegt. Vielleicht hat die erwähnte Ähnlichkeit den Komponisten angeregt, auch den formalen Grundriss der

55) Opera omnia IV, 110—119.

Chansons zu übernehmen. Wie dem auch sei, auf jeden Fall erwächst zwischen der textlich-musikalischen Struktur der Psalmodie und den Formschemata des weltlichen Liedes, die Clement seinen mehrstimmigen Magnificatversen zugrunde legt, eine Konfliktsituation. — Im „Et exultavit“ kommt sie noch kaum zum Ausdruck (bei allen drei untersuchten Magnificat ist aufgefallen, dass der erste mehrstimmige Vers der Psalmodie immer am nächsten steht). Die Zweischenkligkeit des Textes ordnet spürbar auch die formale Anlage der Musik: Takt 17 kadenzieren alle Stimmen miteinander; der Anfang der zweiten Vershälfte wird homophon-syllabisch rezitiert. Dann wird der ganze Text dieser Vershälfte zweimal gesungen, wobei der Melodiebogen im Superius — ein zugefügtes Portament in der Schlusskadenz abgerechnet — notengetreu wiederholt wird; der Bass setzt dazu als Fundamentstimme beide Male dieselben Konsonanzen, und der Tenor läuft zumeist in parallelen Sexten zur Oberstimme; am freiesten bewegt sich der Alt. — Das Formschema für das „Et exultavit“ sieht so aus:



Im Abschnitt a erklingt im Superius das Initium 2; die drei übrigen Stimmen ahmen Initium 1 nach; b ist ein Stück imitationsloser, c. f.-freier Polyphonie; c wird durch die Tonwiederholungen der Tuba gekennzeichnet; in d ist im Tenor die Terminatio zu hören: das erste Mal versteckt und mehr zufällig (T. 19), das zweite Mal als genaues Choralzitat (T. 25).

Im „Quia fecit“ wird der Parallelismus membrorum des Textes durch die Stollenstruktur einer eigentlichen Barform völlig überspielt:

133)

Qui- a fe- cit, qui- a fe- cit, qui-
mi-hi ma- gna, mi- hi ma- gna, mi-

- a fe - - - cit, - hi ma - - - gna.

So strukturiert ist allerdings nur der Superius, der aber hier, von der zweiten Stimme nie überschritten, eindeutig dominiert. Der Chansoncharakter dieses anmutigen Stückes wird noch unterstrichen durch die im Grunde homophone Setzweise, die ohne Imitation polyphon etwas aufgelockert wird. Zu Beginn tut Clement noch als ob: In den drei nacheinander im Abstand einer Semibrevis einsetzenden Oberstimmen ist das Initium 1 zu erkennen, aber jedesmal anders koloriert, wodurch der Imitationscharakter verwischt wird. — Man beachte auch die ungemein tänzerisch sequenzierende Oberstimme in den Takten 19–22.

	A	B	A	A'
Takte:	1—9	10—18	19—26	26—29

Wieder ist nur die Oberstimme derart gegliedert; immerhin kontrapunktiert der Tenor zu Beginn von A das kolorierte Initium τ im Superius mit der Terminationsformel, was auch zur Verdeutlichung des Repriseneinsatzes beiträgt:

134) kolor. Initium 1

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '134) kolor. Initium 1', contains a melodic line with a bracket above it. The second staff, labeled 'Terminatio', contains a corresponding line with notes below it.

Handwritten musical notation for the first line of the song. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (half), D4 (half). Below the staff, the lyrics are written in a stylized, handwritten font: "The Old Folks at Home".

A (Reprise) . . . mente cordis sui

Das fünfstimmige „Esurientes“ — Clement scheint sich eher an die Opulenz des „implevit bonis“ zu halten — zeigt in der Form wieder besonders ausgesprochenen Chansoncharakter:

Nicht nur setzen drei Stimmen miteinander ein — das findet man bei Gombert im ganzen Zyklus von acht Magnificat nie —, diesmal wiederholen alle Stimmen den Teil B; man stellt lediglich Textverschiebungen fest, ferner geringfügige Abweichungen und Stimmtausch der beiden Unterstimmen in der Wiederholung. — Der Teil A exponiert zu Beginn zwei verschiedene Imitationspaare und eine an der Imitation nicht beteiligte Stimme, die, mit dem kolorierten Initium 1 einsetzend, als einzige

105

an die Psalmodie erinnert. — Im Teil B sind im Superius Tuba und Mediatio als melodische Ansatzpunkte spürbar. Mit dem Teil C beginnt die zweite Vershälfte durch rezitierende Tonwiederholungen in vier Stimmen sich an die Psalmodie anlehnend; darüber spannt sich der frei erfundene Superius, der ab Takt 24 wieder in den Melodiebogen des Teils A einmündet: Das Kopfmotiv — die ansteigende Terz — wird zunächst koloriert wiederholt, ab Takt 27 erfolgt dann die notengetreue Reprise. Die andern Stimmen sind — von gelegentlichen Anklängen wie dem imitierten Quartsprung in den beiden Tenören abgesehen — neu dazugesetzt.

Nach dem zweiten Trio „Sicut locutus est“, dessen Superius die Struktur A (T. 2—10), A (T. 11—18), B (T. 19—31) aufweist und in dem die Psalmodie nur noch sehr vage anklingt — Quartsprung, ausgefülltes, ansteigendes Tetrachord —, überbietet Clement mit der sechsstimmigen Doxologie alles Vorangegangene in der Anwendung des arbeitsparenden Repetitionsverfahrens: Die 21 effektiv komponierten Takte werden zu im ganzen 35 ausgedehnt (vgl. den Hinweis zu Clements Motette „Tulerunt autem fratres“, S. 72):

	A	B	A	A	3 Takte
Takte:	1—8	8—21	21—28	28—35	+ angehängter Plagalschluss

Der Teil A wird musikalisch von allen Stimmen wiederholt (aus Gründen des Übergangs tauschen zweiter Sopran und Alt in der Wiederholung die Stimmen). Die Doxologie setzt mit einem vollständigen Dreiklang ein und entfaltet sich dann in imitationsloser Polyphonie; an die Intonation erinnern nur noch melodische Tendenzen, eigentliche Zitate fehlen ganz. Hörte man sich das Stück nur obenhin und ohne Text an, würde man wohl eher auf ein frühes Madrigal erkennen (der Eindruck einer Chanson kommt trotz der ausgeprägten Wiederholungsform infolge der Sechsstimmigkeit nicht zustande).

Wie ist es nun um die Einheit des Zyklus bestellt? Sie wird eben dadurch erzielt, dass Clement durchweg ein einziges Formprinzip anwendet und jeden Vers mit sich wiederholenden Abschnitten oder Reprisen ausstattet. Wie abwechslungsreich er dabei zu Werke geht, zeigt eine Zusammenstellung der im Laufe der Untersuchung gewonnenen Schemata:

Vers 2	A	B			
	a b	c d d			
Vers 4	A	A	B		
Vers 6	A	B	A	A'	
Vers 8	A	B	B	C	A'
Vers 10	A	A	B		
Doxologie	A	B	A	A	

Für die Doxologie findet sich in einer andern Quelle eine Variante, die eine blosse Kontrafaktur des ersten mehrstimmigen Verses darstellt. Würde sie anstelle der sechsstimmigen Fassung aus der Brüsseler Handschrift gesungen, erhielte auch der Zyklus als solcher Reprisescharakter, indem zu Anfang und Ende dieselbe Musik erklänge: Das Magnificat als Ganzes spiegelte so den formalen Grundcharakter der einzelnen Verse. Doch das sind Spekulationen; wahrscheinlich handelt es sich vielmehr um ein weiteres Beispiel der ökonomischen Arbeitsweise Clements.

Bei aller Ähnlichkeit der drei Magnificatvertonungen, bedingt durch den allgemein verwendeten syntaktisch-imitierenden Stil und durch ein Vokabular an fertig geprägten Formeln, aus dem alle drei Komponisten schöpfen, zeigen sich im Stilvergleich doch auch individuelle Züge recht deutlich. Gombert formuliert herb, holzschnittartig, mit strenger, beinahe zeremoniell gehandhabter Durchimitation, mit kontrapunktischen Künsten und dem etwas starren Prunk der sukzessiven Stimmenvermehrung. Jacobus Clement zeigt dagegen viel musikantischen Schwung; unbekümmert hebt er seinen Magnificatzyklus aus dem geistlichen Bereich heraus und rückt ihn in die Nähe des weltlichen Liedes (er müsste nicht der Komponist der „Souterliedekens“ sein!). — Verglichen mit den beiden eignet Goudimel weniger elementarkünstlerische Durchschlagskraft; er ist in jeder Beziehung ein Mann der Mitte, der ein gediegenes Handwerk geschmackvoll einsetzt und im Zyklus der mehrstimmigen Magnificatverse mit behutsamer Hand ein feines Netz motivischer und struktureller Bezüge knüpft.

Messen

Die fünf erhaltenen Messen Goudimels sind im Zeitraum zwischen 1552 und 1558 gedruckt worden. Die Missa „Il ne se trouve“ (1552) erschien als Einzeldruck, was eine gewisse Auszeichnung bedeutet. Vielleicht handelt es sich um ein besonderes Entgegenkommen des Druckers Nicolas Du Chemin, der in eben dieser Zeit engere Beziehungen zum jungen Komponisten knüpft, um ihn dann im folgenden Jahr an seinem Geschäft zu beteiligen. 1554 wird dieselbe Messe, die offenbar recht beliebt war, erneut in einen Sammeldruck von sieben Messen aufgenommen⁵⁶; ausser Goudimel leisten je einen Beitrag: Cadéac, Certon, Colin, Jaquet, Janequin und Guyon, alles Komponisten, die, soweit sie sich überhaupt identifizieren lassen, ihre Werke zur selben Zeit wie Goudimel geschaffen haben und mit Ausnahme von Cadéac (Auch, Gascogne) und Colin (Autun, Burgund) auch in Paris oder seiner nähern Umgebung wirkten. Das Vorwort, mit dem Du Chemin den Sammelband einleitet, schliesst mit einem Carmen Goudimels: „Claudii Godimelli Vesontini ad lectorem

⁵⁶) Der Inhalt des Bandes stimmt nicht mit den Angaben auf der Titelseite — Missae duodecim — überein; vgl. dazu die Anmerkung zu Nr. 36 in LeN p. 311.

Carmen.“ Er bezeichnet sich darin als aus Besançon gebürtig und nimmt im letzten Vers Bezug auf seine Korrektortätigkeit bei Du Chemin: „Non incorrectum (crede) videbis opus.“ — Am 17. August 1555 löst Goudimel vor dem Notar seine vertraglichen Verpflichtungen gegenüber Du Chemin. Wie die vier restlichen Messen dann alle 1558 beim schärfsten Konkurrenten seines einstigen Patrons und Teilhabers, bei Le Roy & Ballard, erscheinen, hat er Paris bereits verlassen und hält sich im hugenottenfreundlichen Metz auf. Die Missa „Le bien que j'ay“ erscheint zusammen mit je einer Messe von Sermisy und Maillard, die drei Messen „Audi filia“, „Tant plus ie metz“ und „De mes ennus“ bilden zusammen einen eigenen Band, wiederum ein Zeichen der Wertschätzung, die Goudimels Schaffen entgegengebracht wurde.

Alle fünf Messen sind Parodiemessen; darauf weisen ausser ihren Namen auch die Bezeichnungen auf den Titelblättern der Drucke hin: „Missae . . . ad imitationem cantionis, . . . ad imitationem modulorum.“ Für die Missa „Audi filia“ ist es mir nicht gelungen, die lateinische Modellmotette zu eruieren. Die französischen Titelincipits der übrigen Messen führten zu Chansons von Arcadelt (2), Sandrin und Maillard hin. (Vgl. das Quellenverzeichnis.) Goudimel greift nicht auf eine frühere Komponistengeneration zurück, wie das Palestrina bisweilen tut, sondern wählt als Parodiemodelle Stücke seiner Zeitgenossen aus. Die vier Chansons sind stilistisch dem Pariser Typus zuzurechnen; sie zeigen die vorwiegend homophon-syllabische, zu Beginn der Abschnitte polyphon aufgelockerte Satzstruktur, und es liegen ihnen die Formschemata mit den üblichen Schlusswiederholungen zugrunde. Was die Texte der Modelle betrifft, geht Goudimel dem beissenden Spott des Epigramms und dem derb-lasziven Fabliau aus dem Weg und wählt schlichte, acht- oder zehnzeilige Liedformen, die einem sordinierten Minnendienst in Anlehnung an Ronsards Sonette huldigen und den etwas larmoyanten und doch nicht ganz ernstgenommenen Liebes-schmerz zum Gegenstand haben.

Vom Satzbild her zeigen die Messen zwei grundsätzliche Gestaltungsmöglichkeiten:

a) Der Messetext wird motettisch vertont. Goudimel verwendet in diesem Fall dieselbe Satztechnik und dieselben Imitationsabschnitte verschiedener Dichtegrade, wie wir es an seinen lateinischen Motetten aufgezeigt haben. Es sind in der Regel die Anfänge der Ordinariumsteile und die Sätze mit wenig Text — Kyrie, Christe; Sanctus, Hosanna, Benedictus; Agnus —, die auf diese Weise vertont werden.

b) In den textreichen Teilen Gloria und Credo drängt sich für den ohnehin auf Knappheit bedachten Goudimel eine Raffung auf. Er bedient sich dazu der homophon-syllabischen Deklamation der Pariser Chanson, wobei mindestens zwei Stimmen rhythmisch gekoppelt sind und eine oder zwei weitere zum Zwecke der Verzahnung mit dem vorangehenden Abschnitt etwas früher oder später einsetzen; mit Vorliebe lockert Goudimel bei dieser Gelegenheit den vierstimmigen Satz zur Drei-, mitunter sogar Zweistimmigkeit auf; durch wechselnde Gruppierung der Stimmen erzielt er die klangliche Ausgewogenheit. — Im Dienste der Raffung steht auch, was man als

Schachtelungsverfahren bezeichnen könnte, indem ein Textabschnitt auf verschiedene, einander überlappende Stimmen verteilt werden; die Textkontinuität der Einzelstimme, die in den Motetten in der Regel beachtet wird, wird dabei preisgegeben: 135) II, Credo, 22 ff.

135) II, Credo, 22 ff.

The image shows a musical score for a four-part setting of the Credo. It consists of four staves. The first staff (Soprano) has the lyrics: "An- te om-ni-a sae - - - cu - la". The second staff (Alto) has the lyrics: "Et ex pa- tre na - tum an - te om-ni-a sae- - - cu - la". The third staff (Tenor) has the lyrics: "De - um de de - o, Lu - men de Lu -". The fourth staff (Bass) has the lyrics: "Et ex pa-tre na - tum. De-um de de -". The music is written in a style typical of 19th-century French liturgical music, with a focus on clear text delivery through overlapping parts.

Ein weiterer Zusammenhang mit der Pariser Chanson ist in der Tendenz zu sehen, das Ende von Ordinariumsteilen mit Schlusswiederholungen auszustatten. Als Beispiel schlage man in der Missa „Audi filia“ die notengetreue Wiederholung „in gloria dei patri. Amen“ (ExM p. 13) nach und, besonders ausgeprägt durch eine bei Goudimel exzeptionelle, in den Motetten strikte gemiedene Sequenzfreudigkeit, im „dona nobis pacem“ derselben Messe (ExM p. 43, 44; in der Wiederholung Stimmtausch zwischen Tenor I und II). — Die Bezeichnung „Chansonmesse“ im weiteren Sinne, nicht nur bezüglich satztechnischer und formaler Gemeinsamkeiten, passt, wie die eben angeführten Beispiele bekräftigen, auch für die auf einer lateinischen Motette basierende Missa „Audi filia“, die sich im Gesamthabitus überhaupt nicht von ihren nach Chansonmodellen gearbeiteten Schwestern unterscheidet.

Goudimel disponiert die Ordinariumstexte zur Vertonung in durchaus traditioneller Weise. Das „Kyrie“ zerfällt in drei äusserst knappe, selbständige Sätze, wobei das „Christe“ regelmässig auf der Dominante schliesst (vereinzelt kommen solche Halbschlüsse noch innerhalb des „Credo“ vor). Das „Gloria“ trennt Goudimel in zwei Teile: „Et in terra pax“ und „Qui tollis peccata mundi“, mit Ausnahme der Missa „De mes ennuy“, wo er es in einem Zuge vertont; immerhin markiert er auch dort den Eintritt des „Qui tollis“ deutlich durch ein Modellzitat (ExM p. 85; im Alt mit abgeändertem Kopfmotiv). Die vielfältigste Gliederung zeigt das „Credo“:

	Il	Le	Au	Ta	De
Patrem omnipotentem ... descendit de coelis.					
Et incarnatus est ... et homo factus est.					
Crucifixus etiam pro nobis ... passus et sepultus est.					
Et resurrexit ... sedet ad dexteram patris.	Trio SAT			Trio STB	
Et iterum venturus est ... cujus regni non erit finis.	Trio ATB	Trio STB	Trio SAB		
Et in spiritum sanctum ... Amen.					
Total Brevistakte	205	144	187	159	117

Berücksichtigt wurden in der Übersicht nur die Teile, deren Anfang im Druck durch Initialen kenntlich gemacht ist; in diesem Sinne besteht das Credo in der Missa „De mes ennys“ — ein Unikum — aus einem Stück; Goudimel gliedert es lediglich dadurch, dass er an mehreren Stellen die Verzahnung unterbricht; da sich so eine breitere, womöglich noch imitierende Einleitung des neuen Abschnittes erübrigt, ist das Credo der Missa „De mes ennys“ mit seinen nur 117 Brevistakten weitaus das kürzeste aller Messen Goudimels.

In der Verteilung des „Sanctus“ ergeben sich nur geringfügige Varianten: Die Messen „Le bien“ und „De mes ennys“ weisen die drei Gruppen „Sanctus — Hosanna — Benedictus“ auf; „Il ne se trouve“, „Audi filia“ und „Tant plus“ lösen das „Pleni sunt coeli“ als Duo zusätzlich heraus.

Goudimel beschliesst alle seine Messen mit einem doppelten „Agnus“, dem im liturgischen Gebrauch wahrscheinlich ein erstes, choraliter gesungenes vorangestellt wurde. Die fünf Messen sind auf den Titelseiten der Drucke grundsätzlich als „cum quatuor vocibus“ deklariert; in den Messen „Il ne se trouve“, „Audi filia“ und „Tant plus“ erweitert Goudimel das Agnus II im Sinne einer Schlusssteigerung zur Fünfstimmigkeit.

Die formale Durchgestaltung des Ordinariuszyklus hängt nun weitgehend von der Art und Weise ab, wie die Vorlage verarbeitet wird. Um von Goudimels Parodieverfahren einen anschaulichen Begriff zu vermitteln, ist es bei der stilistisch überaus einheitlichen Grundhaltung aller fünf Messen methodisch sinnvoll, ein Werk zur eingehenden Betrachtung in den Vordergrund zu rücken und die Untersuchung durch Hinweise auf Beobachtungen an den übrigen Messen zu ergänzen. — Im Gegensatz zu den Motetten und Magnificatvertonungen glauben wir bei den Messen auf einen

Stilvergleich verzichten zu dürfen, da die Literatur hiezu verschiedene Arbeiten bereithält ⁵⁷.

Missa „Le bien que j'ay“

Als Vorlage dient Goudimel eine Chanson von Arcadelt ⁵⁸. Der symmetrischen Reimordnung des Chansontextes entspricht Arcadelt mit einer symmetrischen Anlage der Vertonung (die beiden Schlussabschnitte a b werden wiederholt):

	musikalisches Formschema
Le bien que j'ay par foy d'amour conquis,	a
Me soit gardé par ma perseverance,	b
Méfiez vous en, ô divine puissance	c
Car justement j'ay ce tresor acquis.	d
Si de plusieurs désiré et quis,	e
Qu'ils perdent tous et bien et esperance	f
Et que moy seule aye la jouissance	a
De ce mien heur et tresor tant exquis.	b

57) Die Grundzüge des Parodieverfahrens hat P. Wagner in seiner „Geschichte der Messe“ dargestellt. P. Pisk, o. c., beleuchtet es im Detail anhand der Messen von Jacobus Gallus. Auf der Arbeit Pisks aufbauend (merkwürdigerweise, ohne ihn auch nur einmal zu erwähnen) steuert J. Klassen, o. c., drei Aufsätze zur Parodietechnik Palestrinas bei. Was Lassos Parodiemessen betrifft, geben die Studien W. Boettichers — BoeL, BoeP — Aufschluss, über diejenigen des Clemens non Papa orientiert J. Schmidt, o. c. — Entschieden widersprochen werden muss in diesem Zusammenhang der These H. Chr. Wolffs (WoP S. 1013): „Die Parodiemesse stellte im Kyrie (gemeint ist Kyrie — Christe — Kyrie) alle Motive auf, d. h. hier brachte sie alle Zitate aus der Vorlage vollständig. Man bezeichnete daher neuerdings das ‚Kyrie‘ als die ‚Quellenangabe‘ der Vorlage, der sich die verschiedenartigsten Variationen in den folgenden Sätzen anschlossen.“ — Das hört sich bestechend an, lässt sich aber für die Parodiemessen Goudimels und, soweit ich sehe, auch für die seiner Zeitgenossen in gar keiner Weise aufrechterhalten.

58) Die Stimmen zu den Modellchansons — vgl. das Quellenverzeichnis — haben mir in liebenswürdiger Weise Mme de Chambure, Paris, und Herr A. Rosenthal, London, in dessen Besitz sich gegenwärtig die Sammlung A. Cortot befindet, zur Verfügung gestellt.

Von den sechs verschiedenen, durch Kadenzen deutlich begrenzten Modellabschnitten (vgl. Notenbeilage II) wählt Goudimel vier aus und verteilt sie wie folgt auf das Messordinarium:

Messe	Chansonmodell		
		als mehrstimmiger Komplex übernommen	durch ein Modellmotiv geprägt aus:
I.			
Kyrie I	1.	a 4	Brevistakte
Christe	2.	b 3	
Kyrie II	3.		a 4 Brevistakte
II. Gloria	4.	b 4	
Et in terra pax hominibus	5.	a 3	
bonae voluntatis	6.		a 4
Laudamus te	7.	b 2	
propter magnam gloriam tuam	8.		d 4
Qui tollis peccata mundi	9.		a 5
Qui sedes ad dexteram patris	10.		d 4
Cum sancto spiritu	11.	a 3	
In gloria dei patris. Amen.	12.	b 6	
III. Credo			
Patrem omnipotentem	13.	a 4	
Cum gloria judicare	14.	c 4	
Cuius regni non erit finis	15.	b 3	
Confiteor unum baptisma	16.		d 3
Et expecto	17.		a 4
Amen	18.	b 4	
IV.			
Sanctus	19.		a 11
Pleni sunt coeli	20.	b 2	
Gloria tua	21.		d 3
Hosanna	22.	b 3	
V. Agnus			
Agnus dei	23.	a 3	
qui tollis peccata mundi	24.		a 4
miserere nobis	25.	c 3	
Dona nobis pacem	26.	b 8	
Total Brevistakte		59	46

59 Brevistakte sind Entlehnungen mehrstimmiger Komplexe aus den Modellabschnitten, 46 weitere verwenden einzelne Chansonmotive in vom Modell unabhängiger kontrapunktischer Verarbeitung; auf die total 346 Brevistakte der Messe ist somit knapp ein Drittel Parodie, die übrigen zwei Drittel sind frei erfunden. Dass

in den nicht auf die Vorlage bezogenen Partien hin und wieder Modellmotive anklängen, ist aus der kompositorischen Situation heraus mehr als verständlich; ob das bewusst geschieht oder nicht, lässt sich im Einzelfall kaum ausmachen, um so weniger, als in der fraglichen Stilepoche der Spielraum in der Motiverfindung, nicht zuletzt durch die allgemein praktizierten Verknüpfungstechniken, ohnehin recht beschränkt ist. Man wird sich also vor Spitzfindigkeiten hüten müssen und nur dann auf Modellverwendung erkennen dürfen, wenn die Kongruenz zwischen Messe und Vorlage, sei es in der ganzen kontrapunktischen Struktur oder bezüglich einem Einzelmotiv, wirklich evident ist ⁵⁹.

Ausser der Tonart und der Stimmenzahl übernimmt Goudimel auch den formalen Grundriss der Vorlage, der durch die Anlage in zwei identische, einen Mittelteil umgebende Eckteile gekennzeichnet ist. Konsequent eröffnet er die fünf Ordinariums-teile unter Anlehnung an den Chansonabschnitt a und beschliesst sie unter Verwendung von b (zur vierten, der Sanctusgruppe, ist zu bemerken, dass das „Hosanna“ dem allgemeinen Brauch folgend nach dem „Benedictus“ „ut prius“ wiederholt wurde, auch wenn das bei Goudimel im Druck nicht ausdrücklich angezeigt wird; die Eckteile wären dann in der Sanctusgruppe: 19. mit a und 22. mit b). Anfang und Schluss der ganzen Messe — Beginn von Kyrie I und Ende von Agnus II — stehen den auch die Chanson einrahmenden Abschnitten a und b in auffallender Weise bezüglich Ausgiebigkeit und nahezu notengetreuem Zitat am nächsten, während die verwendeten Modelle in den dazwischen liegenden Teilen Modifikationen verschiedener Grade unterzogen werden. Goudimel erreicht dadurch eine sehr überzeugende und — Vertrautheit mit der Chanson vorausgesetzt — auch gut hörbare Verklammerung des zyklischen Ablaufs.

Im übrigen bindet er sich bei der Verwendung der Modellabschnitte im Verlauf der Messe nicht an deren in der Chanson gegebene Reihenfolge; so wird der Abschnitt d zweimal herangezogen, bevor c in Erscheinung tritt. Dass Goudimel bei der Verteilung und Kombination der Modellabschnitte aber keineswegs willkürlich vorgeht, sondern dabei einen wohldurchdachten Gesamtplan verwirklicht, das hat sich eben bei der Verwendung des Hauptmaterials a und b gezeigt. Steht er damit durchaus in einer auch bei andern Komponisten, z. B. Palestrina, nachweisbaren zeitgenössischen Tradition, beleuchtet nun gerade die Art und Weise, wie er den Abschnitt c ins Messganze integriert, einen individuellen Zug seines Formdenkens.

Dieser Abschnitt c ist im Hinblick auf seine Verwendbarkeit in der Parodie-messe in doppelter Weise ausgezeichnet. Arcadelt vertont darin die Textstelle „*Méfiez vous en, ô divine puissance*“; hätte Goudimel das Stück zu einer „Chanson spirituelle“ kontrafaziert, hätte er diese Stelle zweifelsohne unverändert übernommen; aber auch beim Parodieren ergibt sich da zwangsläufig eine unmittelbare Assoziation zum Messetext. — Musikalisch unterstreicht Arcadelt den Abschnitt c

59) Sowohl Pisk wie Klassen, o. c., scheinen mir in dieser Hinsicht manchmal etwas weit zu gehen.

durch die in der ganzen Chanson einmalige Verwendung des Hochtons g'' im Superius. Wie sich bei der Betrachtung der Motetten herausstellte (S. 79), ist der Hochtון für Goudimel ein Stilmittel, das er ganz bewusst zur Akzentuierung vereinzelter, bedeutsamer Textstellen aufspart. So verbietet sich ihm im Gegensatz zu a, b und d eine häufige Verwendung des Modellabschnittes c; er verarbeitet ihn nur an zwei Stellen: 14. „Cum gloria judicare“ und 25. „miserere nobis“. Beide Stellen lassen sich in einen innern Zusammenhang bringen, indem der Gläubige gerade angesichts des Jüngsten Gerichts das göttliche Erbarmen herbeiflehlt. Unschwer ist aber auch der direkte Bezug zum französischen Text der Vorlage zu erkennen. Bezeichnenderweise lässt Goudimel bei der Verarbeitung des Abschnittes c beide Male dessen Anfang „Méfiez vous en“ weg und setzt erst bei „ô divine puissance“ ein: ein Beispiel mehr für die bestechende Logik seiner Gestaltung.

Bei der Auswahl von Einzelmotiven aus der Vorlage, die dann kontrapunktisch frei verarbeitet werden, ist deren melodische Prägnanz ausschlaggebend.

Im Abschnitt a setzt Arcadelt imitierend mit zwei analog gebauten Stimm-paaren Superius/Alt, Tenor/Bass ein. Der Oberstimmenbogen steigt von der Tonika g' zur Septime f'', der für die Tonart üblichen Ambitusgrenze, an und kadenziert dann nach der Dominante d'. Der homorhythmisch gekoppelte Kontrapunkt springt nach einem Stufenschritt abwärts eine Quarte nach oben, ein fanfarenartiges Motiv, wie es Goudimel auch in den Motetten gerne setzt. Sowohl der Oberstimmenbogen wie sein Kontrapunkt werden in der Messe „Le bien que j'ay“ auch als Einzelmotive verwendet.

Der Abschnitt b hat motivisch wenig einprägsame Konturen; der Superius beschränkt sich auf reine, zwischen Dominante und Tonika gespannte Stufenmelodik. Goudimel verwendet denn auch diesen Abschnitt nur als ganzen Komplex.

Die Besonderheit im Abschnitt c, den Hochtון im Superius, haben wir bereits erwähnt; zur weiteren Charakterisierung sei auf die sequenzierende Anlage und die kanonische Führung zwischen Superius und Tenor hingewiesen, Eigenheiten, die Goudimel in beiden Zitaten geschlossen übernimmt.

Der Abschnitt d ist durch ein Drehnotenmotiv mit der Unterterz gekennzeichnet, mit dem Goudimel verschiedentlich arbeitet; bisweilen klingt dann auch die typische, die Quarte mit Semiminimen füllende Spielfigur desselben Abschnittes an, wie sie vielen Chansons der Zeit und vor allem auch ihren Lautentranskriptionen eigen ist.

Auf die Verwertung der Abschnitte e und f verzichtet Goudimel: e ist mit seiner Stufenmelodik nahe mit b verwandt, f erinnert mit dem Anstieg zum f'' an den Oberstimmenbogen aus a.

Untersucht man des nähern, wie Goudimel mit dem Modellmaterial arbeitet, zeichnen sich grundsätzlich die nämlichen Praktiken ab, die P. Pisk und J. Klassen in den Parodiemessen Handls und Palestrinas festgestellt haben. — Wird ein einzelner Melodiebogen entlehnt, ist dessen notengetreues Zitat, bedingt durch den Übergang vom französischen Text der Modellchanson zum lateinischen der Messe,

Neben diese mehr technisch bedingten Änderungen zur deklamatorischen oder kontrapunktischen Anpassung tritt nun die eigentliche variative Gestaltung des Modellmotivs. Goudimel bedient sich dazu der folgenden Mittel:

a) Die Kolorierung. Sie erstreckt sich vom blossen Hinzufügen vereinzelter Nebennoten bis zur ausgedehnten Paraphrase mittels freier Interpolationen zwischen den wesentlichen Strukturelementen des Modells. Gerade bei der Betrachtung solcher Kolorierungen wird da und dort Goudimels stilistische Individualität fassbar, wie denn überhaupt das Studium einer Parodiemesse, vorausgesetzt, man verfügt auch über das Modell, die reizvolle Gelegenheit bietet, dem Komponisten bei der Arbeit gleichsam über die Schulter zu gucken. Hiezu ein Beispiel:



Arcadelt führt den Superius zu Beginn seiner Chanson in regelmässiger Minimenbewegung zur Septime über der Tonika. Es ist nun, wie wenn Goudimel dieser Anstieg zu unvermittelt erschienen wäre, um damit die Messe anzufangen. Er koloriert ihn so, dass er ihn über einen Haltepunkt auf der Quinte, der schon im Modell durch die Tonwiederholung vorgezeichnet ist, in zwei Schwüngen führen kann: wie wir zu zeigen versuchten (S. 23, Beispiel 12), ist das eine seiner bevorzugten melodischen Gesten; durch die Kolorierung hat er den Duktus des Modells seinem eigenen melodischen Empfinden anverwandelt, ein Empfinden, das übrigens demjenigen Arcadelts recht nahe steht, basieren doch nicht von ungefähr zwei der fünf Parodiemesen auf Chansons von Arcadelt; auch hat Goudimel in seinen letzten Lebensjahren eine Auswahl von Chansons dieses ihm offenbar wahlverwandten Meisters kontrafaziert⁶⁰.

b) Die Dekolorierung oder Vereinfachung. Sie ist weit seltener als ihr eben beschriebenes Gegenstück. Belegen können wir dieses Verfahren mit einem Beispiel aus der Missa „De mes ennuy“:



60) L'Excellence des chansons musicales composées par M. Jaques Arcadet, tant propres à la voix qu'aux instruments, recueillis et revues par Claude Goudimel natif de Besançon (Eitner Quellenlexikon I, 185).

c) Die Umtaktierung. Die Missa „Le bien que j'ay“ ist durchgehend im Tempus imperfectum diminutum gehalten, bietet also im Hinblick auf das ebenfalls geradtaktige Chansonmodell keine Gelegenheit zum Wechsel des Metrums. In den übrigen vier Messen schaltet Goudimel an traditionsgebundenen Stellen ternäre Partien — proportio sesquialtera — ein:

<i>Credo</i>	II	Au	Ta	De
... qui locutus est				
per prophetas.				
Et unam sanctam catholicam				
et apostolicam ecclesiam.				
Confiteor unum baptisma				
in remissionem peccatorum.				
Sanctus.				
Hosanna.				

Wie die Zusammenstellung zeigt, beschränkt Goudimel die ternären Abschnitte vor allem aufs Credo und das Hosanna. Sie lassen sich entweder als auf die Trinität bezogene Symbolik auffassen oder als Ausdruck tänzerisch beschwingter Freude im Sinne des „Proportz“. Wird dabei Modellmaterial im geraden Takt verwendet, kommt es ähnlich wie in der häufig geübten Praxis der zeitgenössischen Tanzmusik zu einer Umtaktierung der Vorlage:

140)

Arcadelt

Fau- droit il donc pour fi - - - nir

Missa De

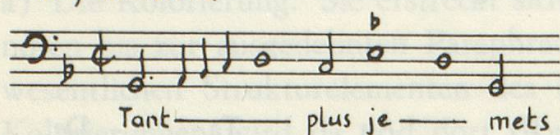
Ho- san-na in ex- cel- - - - - s'is

Der umgekehrte Vorgang — Wechsel vom ternären Metrum der Vorlage zum binären der Messe — wäre, da alle vier Chansonmodelle durchgehend binär notiert sind, höchstens in der auf einer lateinischen Motette basierenden Missa „Audi filia“ denkbar; um das festzustellen, fehlen uns die Vergleichsmöglichkeiten; wahrscheinlich ist es nicht, sind doch ternäre Einlagen in Motetten selten (Goudimel selber macht in seinen lateinischen Motetten keinen Gebrauch davon).

d) Die Augmentation. Eine besondere Art, die Vorlage zu variieren, besteht in deren Vergrößerung. Goudimel benützt die Augmentation, um einen nach der Vorlage gearbeiteten Anfang eines Ordinariumsteils in breiten Notenwerten anlegen zu können. In allen beobachteten Fällen augmentiert Goudimel nicht konsequent, sondern bringt nur das frei behandelte Prinzip zur Anwendung, wie die beiden aus-

gewählten Beispiele zeigen; es entspricht dies seiner Haltung, satztechnische Verfahren mehr andeutungsweise denn starr zu verwenden:

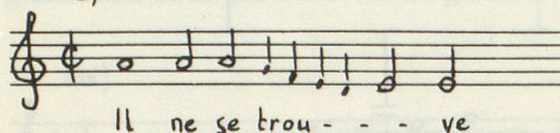
141) Maillard



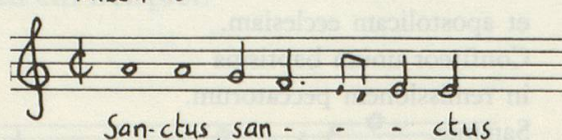
Missa Ta



142) Sandrin



Missa II



Dem Gegenstück zur Augmentation, der Diminution, sind wir in den Messen Goudimels nirgends begegnet. Liegt der Parodiemesse eine Pariser Chanson zugrunde, lässt sich das auch kaum machen, bewegt sich doch schon das Modell in den für die Zeit kurzen Notenwerten der Minima und der Semiminima (letztere nur selten textiert).

Verwandlungen der Vorlage, die mehr graphisch auf dem Papier sichtbar werden, als dass man sie hört, wie Umkehrung, Krebs und dgl., lässt Goudimel beiseite. In der Missa „Le bien que j'ay“ findet sich eine einzige Stelle, die man als eine Art freier Umkehrung des vorangegangenen Modellzitats auffassen könnte:

143) Missa Le, Trio 'Et resurrexit' (nach Chansonabschnitt c)



Da auch die kanonische Anlage übernommen wird (S/T bzw. T/B), dürfte es sich kaum um einen blossen Zufall handeln.

Am nächsten steht die Parodiemesse ihrem Modell, wenn daraus ein ganzer mehrstimmiger Komplex übernommen wird. Es geschieht dies, wie die Analyse der Missa „Le bien que j'ay“ gezeigt hat (vgl. S. 111, 112) und die Untersuchung der übrigen Messen es bestätigt, häufiger als die Entlehnung eines Einzelmotivs, das dann in vom Modell unabhängiger Polyphonie verarbeitet wird. Traditionsgemäss eröffnet Goudimel alle fünf Ordinariumsteile einer Messe mit dem Anfangskomplex des Modells. Ein Vergleich solcher Anfänge — wir wählen dazu die Missa „Il ne se trouve“ — beleuchtet, wie er dabei verfährt. Selbstverständlich begegnen uns auch die oben beschriebenen Modifikationen der einzelnen Kontrapunkte; was uns jetzt

aber in erster Linie beschäftigt, sind die Veränderungen der im Modell gegebenen kontrapunktischen Struktur (vgl. die Notenbeilage III).

Modell: Das Gerüst des ersten Modellabschnittes ist der Kanon zwischen den beiden Unterstimmen. Der Tenor beginnt auf der Tonika, der Bass antwortet real im Abstand von fünf Semibreven auf der Dominante. Superius und Alt setzen gleichzeitig mit dem Tenor ein, der Superius zuerst als Gegenstimme zum Tenor, die dann vom Basseinsatz an parallel zu ihm verläuft und mit ihm zusammen den Kadenzkern nach der Dominante bildet, womit dieser erste Abschnitt klar abgegrenzt wird; der Alt ist Füllstimme.

Kyrie: Hier steht Goudimel in traditioneller Weise dem Modell am nächsten: Sänger und Hörer sollen ja gleich zu Beginn der Messe die Chanson, über die sie gearbeitet ist, erkennen können. Das kanonische Unterstimmenpaar wird notengetreu entlehnt, die Oberstimmen sind kaum nennenswert abgeändert. Man fragt sich, warum Goudimel im zweiten Takt das ausgezierte Portament im Superius anbringt. Abgesehen davon, dass er für diese Floskel, wie mehrfach festgestellt wurde, eine ausgesprochene Vorliebe hegt, setzt er sie hier vielleicht in der Absicht, zu Beginn der Messe die recht herbe Dissonanz der Vorlage (b-d'-e') zu mildern.

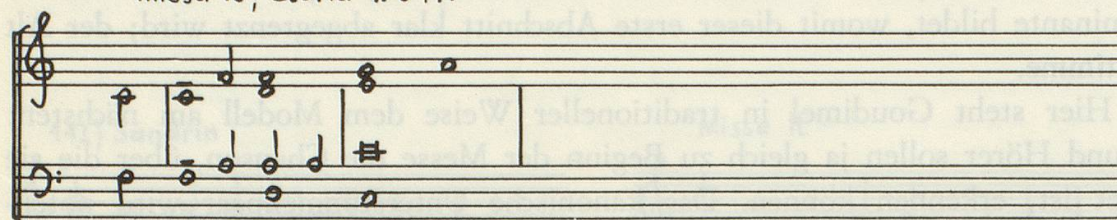
Gloria: Das Unterstimmengerüst bleibt wie im Kyrie nahezu unverändert, was zur Annahme berechtigt, dass auch Goudimel darin den Kern der Anlage sieht. Den Bass zitiert er notengetreu, dem Tenor, der im Unterschied zum Bass den ganzen Text singt, wird eine Tonwiederholung vorgespannt, damit die wesentlich grössere Silbenzahl des Messetextes — 15 gegen 8 der Vorlage — besser untergebracht werden kann; derselbe Umstand führt zu einer Vereinfachung des langen aufsteigenden Skalenmelismas über eine None, in dessen zweitem Teil Goudimel die Durchgänge weglässt und nur noch das Dreiklanggerüst in Minimen setzt, die er dann zusätzlich textieren kann. Superius und Alt beginnen gemäss der Vorlage, um dann frei weitergesponnen zu werden, bis sie wieder in die Kadenzsituation des Modells einmünden (ein weiteres Beispiel für die Behandlung von Modellbogen, wobei die der Vorlage entnommenen Anfangs- und Schlussteile eine freie Mitte umschliessen).

Credo: Goudimel wiederholt, geringfügig verändert, die von ihm im Gloria geschaffene Modifikation des Modellanfangs, und zwar so, dass er sie zuerst, nach der Dominante transponiert, von den drei Unterstimmen vortragen lässt, um sie dann, jetzt in der Tonart der Vorlage, den drei Oberstimmen zu übergeben. Darin zeigt sich ein weiterer wichtiger Aspekt des Parodieverfahrens: die variative Reihung eines Musters. Im vorliegenden Fall besteht die Variation bloss in der Transposition und im Registerwechsel. Im nachstehenden Beispiel wird die Vorlage bei der anschliessenden Wiederholung koloriert und erweitert:

144) Sandrin: "... Rien plus contraire..."



Missa II, Gloria T. 6 ff.



Lau-da-mus te



Be-ne-di-ci-mus te

Die variative Reihung wurde hier wahrscheinlich durch den Parallelismus im Messe-text veranlasst. — Im selben Teil — zu den Worten „Domine fili unigenite“ — zitiert Goudimel dann das Muster ein weiteres Mal mit Stimmtausch zwischen Superius und Tenor und anders koloriert.

Sanctus: Goudimel entfernt sich nun weiter vom Modell. Vor allem zieht er noch die Konturen der Aussenstimmen nach, im Superius in freier Weise augmentiert, im Bass, dessen Einsatz gegenüber der Vorlage vorgeschoben wird, koloriert. Der Kanon der beiden Unterstimmen ist aufgegeben — der Tenor ergeht sich in frei-melismatischer Bewegung — dafür führt Goudimel den bisher mit dem Superius gekoppelten Alt nun andeutungsweise kanonisch im Abstand einer Brevis.

Agnus: Im letzten Ordinariumsteil erfährt das Modell die reichste Auszierung. Lebhaft koloriert wird das Motiv in den beiden Unterstimmen abschliessend noch einmal imitiert, wobei der Bass um eine Semibrevis früher einsetzt als im Modell, was eine Änderung der Tenormitte nötig macht. — Das Abwechseln mit der Einsatzreihenfolge am Anfang von Hauptstücken (Motettenpartes, Magnificatverse) ist ein formales Gestaltungsprinzip Goudimels (vgl. S. 77). Diesmal wird der Alt rhythmisch mit dem Tenor gekoppelt, und der Superius, dessen Muster ähnlich wie im Gloria modifiziert wird, setzt später ein.

Wird ein mehrstimmiger Modellkomplex im Innern eines Messeteils verarbeitet, erfährt seine kontrapunktische Struktur tiefer greifende Veränderungen, als wenn das Zitat am Anfang oder am Schluss erfolgt.

Dem Wesen des Parodieverfahrens eignet derselbe rationale Grundzug, wie er sich allgemein in dem die logisch-grammatische Struktur des Textes nachvollziehenden Imitationsstil äussert und besonders ausgeprägt dann in der bevorzugten Form der Reprisesmotette. In der Parodiemesse wie in der Reprisesmotette geht es darum, polyphone Situationen vorausplanend herbeizuführen, in die sich Vorgegebenes — in den Messen die Modellabschnitte, in den Motetten der Refrain — in verändertem Zusammenhang wieder einbauen lässt. Man beurteilt das Parodieverfahren einseitig, wenn man es ganz in Analogie zur instrumentalen Variationspraxis sieht, um so mehr, als viele der sogenannten Variationen lediglich deklamatorisch bedingt sind oder aus rein technischen Gründen mit Rücksicht auf die kontrapunktische Verflechtung der Zitate mit ihrer Umgebung vorgenommen werden⁶¹. — Ebenso bedeutsam wie die variative Verarbeitung der Vorlage ist die zyklische Organisation der fünf Ordinariumsteile durch geistreiches Kombinieren der Modellabschnitte mit den frei erfundenen Partien. Wir hoffen, gezeigt zu haben, dass Goudimel dabei bewundernswert phantasievoll und elegant zu Werke geht. Mit der Verteilung der Modellzitate auf das gesamte Ordinarium erzielt er nicht nur einen musikalisch überzeugenden Zusammenschluss der Teile zum zyklischen Ganzen, er gliedert damit auch aus echtem Humanistengeist heraus den Messtext liturgisch sinnvoll. Die überlegene Meisterschaft im kontrapunktischen Handwerk, die in seinen Parodiemessen zutage tritt, braucht keinen Vergleich mit seinen hervorragenden Zeitgenossen zu scheuen.

61) So ist z. B. Klassen o. c. wohl doch zu sehr in der Vorstellung des barocken (klassischen) Variationenzyklus befangen, wenn er in seinen Ausführungen über die „latente Parodie“ von „einer Art Charaktervariation“ spricht.

I

Aus "Pater noster", secunda pars

Cl. Goudimel

50 55

Et ne nos in-du - - - cas in-ten-ta-ti-o - nem, in-

et ne nos in-du- cas in-ten-ta-ti-o - nem, in-

ten-ta-ti-o - nem. Sed li-be-ra nos a - ma -

ten-ta-ti-o - nem. Sed li-be-ra nos a

ma - - - lo. A - - -

men, A - - -

men, A - - -

men, A - - - men.

II

Arcadet

a *b* *s*

Le bien que j'ay par foy d'a-mour — con-quis,

Le bien que j'ay par foy d'a-mour — con-quis,

Le bien que j'ay par foy d'a-mour — con-quis, Me soit gar-

Le bien que j'ay par foy d'a-mour con-quis, Me soit gar-

c *10*

Me soit gar-dé par ma per-se - - ve - - ran-ce, Mé-fiez vous en, ô

Me soit gar-dé par ma per-se - - ve-ran - ce, Mé-fiez vous en, ô di-

dé par ma per-se-ve-ran - - ce, Mé-fiez vous

dé par ma per-se - ve - ran - - ce, Mé-fiez vous en, ô

d *15*

di-vi-ne puis-san - - ce, Car jus-te-ment

vi - ne puis - san - - ce, Car jus-te-ment, car jus-te-ment

en, ô di-vi-ne puis-san - - ce, Car jus-te-ment, car jus-te-

di - vi-ne — puis-san - - ce, Car jus-te-ment —

20

j'ay ce tre-sor — ac — — quis, Si de plus-ieurs est de-si-

j'ay ce tre-sor — ac — — quis, Si de plus-

ment, — j'ay ce tre-sor — ac — — quis, Si de plus-ieurs est de-si-

25 j'ay ce tre-f - sor ac — — quis, Si de plus-

ré — et — quis, Qu'ils per-dent tous et bien et es-pe-ran - -

ieurs est de-si - ré et quis, Qu'ils per-dent tous et bien — et es-pe-

ré — et — quis, Qu'ils per-dent tous et bien et es-pe - ran - -

ieurs est de-si - ré et quis, Qu'ils per-dent tous et bien et es-pe-ran -

30 ce, et bien et es-pe - ran - - ce, Et que moy seul-le ay-e la jou-is-san-ce

ran - ce, et bien et es-pe-ran - - ce, Et que moy seul-le ay-e la jou-

- - ce, et es-pe-ran - - - ce, Et que moy seul-le ay-e

ce, et bien et es-pe-ran - - - ce, Et que moy seul-le ay-e

35

III

"Il ne se trouve en amitié"

Sandrin

Missa "Il ne se trouve" Kyrie

Goudimel

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus

LITERATURVERZEICHNIS

- Ad Adler G., Handbuch der Musikgeschichte, 2. Auflage, 1930.
- Am Ambros A. W., Geschichte der Musik, 4 Bde., Breslau/Leipzig, 1862—1878.
- ApB Apfel E., Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, München, 1964.
- E Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes, AfMw XIV, 30 ff.
- Ba Bartha D. v., Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert, ZfMw 1930/31, 507—530.
- Bo Borren Ch. van den, Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique. Revue belge de musicologie, 1946, 14—20.
- BoeL Boetticher W., Orlando Lasso und seine Zeit. Bärenreiter 1958.
- P Zum Parodieproblem bei Orlando di Lasso. Kongressbericht, New York 1961, 214—219.
- Br Brenet M. (Marie Bobillier), Claude Goudimel, Essai Bio-Bibliographique. Besançon, 1898.
- Bu Burney Ch., A General History of Music. Dover Edition 1957.
- Ca Cauchie M., Les psaumes de Janequin. Mélanges de musicologie offerts à M. L. de La Laurencie, p. 47—56. Paris, 1933.
- Da Dahlhans C., Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600. Mf 1962, 315 ff.
- Do Douen O., Clement Marot et le psautier huguenot, 2 vol. Paris, 1878/79.
- Ep Eppstein H., Nicolas Gombert als Motettenkomponist. Diss. Bern, 1935.
- ExM Expert H., Editeur: Claude Goudimel, Messes à quatre voix: Audi filia — Tant plus ie metz — De mes ennus, in Monuments de la Musique française au temps de la Renaissance. Neudruck bei Broude Brothers, New York, o. J.
- P Claude Goudimel, Les 150 Psaumes, 1568, in Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française, 3 fasc., Paris, 1895.
- T Michel de Menhou, Nouvelle Instruction Familiale ... 1558, in Les théoriciens de la musique au temps de la Renaissance, vol. I, Paris, 1900.
- Fe Fétis F.-J., Biographie universelle des musiciens. 2. Auflage, Paris, 1869.
- Fi Fischer K. v., Zur Entstehungsgeschichte der Orgelchoralvariation. Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag; 137—145. Bärenreiter, 1963.
- Ge Gerber E. L., Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 2. Auflage, A. Kühnel, Leipzig, 1812.
- HeD Hermelink S., Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Tutzing, 1960.
- K Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert. Kongressbericht Köln, 1958, 133 ff.
- Il Illing C.-H., Zur Technik der Magnificatkomposition des 16. Jahrhunderts. Diss. Kiel, 1936.
- JeK Jeppesen K., Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Leipzig, (1930) 1956.

- P Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig, 1925.
- Ke Kempers K. Ph. B., Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten. 1928.
- Kl Klassen J., Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 37. Jg. 1953, 53—63.
— Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 38. Jg. 1954, 24—54.
— Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 39. Jg. 1955, 41—55.
- La Lawry E., The Psalm Motets of Claude Goudimel. Diss. 1954, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan.
- LeA Lesure F., Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle. Editions de L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1953.
- G Claude Goudimel, étudiant, correcteur et éditeur parisien. Musica Disciplina, 1948 II, 225—230.
- N Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549—1576). Extrait des Annales musicologiques, t. I, Paris, 1953.
- R Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551—1598). Société française de musicologie, Paris, 1955.
- Lo Lowinsky E., Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts. Acta Musicologica VII, 1935, 62 ff.
- Ma Marbach C., Carmina Scripturarum. Strassburg, 1907. Reprografischer Nachdruck: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963.
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Fr. Blume. Bärenreiter, 1949—
- Os Osthoff H., Das Magnificat bei Josquin Desprez. AfMw XVI, 1959, 220—231.
- Pid Pidoux P., Le psautier huguenot, 2 vol. Mélodies et documents. Bärenreiter, 1962.
- Pis Pisk P., Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTOe, 5. Heft, 35—48, Leipzig, 1918.
- Pl Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique. I. Des origines à J. S. Bach. Paris, 1960.
- Re Reese G., Music in the Renaissance. Revised edition, London, 1954.
- RISM Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés: XVI^e — XVII^e siècles (Lesure). München—Duisburg, 1960.
- Ru Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Bärenreiter, 1955.
- Sche Schering A., „Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik“: keine Alternative. ZfMw XI, 212 ff.
- Schl Schlötterer R., Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas. AfMw XVII, 1960, 40 ff.
- Schm Schmidt J., Die Messen des Clemens non Papa. ZfMw IX, 1926, 129—150.
- Ti Tinctoris J., Liber de arte contrapuncti. The Art of Counterpoint, translated and edited with an introduction by Albert Seay. American Institute of Musicology, 1961.
- Wa Wagner P., Geschichte der Messe. Leipzig, 1913.
- WoN Wolff H. Ch., Die Musik der alten Niederländer. Leipzig, 1956.
- P Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts. In Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Vol. II, 1011—1017, Barcelona, 1958—61.
- Ze Zenck H., Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Leipzig, 1928.

ANHANG

QUELLENVERZEICHNIS

Die gedruckten lateinischen Vokalwerke Goudimels

Im Sinne einer Orientierung über die gegenwärtige Quellenlage führen wir die Standorte der Drucke auf, gemäss den Angaben der Bibliographien:

- DCh Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin
(1549—1576) Paris, 1953
- RB Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551—1598)
Paris, 1955
- RISM Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés:
XVI^e—XVII^e siècles. München—Duisburg, 1960

Überprüft wurden die bibliographischen Angaben allerdings nur dort, wo sich Schwierigkeiten in der Materialbeschaffung ergaben. — Die Sigel der Bibliotheken stimmen mit denen in RISM überein:

- A Österreich
 - Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- B Belgien
 - Br Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique
- Ch Schweiz
 - Lcortot Lausanne, Bibliothèque Alfred Cortot (vgl. Fn. 58)
- CS Tschechoslowakei
 - B Brno, Hudební oddělení Zemského
 - Pnm Praha (Département de musique du Musée national)
 - Pu Praha, Hudební oddělení Universitní knihovny
- D Deutschland
 - As Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
 - Bds Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
 - DI Dresden, Sächsische Landesbibliothek
 - DS Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
 - KI Kassel, Landesbibliothek
 - LEm Leipzig, Musikbibliothek
 - LÜh Lübeck, Bibliothek der Hansestadt
 - Mbs München, Bayerische Staatsbibliothek
 - Ngm Nürnberg, Bibliothek des germanischen Nationalmuseums
 - Rp Regensburg, Proskesche Musikbibliothek
- E Spanien
 - Mc Madrid, Biblioteca del Conservatorio

- F Frankreich
- AU Auxerre, Bibliothèque municipale
- BG Bourg, Bibliothèque municipale
- CH Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé
- E Epinal, Bibliothèque municipale
- LM Le Mans, Bibliothèque municipale
- Pc Paris, Bibliothèque du Conservatoire
- Pi Paris, Bibliothèque de l'Institut
- Pn Paris, Bibliothèque nationale
- Psg Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève
- Pthibault Paris, Bibliothèque G. Thibault
- R Rouen, Bibliothèque municipale
- GB Grossbritannien
- Lbm London, British Museum
- H Ungarn
- Ba Budapest (Ungarische Akademie der Wissenschaften)
- I Italien
- Bc Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale)
- Bsp Bologna, Archivio di S. Petronio
- Mc Milano, Biblioteca del Conservatorio
- MOe Modena, Biblioteca Estense
- REm Reggio Emilia Bibl. municipale
- Rvat Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
- Rsc Roma, Biblioteca S. Cecilia (Conservatorio)
- Td Torino, Archivio del Duomo
- NL Niederlande
- DHgm Den Haag, Gemeente Museum
- PL Polen
- Kj Kraków, Biblioteka Jagiellońska
- Wu Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka
- S Schweden
- Uu Uppsala, Universitetsbiblioteket
- VX Vaxjö, Stifts- och Gymnasiebiblioteket
- US Vereinigte Staaten von Amerika
- CA Cambridge (Mass.), Harvard University Library
- Lu Lawrence (Kansas), University of Kansas Library
- NYp New York (N.Y.), Public Library
- R Rochester (N.Y.), Sibley Music Library, Eastman School of Music
- Wc Washington (Wash.), Library of Congress

A. Motetten

Domine, quid multiplicati sunt

Quare fremuerunt gentes

Primus liber septem decim continet quatuor, & quinque vocum modulos (quæ Moteta vulgo dicuntur) à celeberrimis authoribus nunc primum in lucem editos. Ad hæc quatuor virginis Mariæ salutationes, nempe Inviolata, Alma redemptoris, Ave regina coelorum, Regina coeli, simul canendæ. Parisiis. Ex Typographia Nicolai du Chemin, sub insigni Gryphonis argentei: via ad D. Ioannem lateranensem. 1551. Cum privilegio Regis, ad sexennium.

Cadéac, Clemens (3), P. Colin, Crequillon (3), G. Domale, Maillart (5), Cle. Morel, Anon.

DCh Nr. 16 F Pn (ST)

RISM 1551¹ id.

Domine, quid multiplicati sunt

Liber quartus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum vulgo motecta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis Musicis compositarum. Antea nunquam excusus. Antverpiæ excudebat Tilemannus Susato e regione statere nove. Anno M.D.LIIII. Cum gratia et privilegio Cesaræ Maiestatis.

B. Appenzeller (2), J. Castileti, Clemens non papa, T. Crequillon, J. Crespel, D. Curingen, A. Galli (2), N. Gombert, C. Morel, P. Massenus (2), J. Vaet, P. van Wilder, Anon. (6).

RISM 1554⁸ D As; Bds-Tü; Mbs; LUh (S); GB Lbm;

NL DHgm; S Uu (STB); VX (ATB);

US Lu; NYp; R; Wc.

S und A datiert 1553

Tertia pars magni operis musici, continens clarissimorum symphoniastarum tam veterum quam recentiorum, præcipue vero Clementis non Papæ, Carmina elegantissima. Quatuor vocum ... Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber, 1559.

Benedictus (2), J. Castileti, Clemens non Papa (21), J. Conseil, J. Courtois, T. Crequillon (6), C. Hollander, H. Isaac, Josquin (11), J. Maillard (5), C. Morel, J. Mouton (6), L. Paminger, L. Pieton, A. Tubal, P. Verdelot (3), Anon. (3).

RISM 1559² F Pc; D Bds; DI (ATB); LEm; Mbs (T); Ngm;

Rp; B Br (SATB); CS B (T); Pu (S);

PL Kj; Wu (B); H Ba; US Wc.

In die fest. D. Johannis Baptistæ:

Gabriel Angelus

De Beata Maria:

Ista est speciosa

In die festo nativitatis Domini:

Hodie nobis

In die Epiphaniæ:

Videntes stellam

Moduli undecim festorum solemnium totius anni, cum quatuor & quinque vocibus, à celeberrimis authoribus conditi, nunc recens editi. Quorum nomina sequens tabella indicabit. Parisiis. Ex typographia Nicolai du Chemin ... 1554.

P. Certon (2), A. Gardane, N. Gombert, J. Maillard, Villefond, Anon.

DCh Nr. 37 D Mbs

RISM 1554⁷ id.

Hodie nobis

Videntes stellam

Quartus liber modulorum, quatuor, quinque et sex vocum (quos vulgus moteta vacat), à quibusvis celeberrimis authoribus excerptus, & nunc primum in lucem aeditus. S. Du Bosc & G. Guérault. 1555 (Genève).

Clemens non Papa (4), P. Colin, T. Crequillon (2), F. Gindron, D. Phinot.

RISM 1555¹⁴ I Bc; D DS; Rp (SAB); GB Lbm (S).

Exultate justi in Domino

Osculetur me

Pater noster

Modulorum ternis vocibus diversis auctoribus decantatorum volumen primum apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos, sub signo montis Parnassi. 1565. Cum privilegio Regis ad decennium.

Boivin, Certon (2), Claudin (5), Claudin Le Jeune, Clemens non Papa, Crequillon, Divitis, Constantinus Festa, Hesdin, Jaquet, Moullu (3).

RB Nr. 98 F Psg (TB); E Mc.

RISM 1565² id.

Delectare in Domino

Modulorum ternis vocibus diversis auctoribus decantatorum volumen secundum . . . 1565. Certon (3), Claudin (3), Clemens non Papa (2), Divitis, Gosse, Jaquet (4), La Combe, Moullu, Mornable, Richafort, Pieton (3).

RB Nr. 99 F Psg (T); E Mc;

RISM 1565³ F Psg (T mq. f. 4—5, 10—11, B); E Mc

Der vollständige Satz Stimmbücher in Madrid muss als verloren betrachtet werden; vgl. den Bericht zur Quellenlage der „Modulorum ternis vocibus“, vol. I und II, S. 85.

B. *Magnificat*

Magnificat primi toni

Magnificat octavi toni

Canticum Beatae Mariae Virginis (quod vulgo Magnificat inscribitur) ad proportionem Musicae modulationis, secundum octo canendi modos, diversorum authorum sedulitate digestum: ac nunc primum in lucem editum, tertio cal. Decem. 1553. Parisiis. Ex Typographia Nicolai du Chemin, & Claudij Goudimel, sub insigni Gryphonis argentei: via ad D. Ioannem Lateranensem. Cum privilegio Regis, ad sexennium.

P. Colin (3), M. Guillaud, Cl. Martin, Anon.

DCh Nr. 30 D Mbs

RISM 1553³ id.

Magnificat tertii toni

Canticum Beatae Mariae Virginis (quod Magnificat inscribitur) octo modis a diversis auctoribus compositum: nunc primum in lucem aeditum. Lutetiae. Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos . . . 1557.

Arcadet, Maillard (2), Leschenet, Cadéac, Certon, Claudin.

RB Nr. 30 D As; I Mc; Rsc; S Uu; A Wn.

RISM 1557⁸ D As; Mbs; Rp; I Td; S Uu; A Wn; CS Pnm.

C. Messen

Missa „Il ne se treuve en amitié“

Missa quatuor vocum. Ad Imitationem Cantionis. Il ne se treuve en amitié, Condita à Claudio Goudimel: nunc primum in lucem edita. 3. Mensis Septembris. 1552. Parisiis. Ex typographia Nicolai du Chemin . . .

DCh Nr. 26 F LM; D Rp.

RISM nicht aufgeführt.

Missae duodecim, cum quatuor vocibus, a celeberrimis authoribus conditae, nunc recens in lucem editae atq. recognitae. Item undecim Moduli festorum solennium, cum quatuor & quinque vocibus: una cum Cantico beata Mariae virginis (quod vulgo Magnificat inscribitur) Secundum octo canendi modos . . . Parisiis. Ex typographia Nicolai du Chemin . . . 1554 (vgl. Fussnote 56).

P. Cadéac, P. Certon, P. Colin, Jaquet, C. Janequin, Io. Guyon.

DCh Nr. 36 D Mbs

RISM nicht aufgeführt.

Missae „Audi filia“

„Tant plus ie metz“

„De mes ennuy“

Missae tres a Claudio Goudimel prestantissimo Musico Auctore: nunc primum in lucem aedite, cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum . . . Lutetiae. Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard . . . 1558.

RB Nr. 43 F Pc; Pthibault; I Bsp (die ersten 6 Bl. fehlen); MOe; REu; Rsc; Td; Roma, Archivio della Basilica Liberiana; S Uu; A Wn.

RISM nicht aufgeführt.

Missa „Le bien que j'ay“

Missae tres a Claudio de Sermisy, Ioanne Maillard, Claudio Goudimel, cum quatuor vocibus conditae: & nunc primum in lucem aeditae, ad imitationem modulorum . . . Lutetiae. Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard . . . 1558.

RB Nr. 47 I Bc; Bsp; MOe; Rsc; S Uu; A Wn; Königsberg (Kaliningrad), Univ. Bibl.

RISM 1558² id.

D. Chansonmodelle zu den Parodiemessen

Arcadet: „De mes ennuy prenés compassion“

„Le bien que j'ay par foy d'amour“

Maillard: „Tant plus je metz sur ta face“

Quart livre de chansons nouvellement composé en musique a quatre parties par M. Iaques Arcadet, & autres autheurs, imprimé en quatre vollumes. Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1561.

J. Arcadelt (17), De Bussy (2), J. Maillard (3).

RB Nr. 72 F Pc (T). RISM 1561³ F Pc (T); Pn (S).

Quatrième livre de chansons . . . 1567 (erweiterte Auflage der Ausgabe von 1561)

J. Arcadelt (6), P. Certon (3), De Bussy (4), Godard (2), J. Maillard (5), A. Mor-nable.

RB Nr. 121 F Pi (S); Pthibault (ATB), Paris, Coll. Henry Prunières (B); I Bc (B) CH Lcortot (STB); GB Lbm (T).

RISM 1567⁵ F BG (AT); Pi (S); GB Lbm (T); I Bc (B); NL DHgm (T).

Quatrième livre de chansons . . . 1573 (veränderte Auflage der Ausgabe von 1567)

J. Arcadelt (5), Besancourt, P. Certon, De Bussy (4), Godard (2), C. Janequin, J. Maillard (6).

RB Nr. 174 D Kl (A); F CH (B); E (A); Pn (ST); R (AB); S Uu (AS).

RISM 1573⁶ id.

Sandrin: „Il ne se trouve en amitié“

Premier recueil de chansons, composées à quatre parties par bons et excellents musiciens imprimées en quatre volumes. — Paris, A. le Roy et R. Ballard, 1554.

J. Arcadelt, Boyvin (2), P. Cadéac (2), P. Certon, De Bussy, Delafont, C. Festa, N. Gombert (2), Lupi, J. Maillard (4), Sandrin (9), Claudin, De Villiers.

RB Nr. 11 GB Lbm (AB); F Pthibault (B).

RISM 1554²⁵ GB Lbm (AB).

Premier recueil des recueilz de chansons . . . 1561

J. Arcadelt, Boyvin (2), P. Cadéac, P. Certon (2), T. Crecquillon (2), De Bussy (2), C. Festa, N. Gombert (2), Hesdin, Jacotin, J. Maillard (2), Roger (Pathie), P. Sandrin (7).

RISM 1561⁷ F Pn (S).

RB erwähnt diese Ausgabe nicht.

Premier recueil des recueilz . . . 1567 (unveränderte Neuauflage der Ausgabe von 1561).

RB Nr. 129 F Pthibault (ATB), Pn (T), Paris, Collection H. Prunières (B); CH Lcortot (STB); I Bc (B); GB Lbm (T).

RISM 1567¹² CH Lcortot (S); F BG (AT); Pn (T); Pthibault (ATB); GB Lbm (T); I Bc (B); NL DHgm (T).

Premier recueil des recueils . . . 1573 (unveränderte Auflage der Ausgabe von 1567 bzw. 1561).

RB Nr. 183 F E (A); Pn (S); R (AB); S Uu (SA).

RISM 1573¹⁴ id.

Die Sammlung Cortot ist gegenwärtig im Besitz von Herrn A. Rosenthal, London.

Die Motettentexte

Ihre Vorlagen. Goudimels Gliederung in Vertonungsabschnitte.

Domine quid multiplicati sunt

Prima Pars Ps. 3 (De Fiducia Dei in Persecutione) 2—5

- 1 Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me?
- 2 Multi insurgunt adversum me.
- 3 Multi dicunt animae meae:
- 4 Non est salus ipsi in Deo ejus.
- 5 Tu autem, Domine, susceptor meus,
- 6 gloria mea,
- 7 et exaltans caput meum.
- 8 Voce mea ad Dominum clamavi;
- 9 et exaudivit me
- 10 de monte sancto suo.

Secunda Pars Ps. 3, 6—9

- 11 Ego dormivi, et soporatus sum;
- et surrexi,
- 12 quia Dominus suscepit me.
- 13 Non timebo millia populi
- 14 circumdantis me.

- 15 Exurge, Domine;
 16 salvum me fac, Deus meus.
 17 Quoniam tu percussisti adversantes mihi sine causa;
 18 dentes peccatorum contrivisti.
 19 Dominus est salus;
 20 et super populum tuum
 21 benedictio tua.

Gabriel Angelus

- Prima Pars Resp. 8 in Nativitate S. Joannis Baptistae Lukas 1, 11—14
 Lukas 1, 11—14
 1 Gabriel angelus
 2 apparuit Zachariae dicens:
 3 Nascetur tibi filius
 4 nomen Johannes vocabitur
 Refrain 5 Et multi in nativitate ejus gaudebunt.
 Secunda Pars Lukas 1, 15
 6 Erit enim magnus
 7 coram Domino;
 8 vinum et siceram non bibet.
 Refrain Et multi ...

Ista est speciosa

- Prima Pars Nicht biblischer Text
 1 = Ant. 5 ad Vesperas in Com. Virginum
 et non Virginum (LU 1211 bzw. 1233)
 1 Ista est speciosa inter filias Hierusalem,
 2 sicut vidistis eam
 3 plenam charitate et dilectione
 Refrain 4 in cubilibus
 5 et in hortis aromatum.
 Secunda Pars Ant. 4 ad Mat. in Com. Virginum et non Virg. Ps 44, 5
 6 Specie tua et pulchritudine tua
 7 intende prospere procede et regna
 Refrain in cubilibus ...

Hodie nobis

- Prima Pars Resp. 1 ad Mat. in Nativitate Domini
 1 Hodie nobis coelorum rex
 2 de virgine nasci dignatus est,
 3 ut hominem perditum ad coelestia regna revocaret:
 4 Gaudet exercitus angelorum:
 Refrain 5 Quia salus aeterna
 6 humano generi apparuit.
 Secunda Pars Lukas 2, 14
 7 Gloria in excelsis Deo.
 8 Et in terra pax hominibus
 9 bonae voluntatis
 Refrain Quia salus ...

Videntes stellam

Prima Pars

Resp. 8 in Epiphania Domini

Matthäus 2, 10, 11

- 1 Videntes stellam magi
- 2 gavisi sunt gaudio magno.
- 3 Et intrantes domum,
- 4 invenerunt puerum
- 5 cum Maria matre ejus,
- 6 et procidentes adoraverunt eum;

Refrain

- 7 et apertis thesauris suis
- 8 obtulerunt ei munera,
- 9 aurum, thus, et myrrham.

Secunda Pars

Resp. br. ad Tertiam in Epiphania Domini

Ps. 71, 10

- 10 Reges Tharsis
- 11 et insulae munera offerent;
- 12 Reges Arabum, et Saba dona adducent.

Refrain

Et apertis . . .

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 14: *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500—1627*
Von Dr. Pierre M. Tagmann. 108 Seiten und 8 Bildtafeln, kart.
- Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*
Von Dr. Raimund Rügge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart. Fr./DM 20.80
- Band 16: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*
Von Dr. Rudolf Häusler. 136 Seiten mit über 150 Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang
- Band 17: *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*
Von Dr. Raymond Meylan. 133 Seiten mit vielen Notenbeispielen, kart. Fr./DM 36.—

BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth †, Universität Bern

- Heft 3: Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.50
- Heft 9: Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 4.80
- Heft 10: Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.—
- Heft 12: Prof. Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.—
- Heft 13: Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.—
- Heft 14: Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.—
- Heft 15: Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.—
- Heft 16: Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.50

Die weiteren Bände der „Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung“ erscheinen innerhalb der Reihe der „Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“.

Erhältlich in jeder Buchhandlung

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART