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

Kapitel: Goudimels Satztechnik

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: 27.11.2025

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

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 „Sçiences 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'autheur" heisst. Eingedenk seiner Zielsetzung, einen knappen, sozusagen populären Kompositionslehrgang zu schreiben, verzichtet er auf weitschweifige 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 beschreibt [3]. Der Tonbereich wurde abgegrenzt, die „Scala decemlinealis" geschlüsselt; möglicherweise verwendete Goudimel auch anstelle der wenig übersichtlichen „Scala" den ebenfalls von Lampadius gelehrten „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].

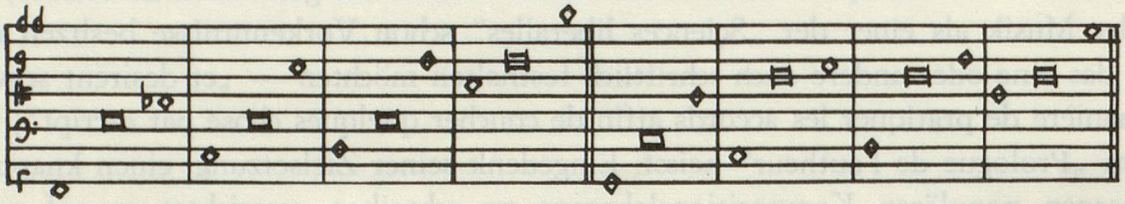
Als nächstes vorbereitendes Geschäft galt es, die Tonart zu wählen. Menehou hält an den acht traditionellen Tönen fest, Glareans Dodekachordon wirkt sich bei ihm im Gegensatz zu Zarlino nicht aus. Die Modi werden im Kapitel XIV rein empirisch nach Ambitus, Dominante und Finalis beschrieben. Besondere 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:

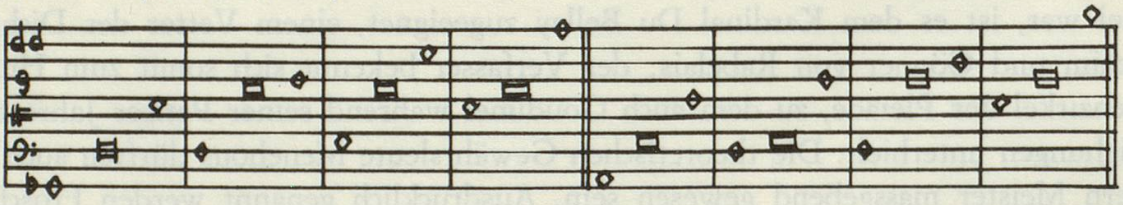
Do G-Dorisch Vi E-Phrygisch



B T A S B T A S

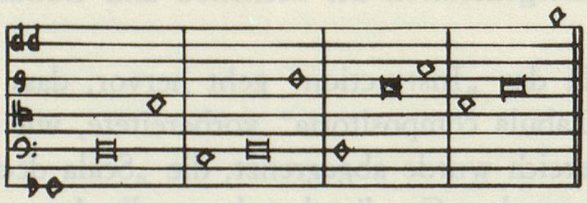
Hohe Schlüsselung:

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



B T A S B T A S

Ga F-Lydisch (transp. Ionisch)



B T A S_1/S_2

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 Zieltöne 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 kirchentonartlichen Habitus aufweist. Ein ähnlicher Befund ergibt sich bei den 150 Nummern des kontrapunktisch vertonten Strophenpsalters [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 kümmerten („. . . 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
imitierte Melodiebogen	11	10	19	2	6	1	—
Total	15	37	49	24	36	8	4

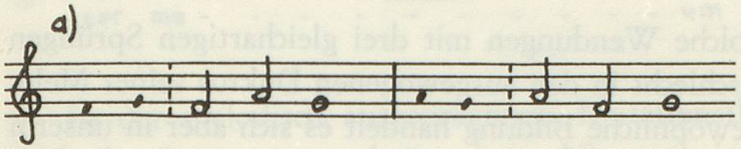
Der bevorzugte Melodieraum ist die Sexte, gefolgt von der Quinte und der Oktave; recht gerne füllt Goudimel auch die Septime, während er die Oktave nur ganz selten überschreitet. Damit schafft er stimmphysiologisch optimale Verhältnisse: Der Sänger kann meistens im höheren oder tieferen Bereich seines 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.

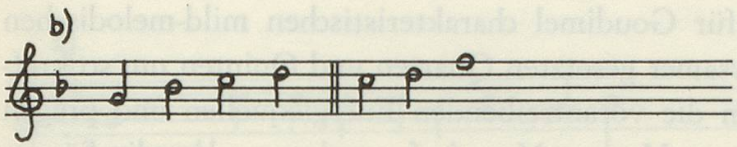
In den nicht imitierten Melodiebogen behauptet unter den Sprüngen die Terz eine unbestrittene Vorrangstellung; bei den Imitationsmotiven beobachtet man eine stärkere Vertretung der Quarte oder Quinte als melodische Energiequelle. Die Ambitustabelle zeigt, dass die Imitationsmotive im Stimmumfang gedrängter 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].

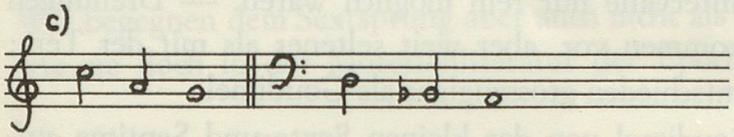
Wir haben festgestellt, dass neben den Stufenschritten die kleine und die grosse Terz am stärksten an der Melodiebildung beteiligt sind. Die Terz tritt als Einzelintervall oder in Gruppen auf. Bei ihrer Verwendung als Einzelintervall lassen sich drei Grundmöglichkeiten unterscheiden:



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

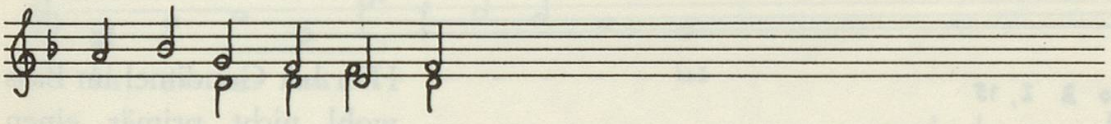


Gerne setzt Goudimel zu einem neuen Melodiebogen an, indem er unter Verwendung der Terz pentatonisch-choralartig zur Quinte oder Quarte ansteigt.

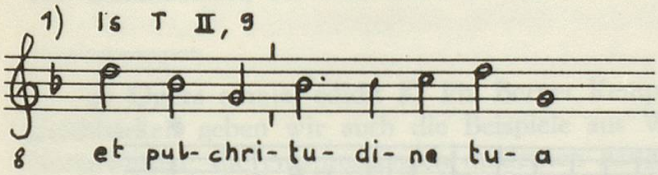


In einer Art Umkehrung der eben beschriebenen Melodiebewegung zu Beginn eines Bogens wird die abschliessende Tenorklausel recht oft durch einen Terzsprung abwärts erreicht.

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:



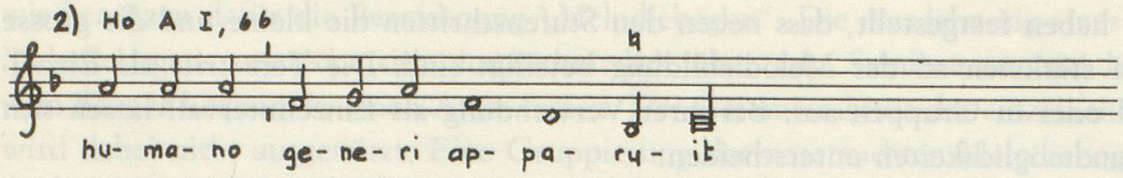
Ganze Terzgruppen kommen zustande, wenn sich die Melodie im gebrochenen Dreiklang bewegt, was sehr häufig geschieht:



(Im Hinblick auf die Editionspraxis in der Gesamtausgabe gilt für alle Notenbeispiele ◊ = ○ .)

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.

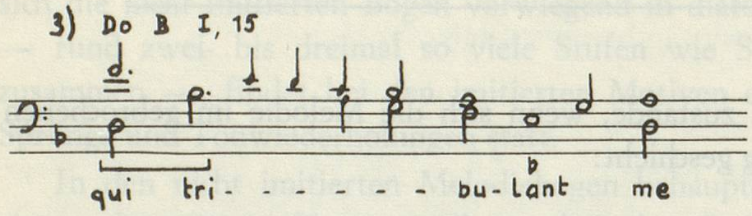
Für einen gebrochenen Vierklang können wir nur ein einziges Beispiel geben:



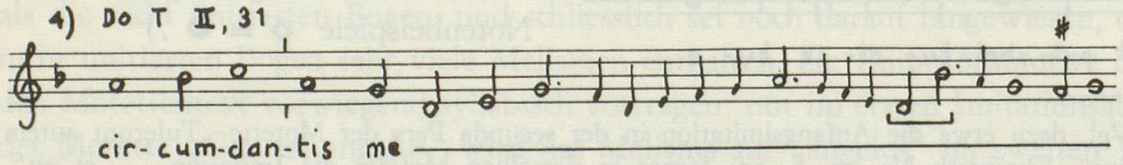
In der Regel meidet Goudimel solche Wendungen mit drei gleichartigen Sprüngen in derselben Richtung; sie passen schlecht in den ausgewogenen Duktus seiner Melodik; um eine für die Zeit aussergewöhnliche Bildung handelt es sich aber in unserm Beispiel keineswegs.

Während die vorherrschenden diatonischen Stufenschritte (Chromatik fehlt ganz) und die zahlreichen Terzen den für Goudimel charakteristischen mild-melodischen Fluss bewirken, verleihen die sparsamer gesetzten Quarten 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.

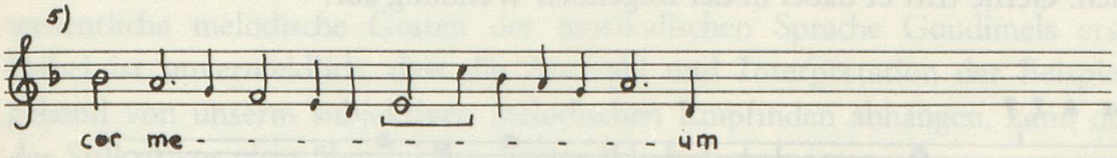
Sparsamen Gebrauch macht Goudimel von der kleinen Sexte und Septime aufwärts (abwärts sind diese Sprünge ohnehin undenkbar). Sporadisch treten sie auf als „totes" Intervall, d. h. zwischen zwei pausenlos aneinandergrenzenden Melodiebogen oder bei einer Einzelwortwiederholung innerhalb eines Bogens. Der Septimensprung 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:



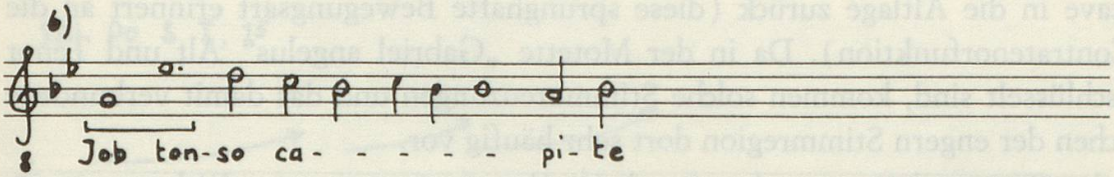
Hier hat Goudimel im Bass wohl nicht primär einen Sextsprung beabsichtigt, sondern den bei ihm häufigen parallelen Terzgang mit dem Tenor.



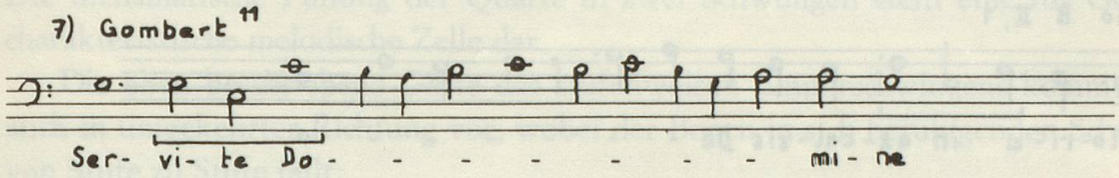
Dieser Sextsprung erscheint ganz beiläufig in einem Melisma. Bemerkenswert, wie sorgsam er in einen rhythmisch akzentuierten Stufengang eingebettet ist; wieviel unbekümmerter verfährt hier J. Clement [9]:

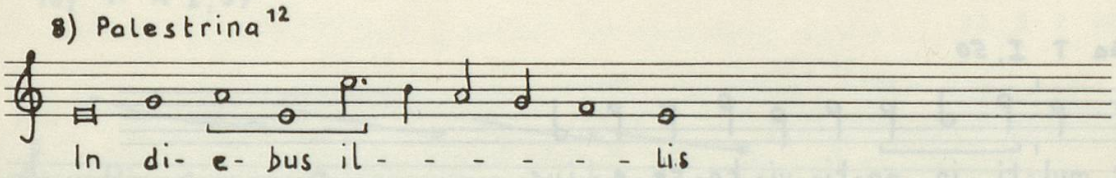


In der melodisch ausgeprägteren Imitationsthematik der Motetten Goudimels fehlt der Sextsprung aufwärts ganz. Nie erscheint er zu Beginn eines Bogens, ihm energisches Gefälle verleihend, wie etwa bei Clement [10]:



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.

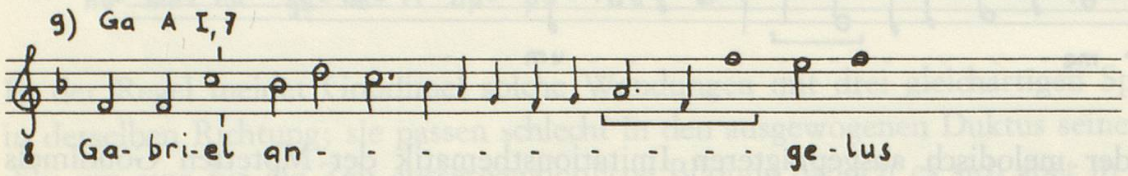
10) Opera omnia IX, 70; der Sextsprung wird von allen fünf Stimmen imitiert.

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

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

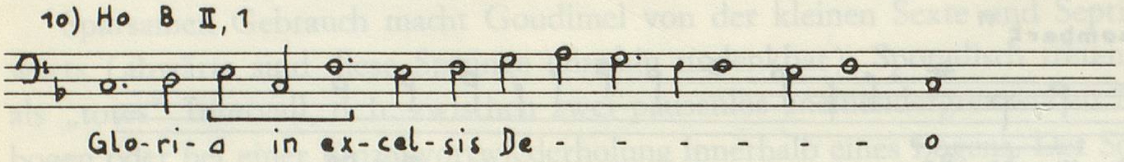
diese sextenlose Imitationsthematik recht gut in den Habitus der zurückhaltend-behutsamen Melodik Goudimels zu passen.

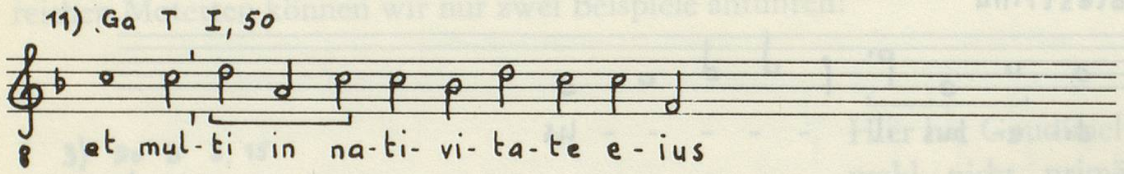
Der Oktavsprung schliesslich begegnet bei Goudimel zur Hauptsache in den Mittelstimmen. Gerne tritt er dabei in der folgenden Wendung auf:



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":





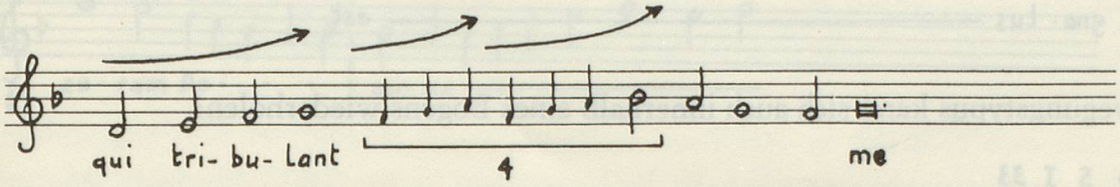
Sprunggelenke aus grösseren Intervallen als Terz und Quart sind sehr selten; die Folge Quint abwärts, Terz aufwärts findet sich z. B. in der Motette „Videntes stellam" (B I, 15). — Von der Definition her stellen strenggenommen natürlich auch die oben beschriebene Wendung mit dem Oktavsprung (Bsp. 9) 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:

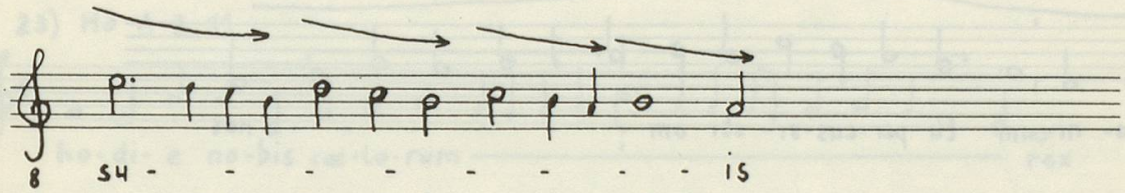
12) Do S I, 15



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

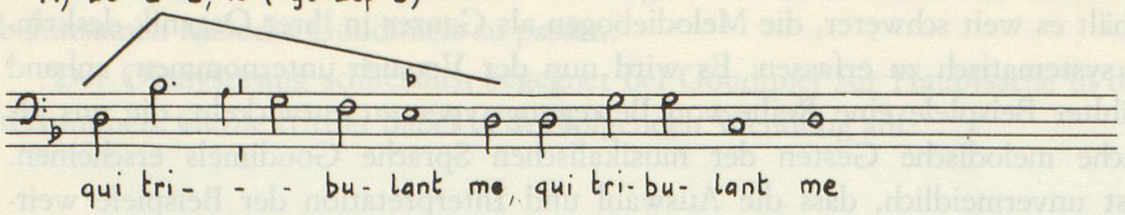


In diesem Bewegungstypus, aufwärts oder abwärts gerichtet, ist es also auch der die Melodik ohnehin dominierende Stufenschritt, der den Melodiebogen als Ganzes strukturiert [13].

---

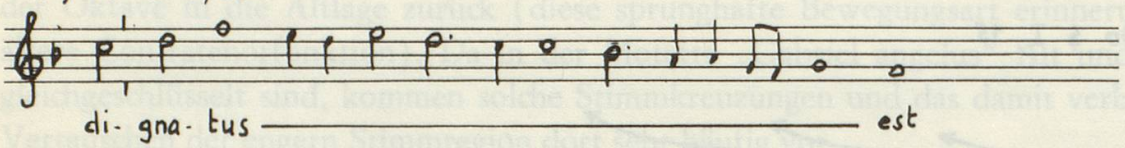
13) Einige weitere Beispiele zu diesem Typus: Do A I, 12; Do S II, 71; Ho T I, 42 (das Melisma auf „angelorum"); Vi A I, 28; Ga S_2 II, 23 (allmähliches Aufbauen der Sexte mit anschliessendem Niederschwingen zur Kadenz); Ga S_1 II, 33 („non bibet").

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



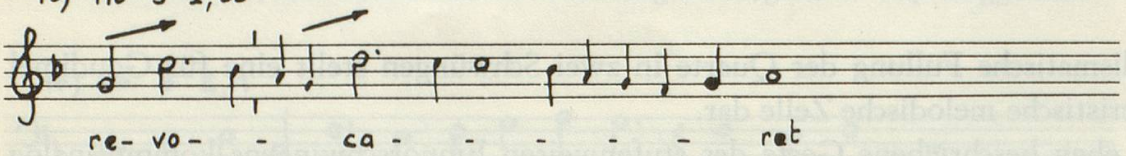
Ein Sprung verleiht dem Bogen zu Beginn einen kräftigen Impuls; im weitern Verlauf wird das dadurch gewonnene melodische Gefälle allmählich verbraucht, der Sprung nachträglich stufenweise ausgefüllt. — Dieses Bewegungsprinzip braucht nicht so unverhüllt zutage zu liegen, es kann auch verborgen wirksam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

15) Ho S I, 22



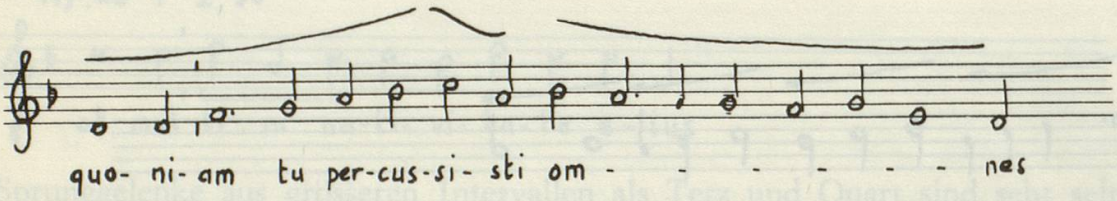
Der Bewegungstypus kann sich auch innerhalb eines Bogens wiederholen:

16) Ho S I, 33



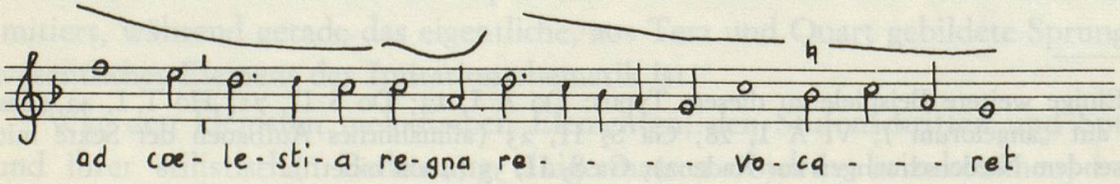
Die Eigentümlichkeit eines dritten Bewegungsablaufs besteht darin, dass er durch eine Gelenkstelle deutlich in zwei Abschnitte gegliedert wird:

17) Do S II, 50

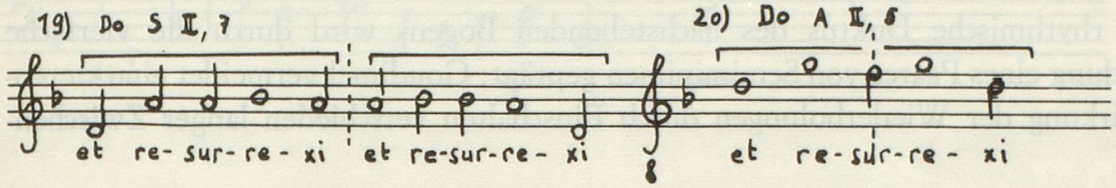


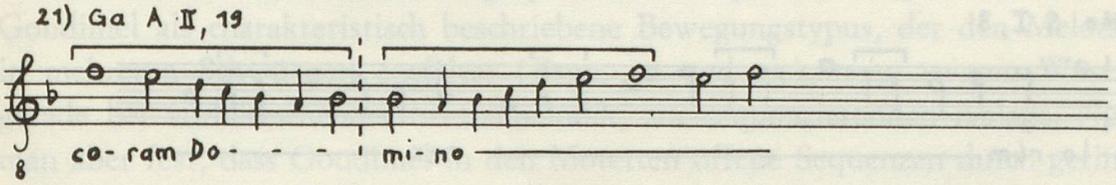
Die Bewegungstendenz der beiden Teile vor und nach dem Gelenk braucht nicht entgegengesetzt zu sein, sie kann auch gleichgerichtet verlaufen, wie das folgende Beispiel zeigt, wo die den Bogen akzentuierende Gelenkstelle das von uns weiter oben erwähnte Sprunggelenk ist:

18) Ho T I, 37

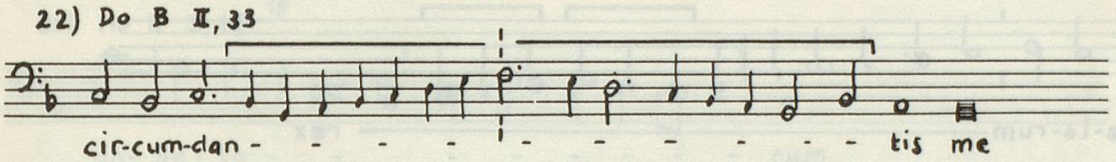


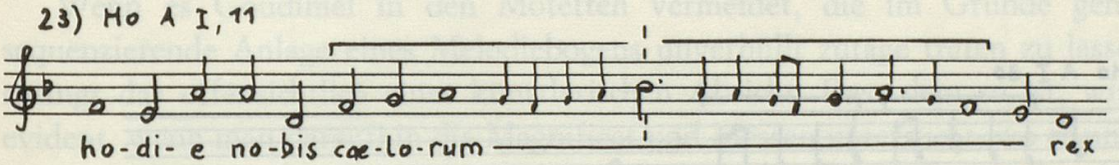
Gerade dieser Typus, dessen beide durch ein Gelenk getrennte Teile in entgegengesetzter Richtung verlaufen, neigt zu ausgesprochener Symmetriebildung. Da dieser mehr visuellen Komponente der Melodik, soweit ich sehe, weniger Beachtung geschenkt wird, seien hier einige Beispiele aus Goudimels lateinischen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



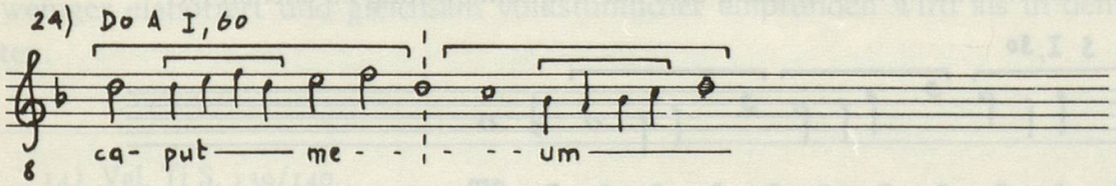


In den beiden weitern Beispielen ist Symmetrie ebenfalls deutlich wahrnehmbar, die Spiegelungsgleichheit ist aber durch rhythmische Verschiebungen leicht getrübt:





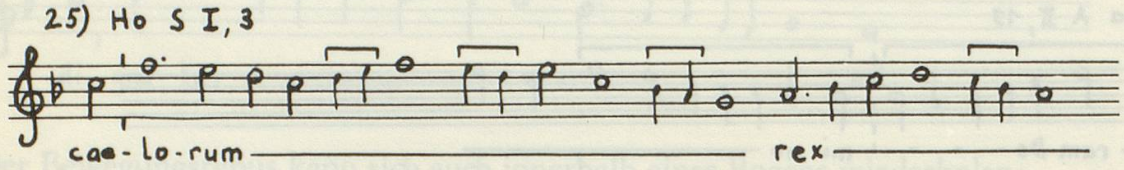
Auch im nachstehenden Fall scheint uns zumindest rhythmische Spiegelung bezüglich der zentralen Dominante vorzuliegen:



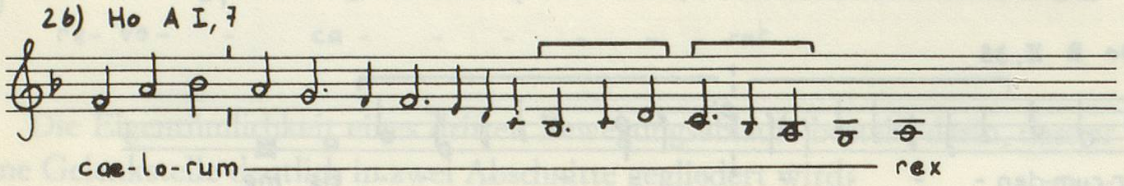
Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Symmetrien in den angeführten Beispielen rein zufälliger Natur sind, vielmehr dürfte es sich doch recht eigentlich um eine Art „Augenmusik“ handeln, die sich vielleicht aus der spielerischen Lust am graphischen Anordnen der Töne auf der „Tabula compositoria“ erklären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

In zahlreichen Melodiebogen 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.

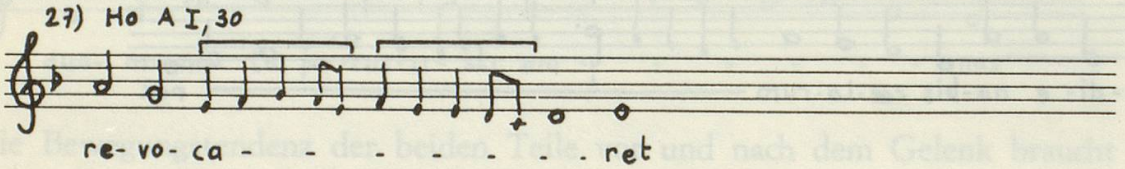
Der rhythmische Duktus des nachstehenden Bogens wird durch die vierfache Verwendung eines Paares von Semiminimen geprägt; Goudimel vermeidet eine stereotype Wirkung der Wiederholungen durch Einschalten verschieden langer Zwischenglieder:



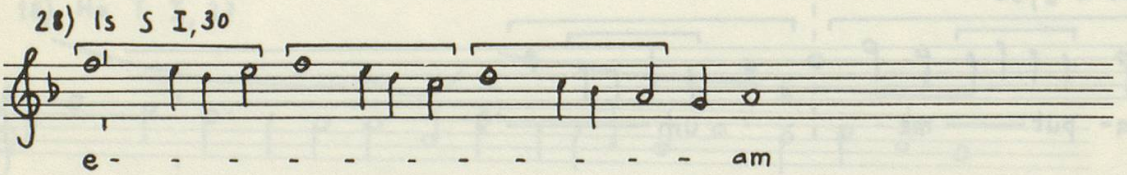
Deutlicher wahrnehmbar wird die Reihung dann, wenn das rhythmische Muster etwas ausgedehnter ist und unmittelbar anschliessend wiederholt wird:



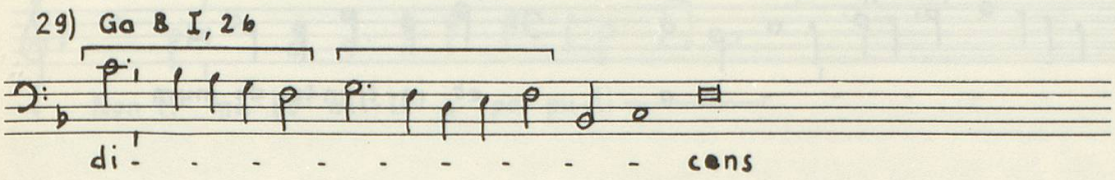
Hieher gehört auch eine melismatische Wendung formelhaften Charakters, die zum allgemeinen Vokabular der Epoche zu zählen ist:



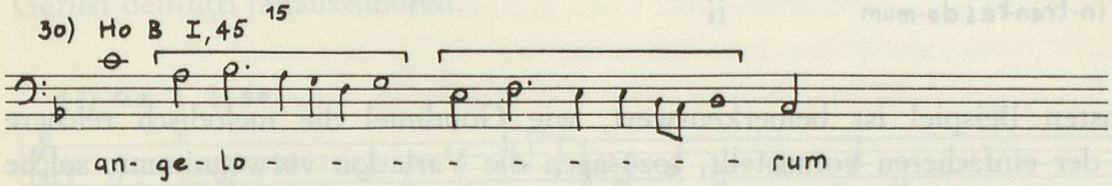
Das nächste Beispiel zeigt, dass in der Reihung rhythmischer Muster der Keim zur eigentlichen Motivwiederholung und zur Sequenzbildung zu suchen ist:



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]:



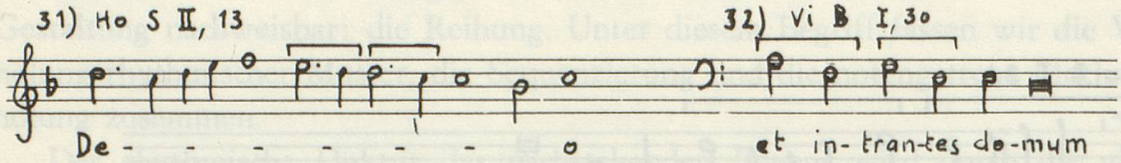
Wenn es Goudimel in den Motetten vermeidet, die im Grunde genommen sequenzierende Anlage eines Melodiebogens unverhüllt zutage treten zu lassen, entspringt das offensichtlich einer künstlerischen Absicht. Dass dem so ist, wird auch evident, wenn man daraufhin die Magnificat und Messen untersucht, wo 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.

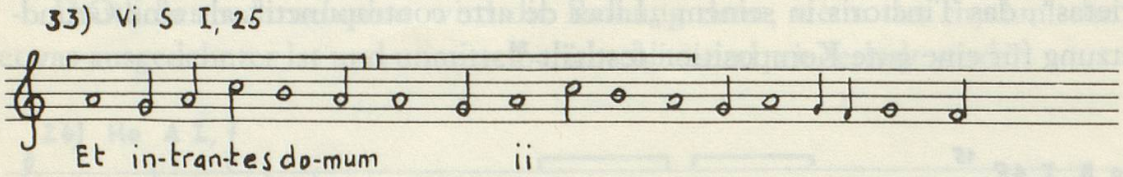
15) Weitere Beispiele: Do S I, 4 „qui tribulant me, qui tribulant(me)" — Vi T II, 8 „Reges Tharsis" — Is S I, 10 „inter filias Hierusalem".

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:

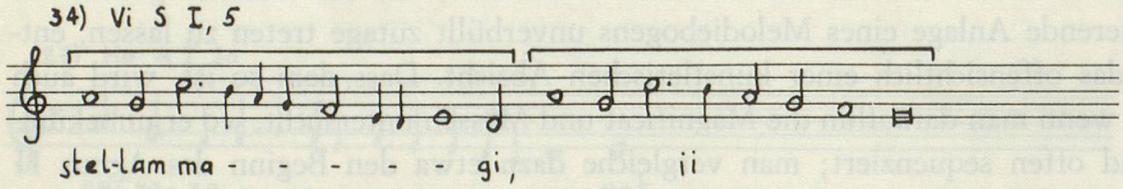


Die Wiederholung solch kleiner Partikel wird aber weder vom Sänger noch vom Hörer als Sequenz empfunden.

Was über die Sequenzen gesagt wurde, gilt auch für die Motivwiederholungen. Während sie in den liturgischen Zyklen notengetreu anzutreffen sind — z. B. im Tenor „. . . de precationem" (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:

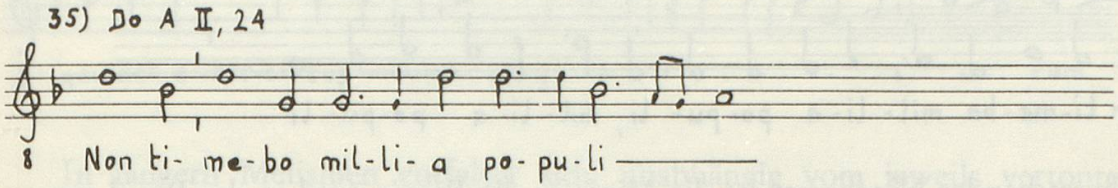


Die bis jetzt angeführten Beispiele zeigen Goudimel als Meister einer behutsam ausgewogenen, selbständigen Linienführung. Aber auch er sieht sich im Spannungsfeld horizontaler und vertikaler Gestaltung und hat Rücksichten zu nehmen auf den Zusammenklang des Stimmengeflechts. Die Harmonik beeinflusst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

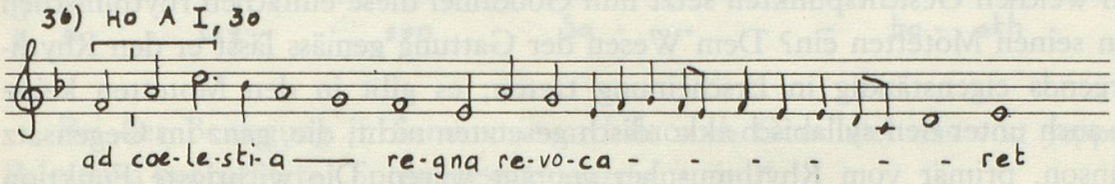
a) Tonwiederholungen: sie erleichtern das Einpassen einer Stimme in eine Klangfolge; davon wird im Zusammenhang mit der Verknüpfungstechnik der einzelnen Imitationsabschnitte eingehender zu handeln sein.

b) Häufung von Quint- und Quartsprüngen im Bass, der vor allem dann, wenn er nicht an einer Imitation beteiligt ist, zur harmonischen Fundamentstimme wird.

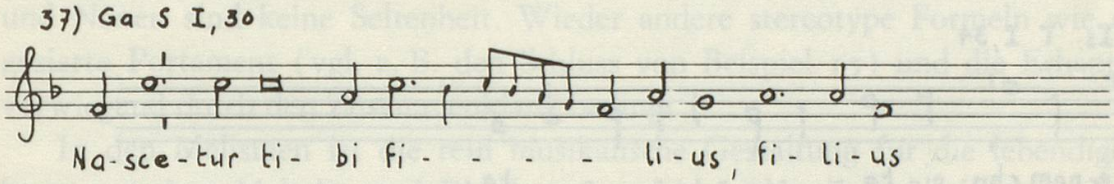
c) Dreiklangsbrechungen: der Melodiebogen kann recht eigentlich in den Dreiklang hineinkomponiert sein:



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):



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

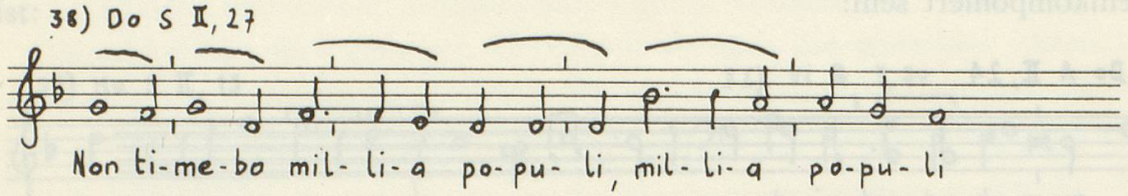


Es ist dies das einzige Mal, dass wir im lateinischen Vokalwerk Goudimels einer Gruppe von vier Fusen begegnet sind; möglicherweise appliziert er sie hier gerade, um durch den Stufengang einen Ausgleich im ganz in den Dreiklang gebetteten Oberstimmenbogen zu schaffen.

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.

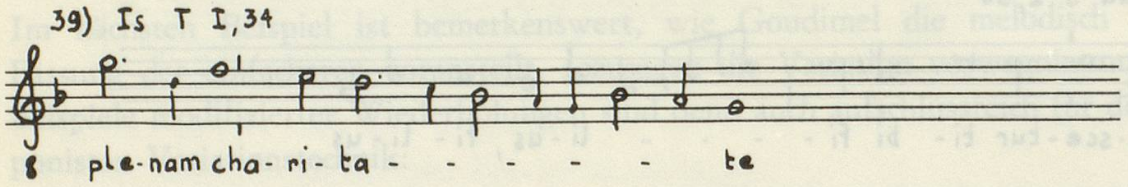
Goudimel bedient sich sehr einfacher rhythmischer Mittel. Grundlage ist ein gleichmässiger Puls, der Tactus, im Werte der Semibrevis (bei einer klanglichen Realisation wird man mit o = MM 50—60 ein angemessenes Tempo treffen).

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

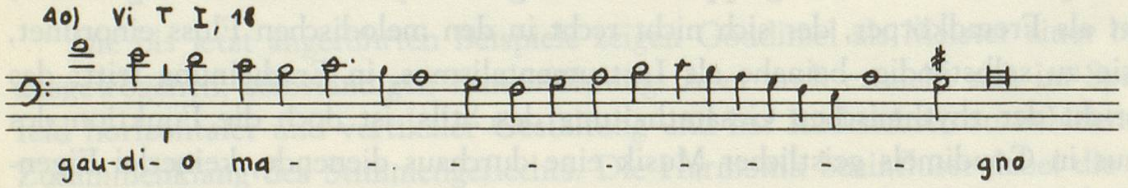


Vorherrschender Notenwert ist die Minima; die Brevis wird in der Regel nur zu Beginn oder am Schluss eines Bogens gesetzt; in der Melismatik sind Gruppen zu zwei und vier Semiminimen häufig; die lebhafteste Bewegung wird — abgesehen von der zitierten Ausnahme, Beispiel 37 — durch das Fusenpaar bewirkt. 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:

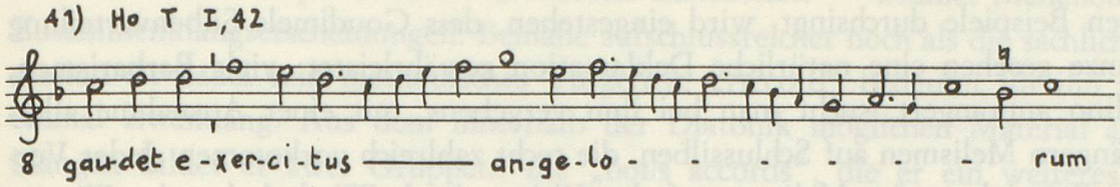


Die fallende Tonleiter über eine Oktave gleitet über nach und nach kürzer werdende Haltepunkte zu ihrem Zielton. — Im Beispiel 15 füllt das Melisma ebenfalls eine Oktave; die melodischen Hauptstufen Tonika, Dominante und Diskantklausel werden wohlabgewogen akzentuiert.

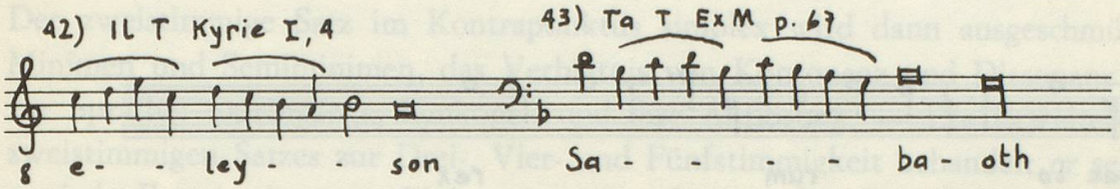


Auch hier schwingt das Melisma — bis an die Echappée reine Stufenmelodik — um die für die Tonart konstitutiven Töne C und A, welche rhythmisch oder durch die Kehrtwendung der Linie hervorgehoben werden.

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 eben 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.

---

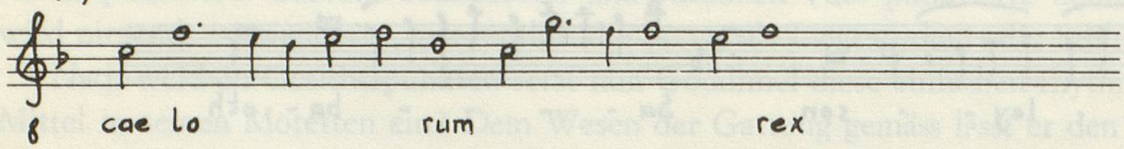
16) JeK S. 68 ff.

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:

44)



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.

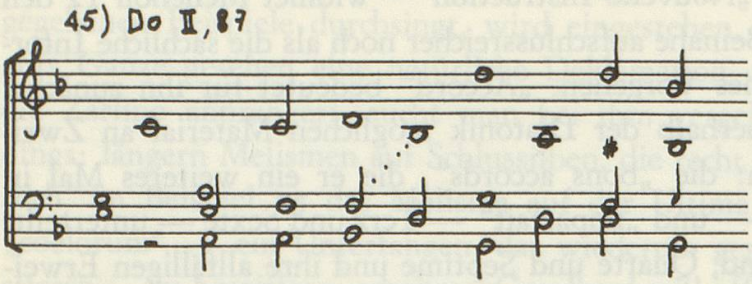
Klangstruktur

Von den 28 Kapiteln seiner „Nouvelle Instruction“ [19] widmet Menehou 12 den Zusammenklangserscheinungen. 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 „Contrepoinct, 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 Minimen und Semiminimen, 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 icelleditte 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. Menehou 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].

Menehou, 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."

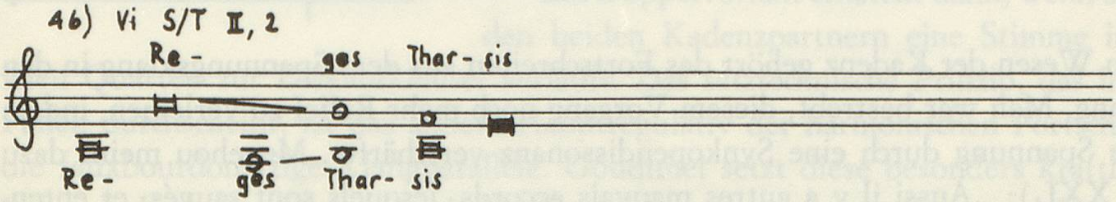
Diese wenigen Sätze enthalten „in nuce" die beiden regulativen Ideen, die dominierenden Prinzipien, die den Zusammenklang ordnen: Parallelführung und Kadenz.

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 Menehou 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.

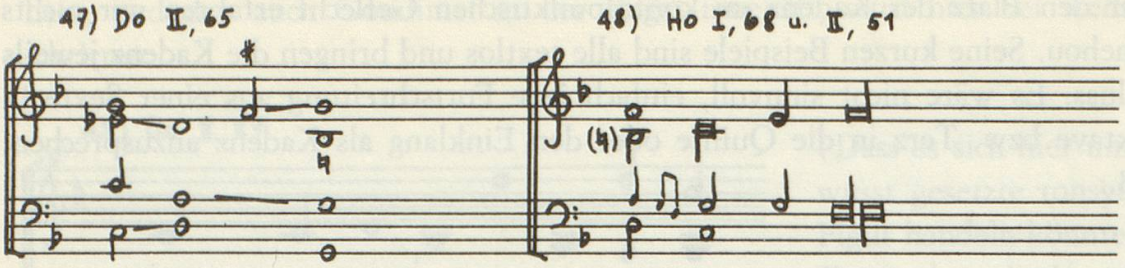
b) Nur eine kadenzierende Stimme führt einen Textabschnitt zu Ende, die andere beteiligt sich innerhalb eines Melodiebogens am Kadenzvorgang.

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:

---

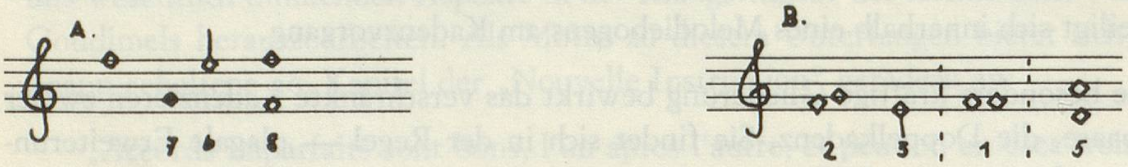
21) Menehou ist allerdings in der Anwendung des Kadenzbegriffs nicht konsequent. Er verwendet ihn auch für mehr als zweistimmige Schlüsse. Es dient aber sicher der terminologischen Klarheit, wenn der Begriff für den zweistimmigen Kern einer polyphonen Schlusswendung reserviert wird, wie das E. Apfel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

22) Zitiert nach HeD S. 73.

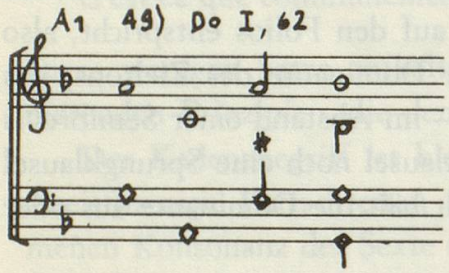


Zum Wesen der Kadenz gehört das Fortschreiten aus dem Spannungsklang in den Ruheklang. Man war bestrebt, diesem Vorgang noch mehr Relief zu verleihen, indem man die Spannung durch eine Synkopendissonanz verschärfte. Menehou meint dazu (Chap. XXI.): „Aussi il y a autres mauvais accords, lesquels sont sauvés, et entendus par la note subsequente, et cela advient le plus souvent en cadences, car toute cadence se doibt 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.

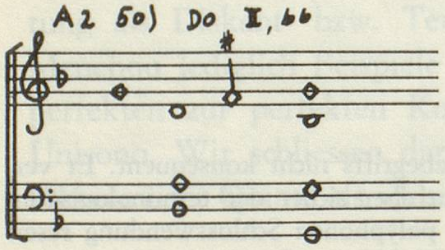
Bekanntlich wird in Goudimels Epoche die Bindungsdissonanz stufenweise abwärts aufgelöst; es gibt daher grundsätzlich zwei Möglichkeiten für den Kadenzkern (in den folgenden Beispielen durch rhombische Noten hervorgehoben):



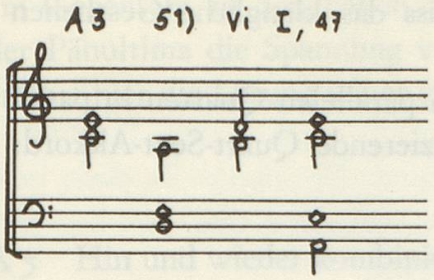
Abgesehen von ganz wenigen Einzelfällen sind diese beiden Kadenzkerne in die nachstehenden klanglichen Varianten eingebettet:



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.

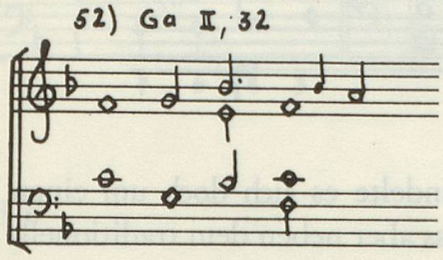


Wird der Kadenzkern nach unten ergänzt, greift der Bass zur Pänultima der Tenorklausel meistens die Quinte und springt anschliessend ebenfalls nach dem Zielton der Kadenz oder dessen unterer Oktave. Die Synkope im Kern wirkt jetzt primär als Quartvorhalt zum Bass und nur noch sekundär als Septimenspannung;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

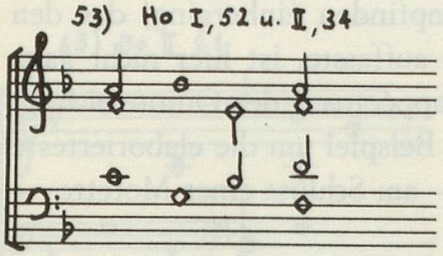


Anstelle der Quinte kann die Fundamentstimme auch die Terz unter der Pänultima der Tenorklausel ergreifen und die Quinte unter dem Kadenzzielton anschliessen; die Synkopendissonanz wird primär zum Nonenvorhalt.

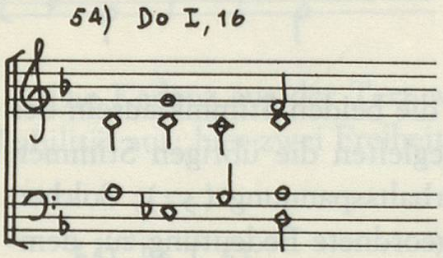
Ein Doppelvorhalt entsteht dann, wenn zwischen den beiden Kadenzpartnern eine Stimme in parallelen Quarten zur Diskantklausel verläuft. Das satztechnische Prinzip, das in diesen Fällen durchscheint, ist das andere Hauptregulativ der harmonischen Fortschreitung, die fauxbourdonartige Klangparallele. Goudimel 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:



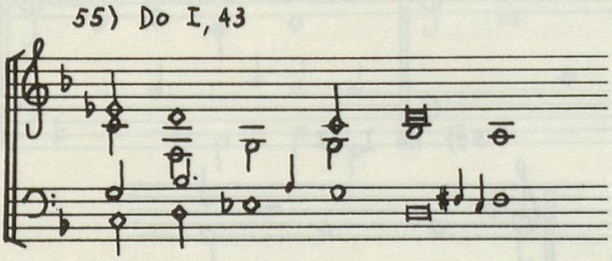
Als Abschluss einer längern fauxbourdonartigen Partie der untern drei Stimmen.



Steht an formal exponierter Stelle vor dem Eintritt des Refrain.



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

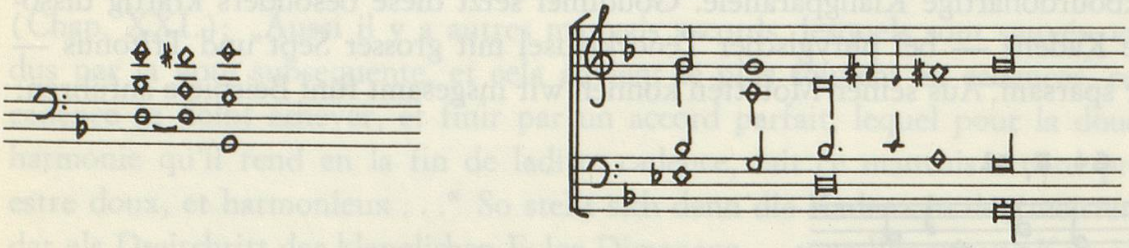


Ausgesprochener musikalischer Doppelpunkt vor einer noematisch hervorgehobenen zentralen Textstelle. Das Beispiel stellt eine Art Doppelkadenz im Nacheinander dar, indem die Partner Sopran und Bass zweimal hintereinander mit vertauschten Klauseln — sozusagen rectus und inversus — kadenzieren. Wir haben 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:

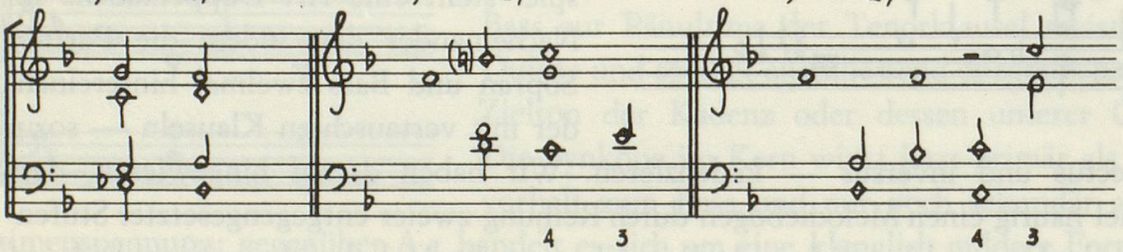
56) Do Schluss der Motette



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.

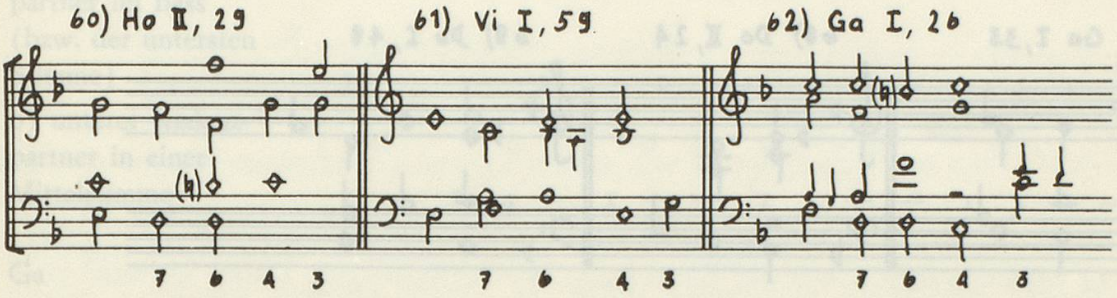
A 4 Eine weitere klangliche Variante entsteht, wenn die beiden Stimmklauseln des Kerns ohne Synkopenverschiebung verlaufen. Begleiten die übrigen Stimmen den Kadenzkern homorhythmisch, unterbleibt jede Vorhaltsspannung (57); Solchen Kadenzen kommt im formalen Gefüge nur ganz untergeordnete Bedeutung 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:

57) Do II, 41 58) Ho I, 55 59) Ho I, 12

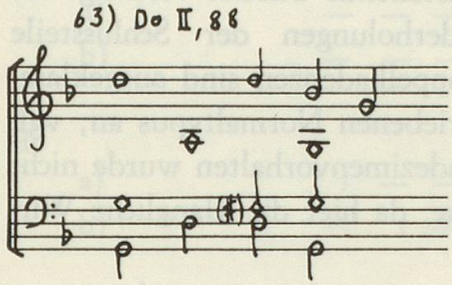


Im Gegensatz zu den Fällen A 1—3 (S. 36/37), in denen durch den Vorhalt auf der Pänultima die Spannung vor dem Eintreten des Ruheklangs intensiviert wurde, erfährt hier die Lösung selber eine Verzögerung.

A 5 Hin und wieder kombiniert Goudimel beide Stilmittel:

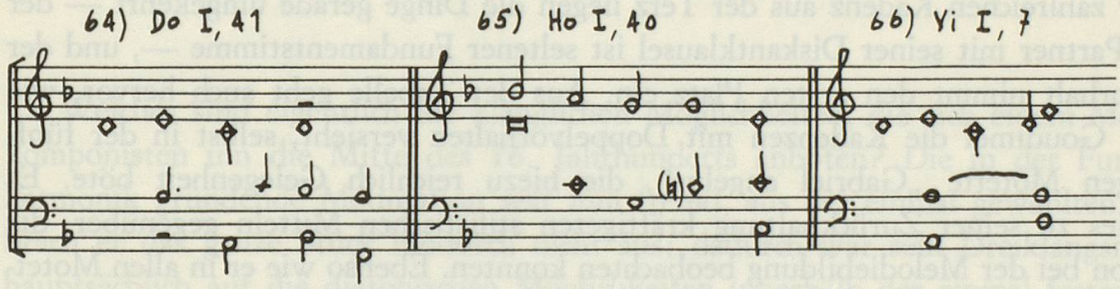


B 1



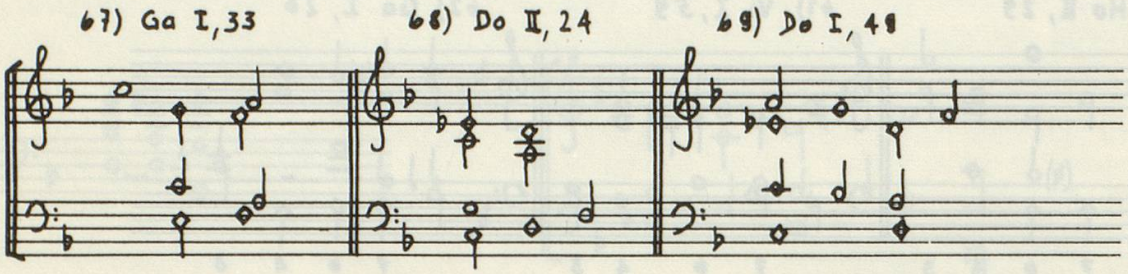
Am häufigsten erscheint der Kadenzkern aus der Terz (Dezime) mit Vorhaltsspannung in Begleitung einer hinzugefügten Bassstimme. Analog dem unter A 2 beschriebenen Vorgang treten Bass und Pänultima der Tenorklausel um eine Quinte auseinander, was die Synkope im Kern primär wieder zum Quartvorhalt werden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

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



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:



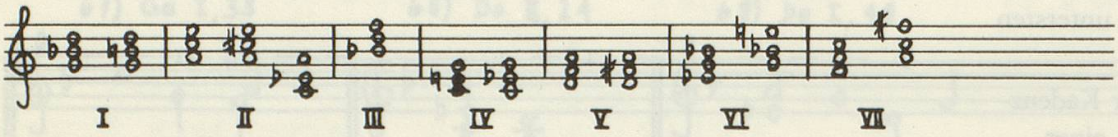
Einem dieser sieben beschriebenen Typen lassen sich weitaus die meisten Kadenzen in den Motetten Goudimels zuordnen. Die nebenstehende Tabelle vereinigt die Untersuchungsergebnisse. Die notengetreuen Wiederholungen der Schlussteile (Refrain) wurden dabei nicht berücksichtigt; die Doppelkadenzen sind ausgeklammert (von den insgesamt 17 gehören 13 dem beschriebenen Normaltypus an; vgl. die Beispiele 47 und 48); zwischen Quarten- 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.

					6 <			8					3 >			1	
													10 >			8	
	ohne Vorhalt	Sekundärvorh.	Primärvorhalt				Doppelvorhalt		Total	ohne Vorhalt	Sekundärvorh.	Primärvorhalt				Dp.-vh.	Total
			2	4	7	9	4	7				2	4	7	9	4	
Do																	
a) unterer Kadenzpartner im Bass (bzw. der untersten Stimme)	5	—	—	—	11	—	1	—	17	4	—	—	4	1	—	—	9
b) unterer Kadenzpartner in einer Mittelstimme	1	—	1	4	—	1	—	—	7	—	—	1	5	—	—	1	7
									24								16
Ga																	
a)	4	—	—	—	5	—	1	1	11	1	1	—	2	—	—	—	4
b)	—	—	—	3	—	—	—	—	3	—	1	—	2	—	—	—	3
									14								7
Is																	
a)	—	—	—	3	4	—	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—	0
b)	—	—	—	4	—	—	—	—	4	—	1	—	1	—	1	—	3
									11								3
Ho																	
a)	1	—	—	3	6	—	2	—	12	—	—	—	—	—	—	—	0
b)	—	1	—	2	—	—	—	—	3	—	1	—	2	—	—	—	3
									15								3
Vi																	
a)	1	—	—	—	9	—	—	—	10	—	—	—	3	—	—	—	3
b)	—	—	—	3	—	1	—	—	4	—	1	—	4	—	1	—	6
									14								9

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.

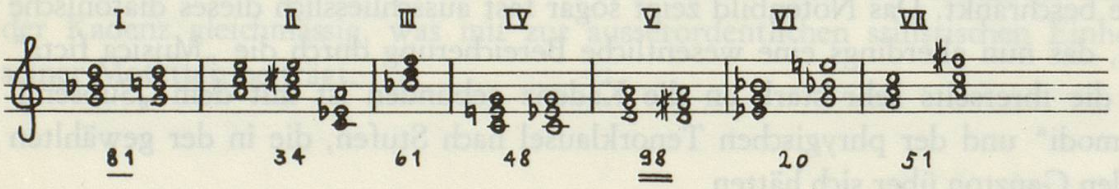
Im Druck der Motette „Domine“ in der Tonart G-Dorisch sind weder das Subsemitonium (Fis nach der Tonika, Cis nach der Dominante) noch die grosse Terz (H) im Schlussklang bezeichnet; hingegen erscheint 27mal das Es (fa sopra la): im Alt 4mal, im Bass (!) 13mal (hier dürfte sich bereits die auf den Generalbass 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 gegenübersieht, nützliche Aufschlüsse zu gewinnen sind. Für die Motette „Domine“ zeichnet sich die folgende Situation ab:

Klangverbindungen

2. Klang → / 1. Klang ↓	I	II	III	IV	V	VI	VII
I	—	5	2	11	$^{2}36$	5	$^{5}17$
II	7	—	5	3	13	2	4
III	8	8	—	13	12	7	11
IV	7	8	12	—	$^{3}22$	1	2
V	$^{1}41$	10	$^{4}20$	10	—	8	11
VI	—	1	6	7	6	—	3
VII	16	2	15	8	7	—	—

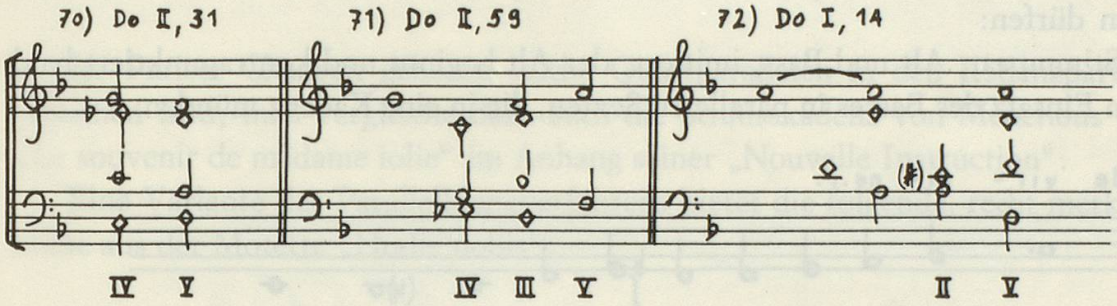


Die Motette ruht auf den Dreiklängen der Stufen I, V, III und VII; die Verbindungen V—I, I—V und IV—V herrschen vor. Die weiter oben herausgestellten Kadenztypen tragen durch ihre Häufigkeit und die an sie gebundenen stereotypen Klangfolgen wesentlich zu dieser Verteilung bei. Als Kadenzzieltöne wählt 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 Takte[23].

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):



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

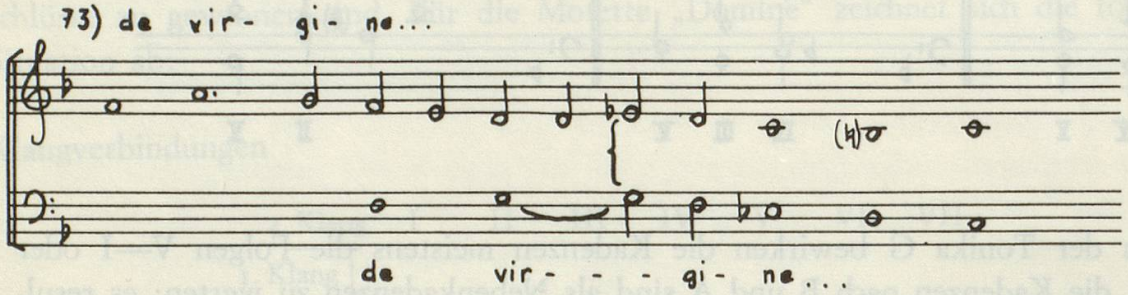
23) Für die übrigen Motetten lauten die Zahlen (Refrain nicht gezählt):

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

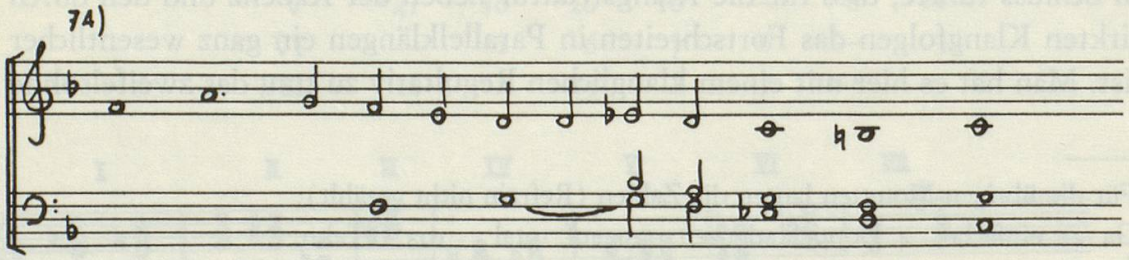
in die Entwicklungslinie hineingehört, die vom englischen Diskant ausgeht und über den kontinentalen Fauxbourdon führt. Es sei versucht, die innere Logik in der Anwendung dieses Stilmittels bei Goudimel aufzuzeigen.

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 Quarten 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:

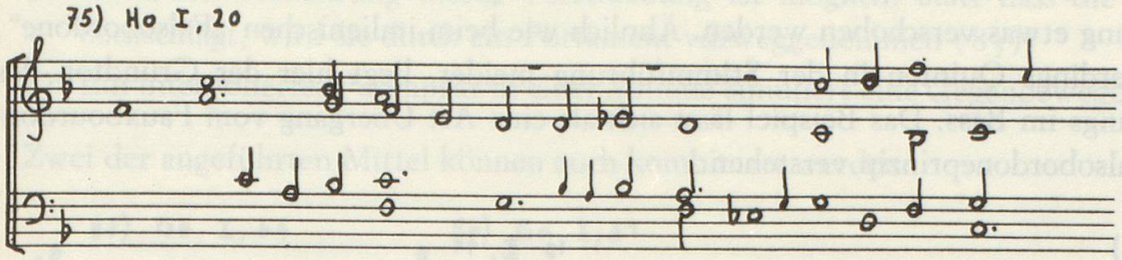
Ein Stimmpaar, Alt und Bass, imitiert; der Alt beginnt und kontrapunktiert bald nach dem Einsatz des Basses in parallelen Sexten, die in eine Kadenz münden:



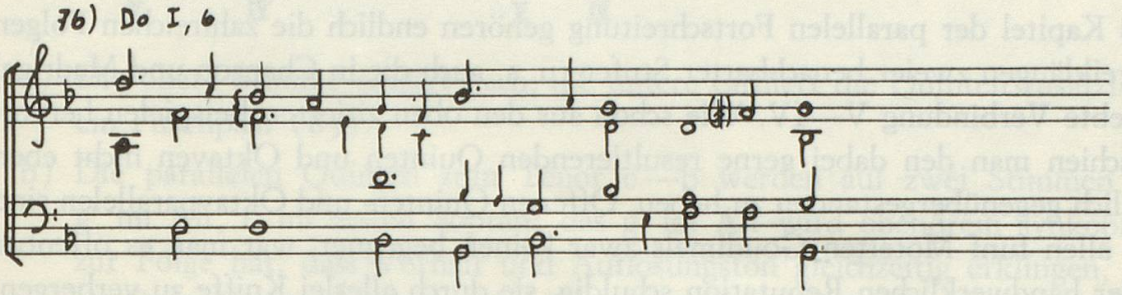
Der Tenor schiebt sich mit einem textlosen Melisma in parallelen Quarten zur Oberstimme dazwischen:



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

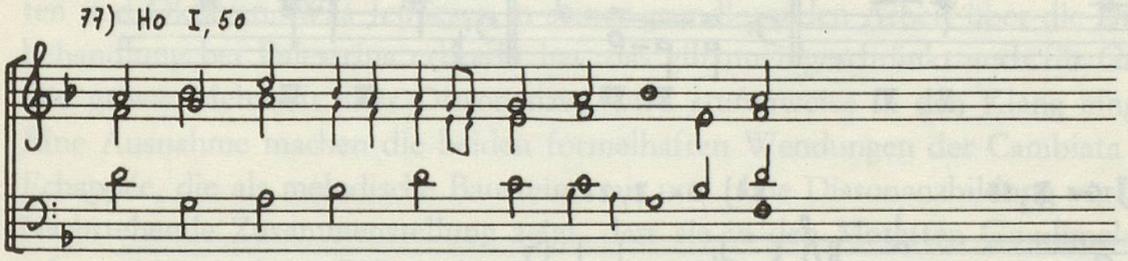


In diesem Zusammenhang sind auch die Quartparallelen zu sehen, wie sie vor Kadenzen auftreten können, ohne dass ein parallel-klangliches Gerüst zugrunde liegt; die dabei entstehende herbe Färbung mutet leicht archaisch an:

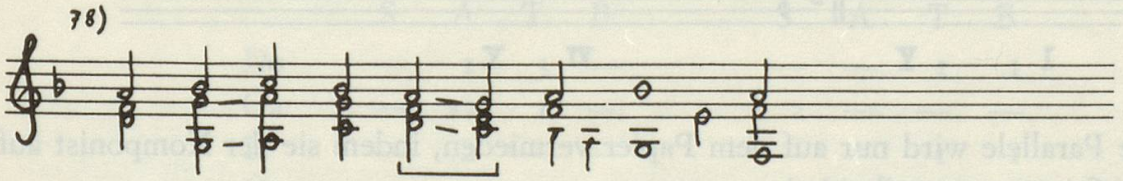


In der Pariser Chanson gehören solche Quartparallelen in den Kadenzpartien zum typischen Bild; man vergleiche dazu auch die Schlusskadenz von Menehous Chanson „Le souvenir de madame iolie" im Anhang seiner „Nouvelle Instruction".

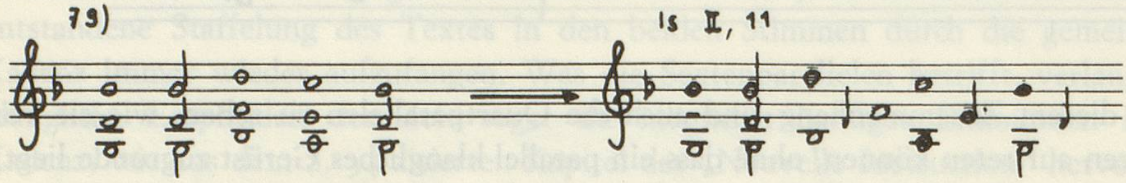
Eine Variante des Parallelklangverfahrens bietet die folgende, recht merkwürdige Stelle aus der Motette „Hodie nobis":



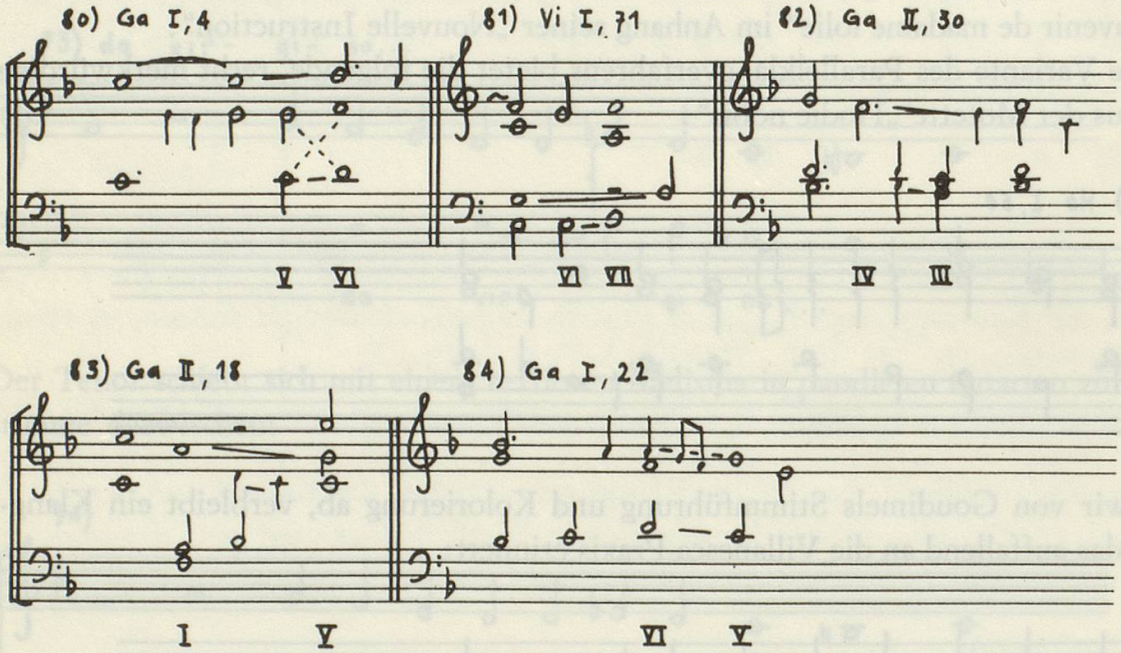
Sehen wir von Goudimels Stimmführung und Kolorierung ab, verbleibt ein Klanggerüst, das auffallend an die Villanesca-Praxis erinnert:



Eine andere Partie aus der Motette „Ista est speciosa“ konzipiert die Imitation eines Motivs ganz in ein parallel-klangliches Gerüst hinein, wobei die Quintenparallelen zwischen den beiden untern Stimmen lediglich durch Punktierung und Synkopierung etwas verschoben werden. Ähnlich wie beim italienischen „Falsobordone“, der allerdings Quinten in der Stimmführung meidet, liegt hier der Grundton des Dreiklangs im Bass. Das Beispiel lässt sich als eine Art Übergang vom Fauxbourdon- zum Falsobordoneprinzip verstehen:



Ins Kapitel der parallelen Fortschreitung gehören endlich die zahlreichen Folgen von Dreiklängen zweier benachbarter Stufen, u. a. auch die in Chanson und Madrigal so beliebte Verbindung V—IV. Wie schon aus den oben zitierten Beispielen hervorgeht, schien man den dabei gerne resultierenden Quinten und Oktaven nicht eben zimperlich gegenübergestanden zu haben. Offenen Quinten- und Oktavparallelen sind wir in allen fünf Motetten Goudimels zwar keinen begegnet, war man es offenbar doch der handwerklichen Reputation schuldig, sie durch allerlei Kniffe zu verbergen. Goudimel verwendet zur Hauptsache die nachstehenden Kunstgriffe:



a) Die Parallele wird nur auf dem Papier vermieden, indem sie der Komponist auf drei Stimmen verteilt (80).

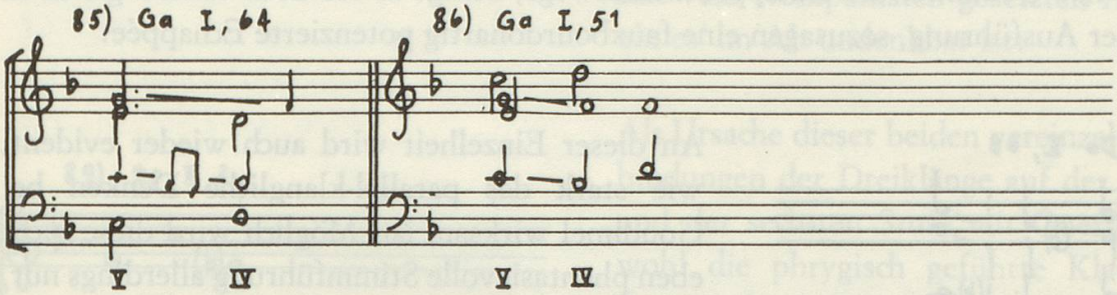
b) Eine Pause unterbricht die Parallele (81).

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:



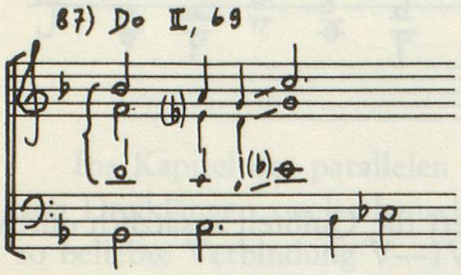
a) Die obere Stimme schlägt nach, die untere cachiert die Quinten zusätzlich durch ein Fusenpaar (85).

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	—	1	3	—	—	—	1	1
Ga	—	2	1	—	2	—	—	—
Is	—	2	—	—	—	—	1	1
Ho	—	—	1	—	—	—	—	—
Vi	—	—	2	—	—	1	—	1

Während Goudimel die Cambiata mit ihrer Folge von Sekund- und Terzschritt auch in den Aussenstimmen setzt, beschränkt er sich in der Anwendung der Echappée (meistens in der Form Sekundschritt 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:



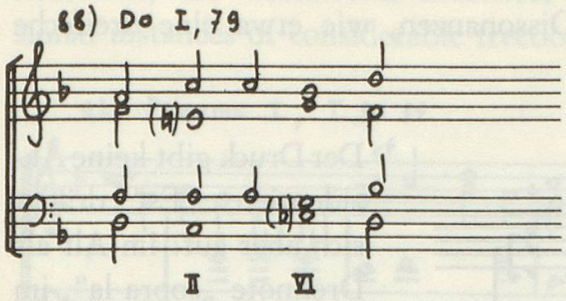
An dieser Einzelheit wird auch wieder evident, wie stark das parallel-klangliche Denken bei Goudimel wirksam ist. Möglich wird diese nicht eben phantasievolle Stimmführung allerdings nur, weil sie innerhalb einer noematisch hervorgehobenen, syllabisch-homorhythmisch vertonten Partie steht [25].

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.

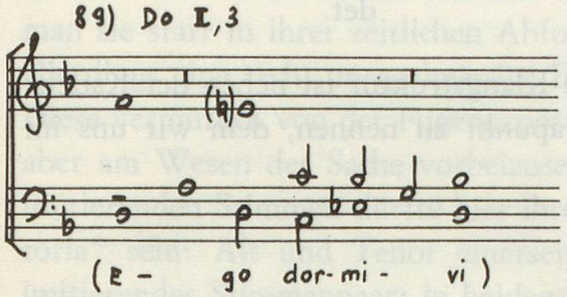
Neben den Klangverbindungen, die in der vertikalen Textur der Motetten vorherrschen, fallen die nur sporadisch auftretenden Folgen um so mehr auf. Hiezu gehört unter anderm die Verbindung der Dreiklänge auf den Stufen II und VI (vgl. die Tabelle der Klangverbindungen S. 42) mit dem Bassschritt c-es,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

24) JeP Fussnote zu S. 180.

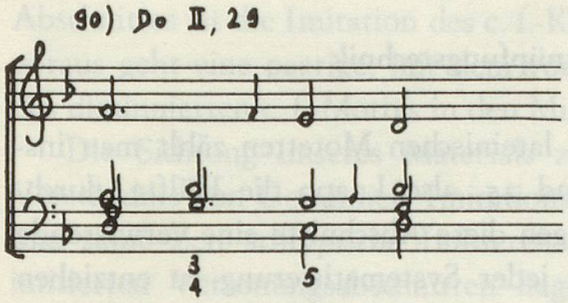
25) Der Superius dissoniert nicht gegen den Bass, er wird von den Mittelstimmen, die beide mit der Quart aus einer Dissonanz springen, gleichsam mitgerissen; da es das einzige Mal ist, dass die Echappée, dazu noch in dieser unselbständigen Weise, im Superius auftritt, durfte es bei der Beurteilung der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



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 Akzidens ein es′ im Alt undenkbar ist:



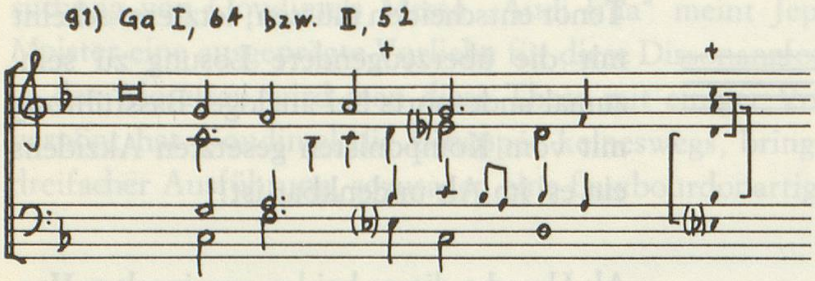
Als Ursache dieser beiden vereinzelten Verbindungen der Dreiklänge auf der zweiten und der sechsten Stufe mit Querstand ist wohl die phrygisch geführte Klausel im Bass zu bezeichnen; eine madrigalistische Deutung dieser klanglich aparten Stellen scheint mir abwegig, obschon der Textzusammenhang des Beispiels 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 mit dem in Dezimen gekoppelten Superius nachschlagen. Resultat ist ein Terz-Quart-Akkord[26]; 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 hat[27]. Bei Goudimel scheint es sich übrigens um eine Routinelösung einer besondern klanglichen Konstellation zu handeln, stossen wir doch in einer andern Motette auf ein analoges Beispiel (Ho II, 19, 20).

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 Sekundschritt 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.

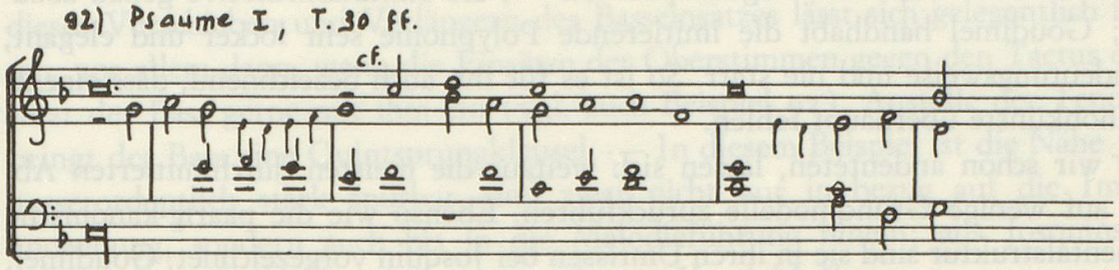
Imitation und Verknüpfungstechnik

In Goudimels fünf vollständig erhaltenen lateinischen Motetten zählt man insgesamt 57 Vertonungsabschnitte[28]. 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 wesenhafte 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 numeriert. 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 — 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥. — 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 andrerseits 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

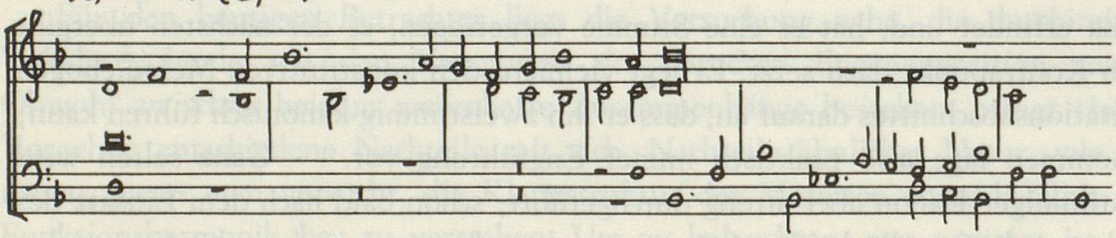
29) La p. 173. Wenn wir dieser Beurteilung kritisch gegenübertreten, möchten wir doch festhalten, dass die Autorin solche satztechnische Probleme nur am Rande behandelt; das Hauptanliegen ihrer Arbeit ist ein ganz anderes.

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 maniriert anmutender Weise. Eine analoge Stiltendenz stellten 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.

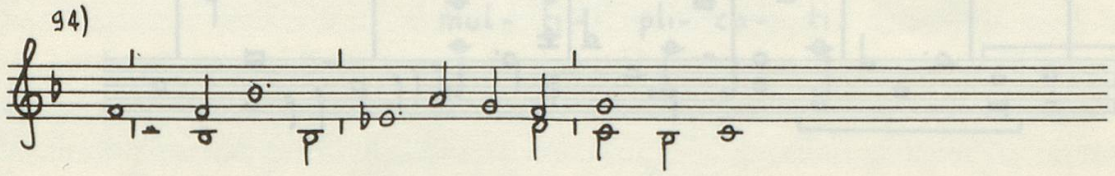
A. Goudimels einfachstes Imitationsmodell beruht zwar durchaus auf diesem Prozedere, lässt aber das erste Stimmenpaar beim Einsatz des zweiten nicht pausieren, sondern führt es kontrapunktisch weiter. Diese Technik ist auch der Josquingeneration nicht fremd, sie wendet sie aber meistens erst im Verlauf 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.

93) Do 12 (I, 13)

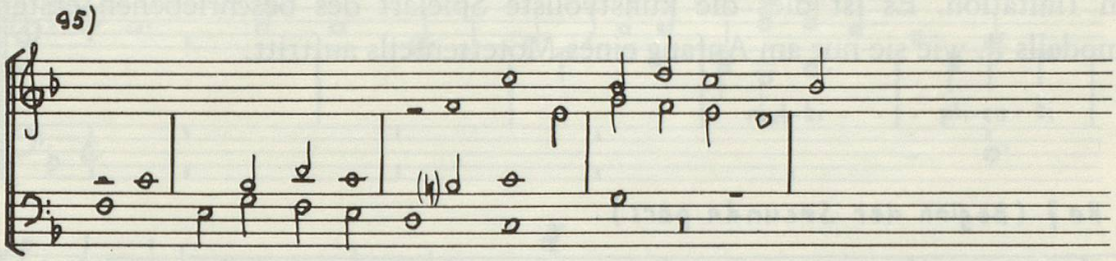


Zwei benachbarte Stimmen sind kanonisch gekoppelt und kadenzieren gemeinsam; das folgende tiefere Stimmpaar ist im Prinzip identisch gebaut; die Gründe für die geringfügigen Abweichungen im Bass gegenüber dem Alt sind offensichtlich: die Kadenz führt nach B, einer Nebenfinalis der Tonart; der Alt bringt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

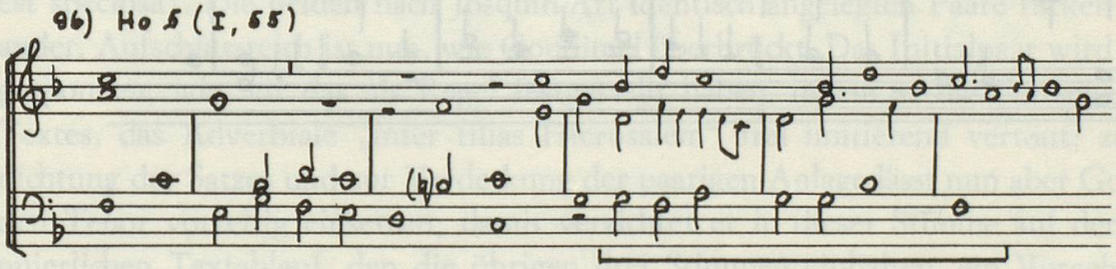
die Tenorklausel, sondern führt die Terz in den Dreiklang ein; das eigentlich erwartete untere B zum Superius wird dann vom Bass ergriffen, daher sein vorzeitiger Einsatz und die entsprechende Verlängerung seiner Initialnote um eine Minima; dieses Vorschieben und Verlängern des Basseinsatzes lässt sich 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 Psalmmotette „Dominus regnavit" zitieren wir zum Vergleich [30]:



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



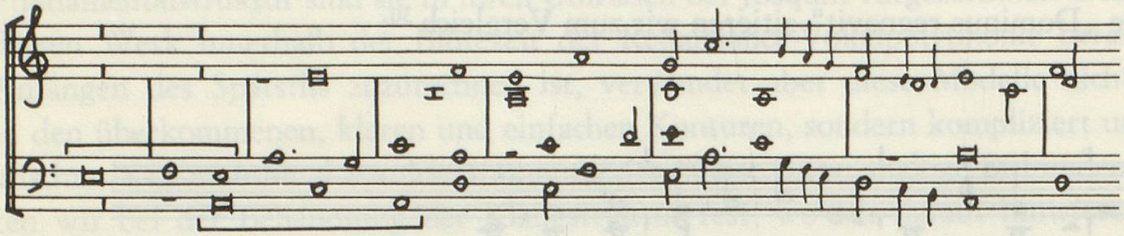
Goudimel verdeckt dieses „Josquinmodell" durch einen zusätzlichen Einsatz im Bass; Gründe des Zusammenklangs führen zu einer Modifikation: die vierte Note im Bass, das f, wird im Alt durch d′ ersetzt; ferner figuriert nun aber Goudimel noch den Stufenschritt f—e durch die formelhafte Wendung des ausgezierten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



30) Chorwerk Nr. 33.

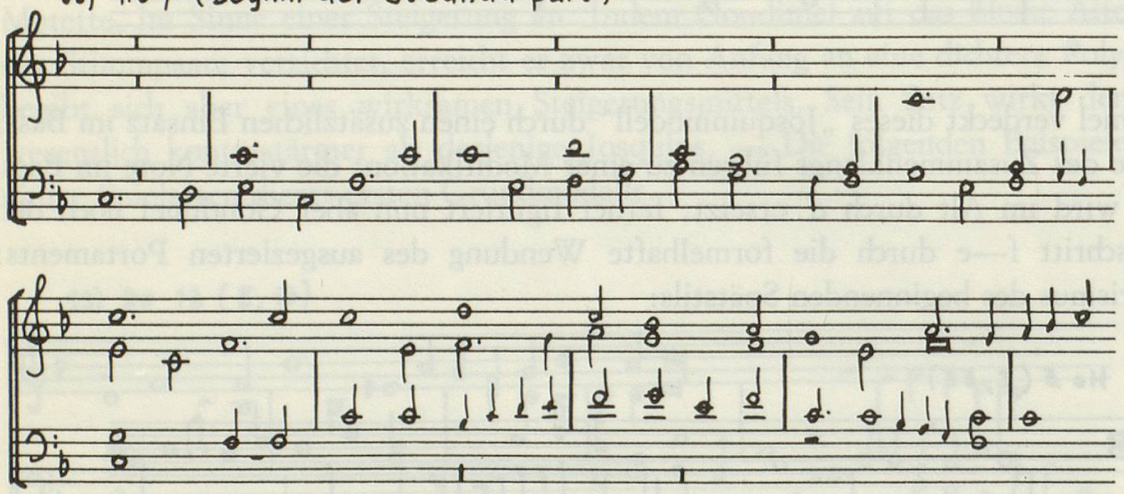
Zu Beginn der Motette „Videntes stellam" koppelt Goudimel durch tonale Anpassung des Kanoneinsatzes — Drehung mit der Oberterz statt mit der Obersekunde — zwei Gestalten desselben Imitationsmotivs; die Stimmpaare schiebt er stark ineinander und rundet die Partie ab, indem er die Aussenstimmen in ausgedehnteren 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



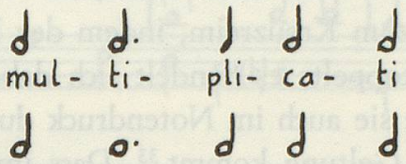
Von der durch tonale Antwort bedingten Koppelung zweier Gestalten desselben Imitationsmotivs ist nur ein kleiner Schritt zur Paarung eines Motivs mit seinem freien Kontrapunkt. Ergebnis ist ein Doppelkanon, gleichsam die Potenzierung der paarigen Imitation. Es ist dies die kunstvollste Spielart des beschriebenen ersten Grundmodells [31], wie sie nur am Anfang eines Motettenteils auftritt:

98) Ho 7 (Beginn der Secunda pars)

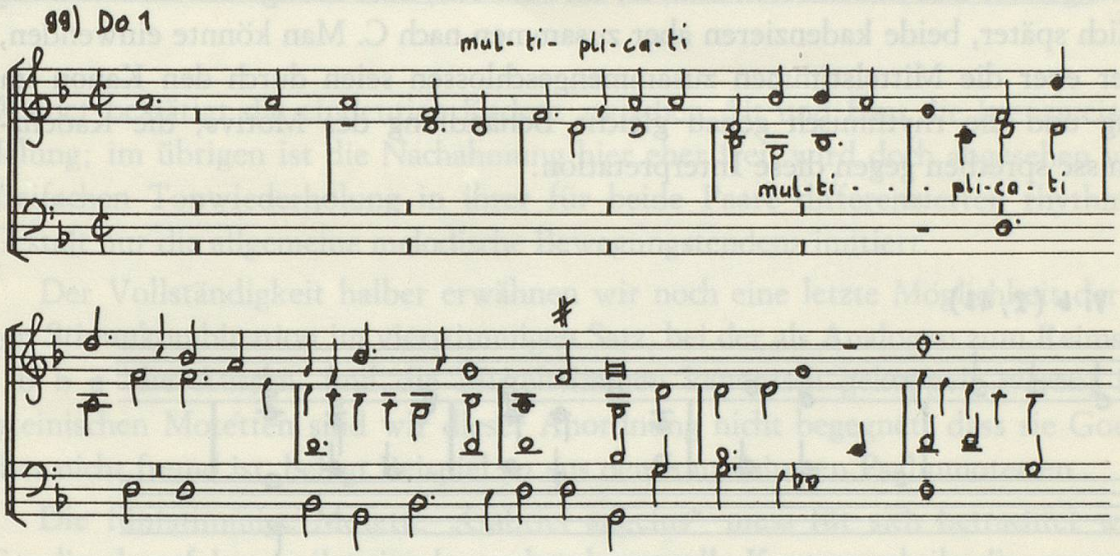


31) Weitere Beispiele zu diesem Modell: Do 15, 21; Ho 1.

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:

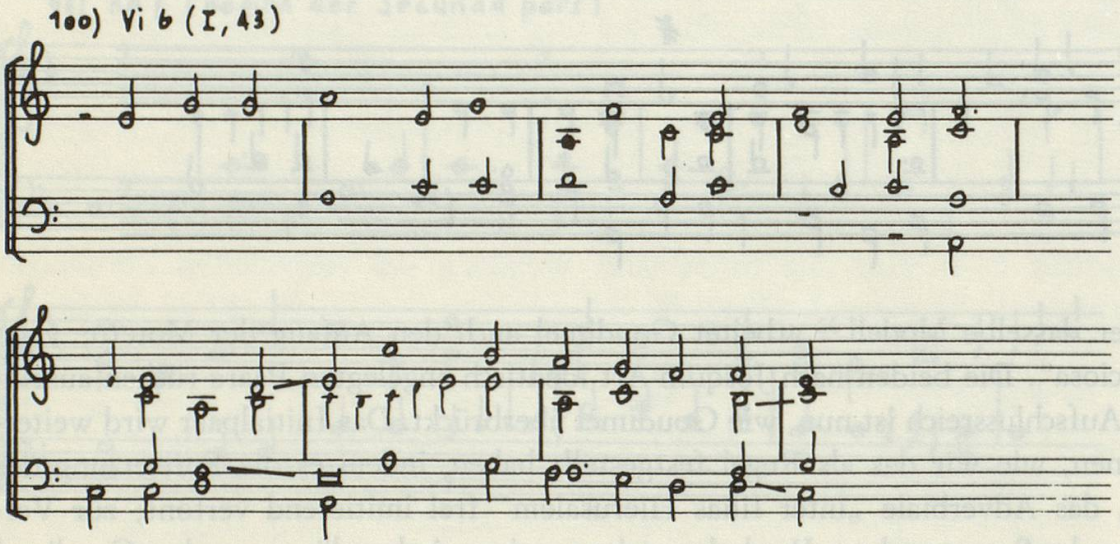


Über dasselbe Modell[32] arbeitet Goudimel auch den Anfang der Motette „Ista est speciosa". Die beiden nach Josquin-Art identisch angelegten Paare rücken auseinander. Aufschlussreich ist nun, wie Goudimel überbrückt. Das Initialpaar wird weitergesponnen, wie wir das als Regel festgestellt haben, indem 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 Ordinariumsvertonungen, wo einzelne Stim-

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

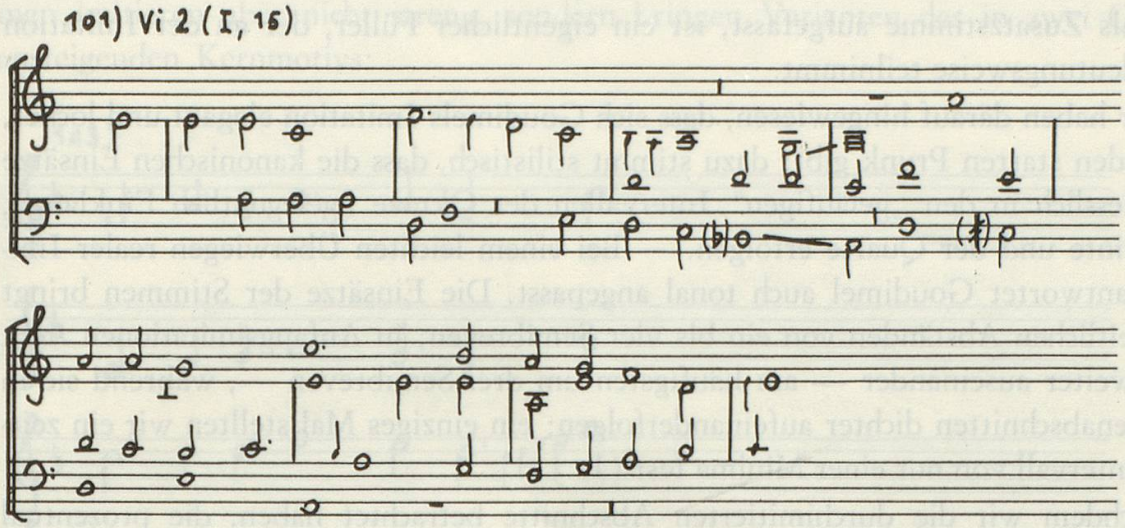
men hin und wieder den allseits bekannten Messetext nur unvollständig vortragen, eine Ausnahme darstellt. Für den der Sprache gegenüber sensiblen Humanisten ist es aber bezeichnend, dass durch die Umstellung des Textes im Tenor der Sinnzusammenhang des Satzganzen keineswegs gestört wird.

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 kommt[33]. 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. hiezu 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 paarigen 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.

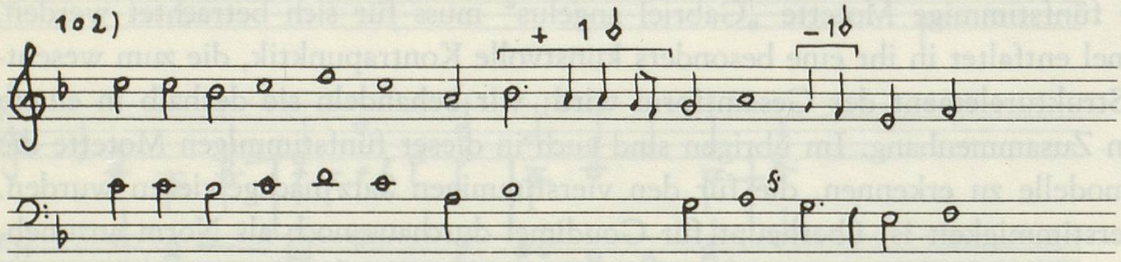
Die fünfstimmige Motette „Gabriel angelus" muss für sich betrachtet werden. Goudimel entfaltet in ihr eine besonders kunstvolle Kontrapunktik, die zum wesentlichen Strukturelement der Gesamtform wird; wir behandeln sie deshalb in einem späteren Zusammenhang. Im übrigen sind auch in dieser fünfstimmigen 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 andrerseits 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).

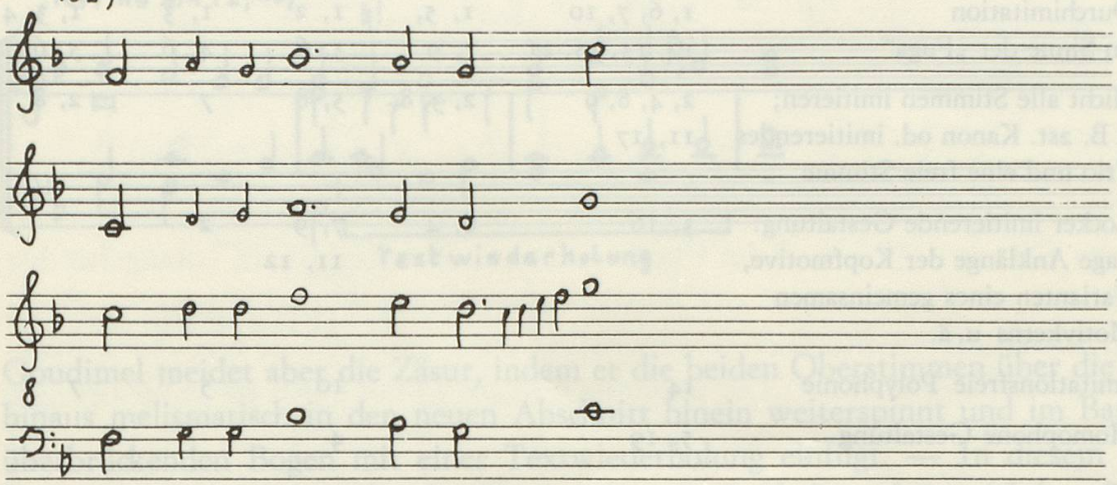
Nachdem wir die durchimitierten Abschnitte betrachtet haben, die prozentual am stärksten vertreten sind, überblicken wir noch kurz die übrigen Abschnitte. Sie lassen sich am besten unter dem Gesichtspunkt abnehmenden Anteils der Imitation gruppieren. Zahlenmässig folgen auf die durchimitierten Abschnitte 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-

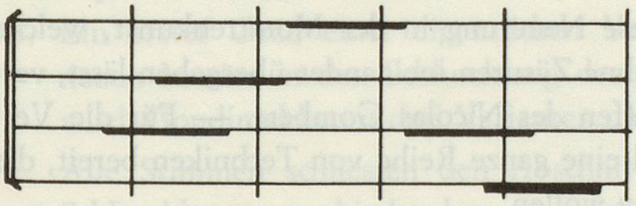
muster nachgeahmt wird, kurze Kopfmotive in den verschiedenen Stimmen vage anklingen, lediglich eine melodische Bewegungstendenz imitierend angedeutet wird, oder die nacheinander einsetzenden Stimmen Varianten desselben Kernmotivs vortragen. Letzteres scheint uns für Goudimel ein recht charakteristischer 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 Quarten ansteigenden Kernmotivs:

103)



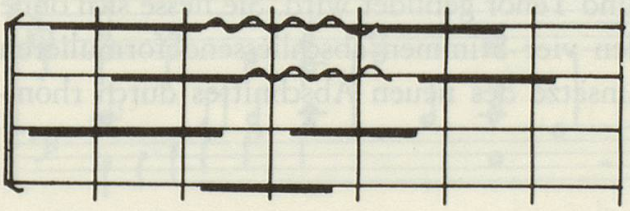
In den freier imitierenden Abschnitten sind da und dort symmetrische Anlagen unverkennbar; es passt dies stilistisch zur Tendenz, wie wir sie bei der Melodiebildung nachgewiesen haben (vgl. S. 25).

104) Do 3 (I, 27)



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 den die „Achse" bildenden Einsatz im Superius.

105) Is 4 (I, 42)



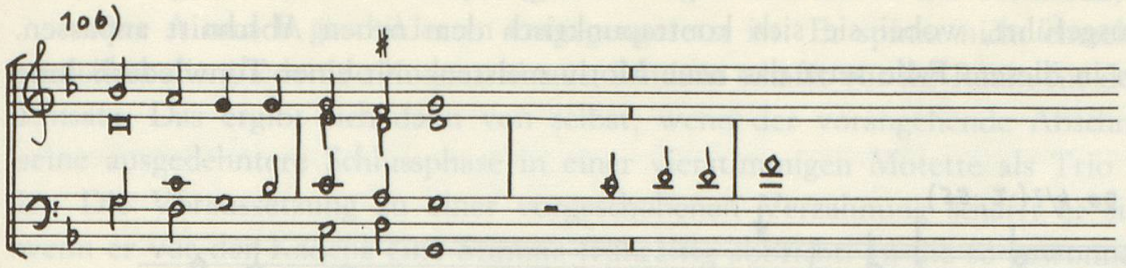
Die beiden analog gebauten Trios aus Tenor, Superius und Alt werden durch den Basseinsatz symmetrisch verklammert.

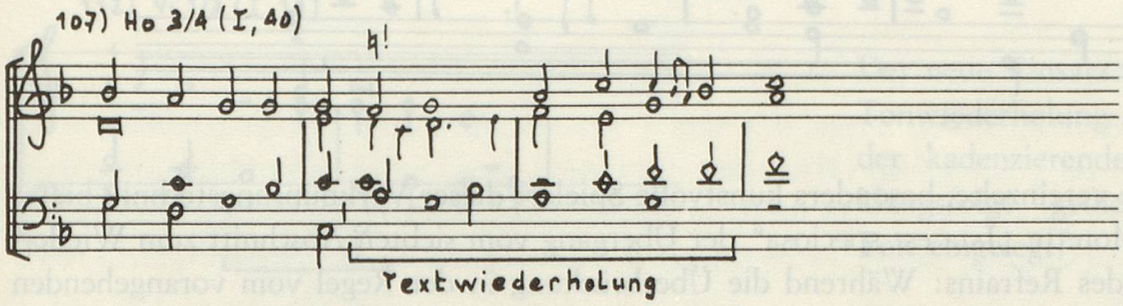
Aus der nachstehenden Übersicht geht hervor, dass Goudimel zur Vertonung von Textabschnitten nur sparsam zu der für das Madrigal typischen, imitationsfreien Polyphonie greift. Noch seltener ist rein homophone Behandlung. Es fällt auf, dass zwei der im ganzen drei noëmatischen Abschnitte in der am frühesten 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 im Sinne der „Fuga"	1, 6, 7, 10 12, 13, 15, 21	1, 5, 7, 9	1, 2 3, 6	1, 3 4, 6	1, 3, 4 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):

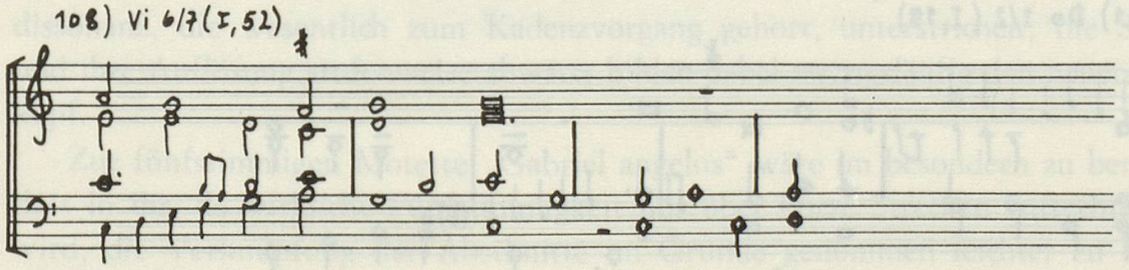




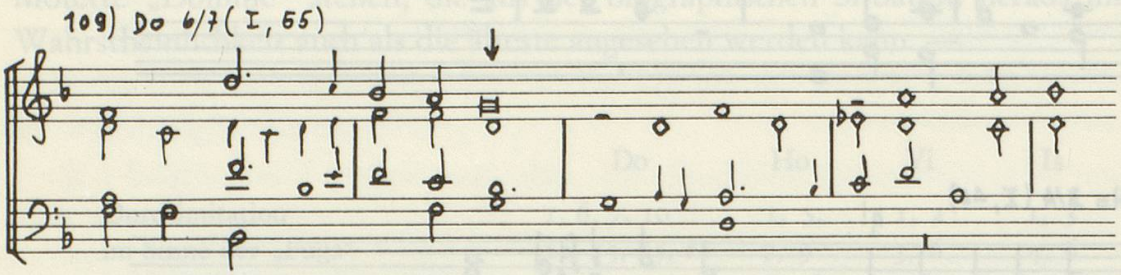
Goudimel meidet aber die Zäsur, indem er die beiden Oberstimmen über die Kadenz hinaus melismatisch in den neuen Abschnitt hinein weiterspinnt und im Bass einen überbrückenden Bogen mit einer Textwiederholung einfügt. — In diesem Beispiel halten wir es in Anbetracht der Überbrückungstechnik für richtig, 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.

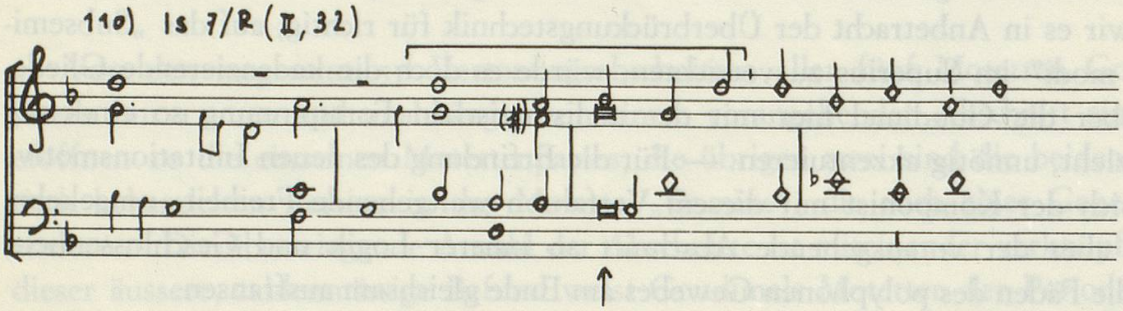
1. Alle Stimmen schliessen den Abschnitt gleichzeitig, halten aber die Töne des Schlussklangs verschieden lang aus und füllen derart die Imitationslücken wenigstens teilweise. Das neue Motiv beginnt mit einer Tonwiederholung:



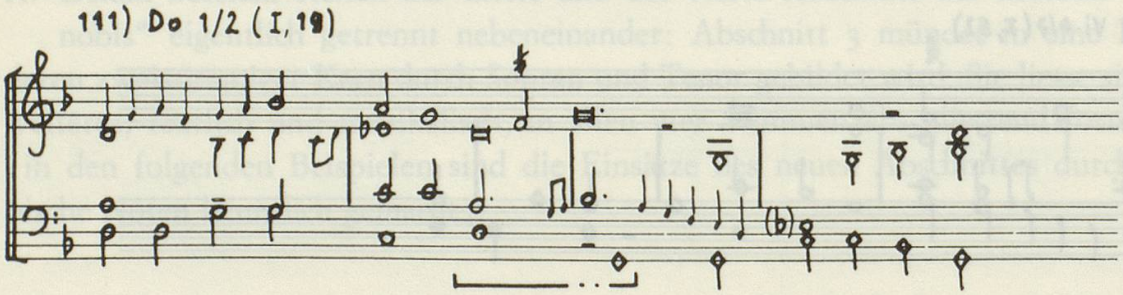
2. Statt dass die Schlusstöne bloss liegen bleiben, werden einzelne Stimmen darüber hinausgeführt, wobei sie sich kontrapunktisch dem neuen Abschnitt anpassen. Auch in diesem Falle setzt das neue Motiv meistens mit einer Tonwiederholung ein:



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:

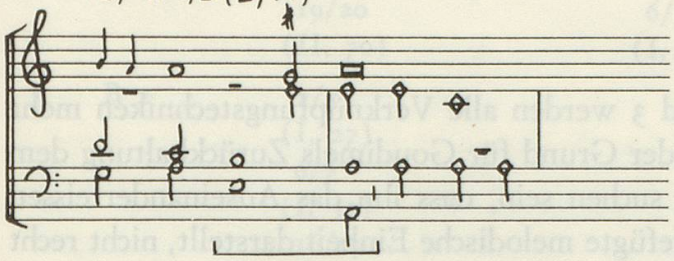


3. In der dritten Variante kadenzieren die Stimmen des zu Ende gehenden Abschnittes gemeinsam; der neue Einsatz ergreift aber den Zielton einer kadenzierenden Stimme; als Interpunktionszeichen setzt Goudimel zwischen die beiden Klauseltöne, die so auf zwei Textabschnitte verteilt werden, eine Minimapause.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



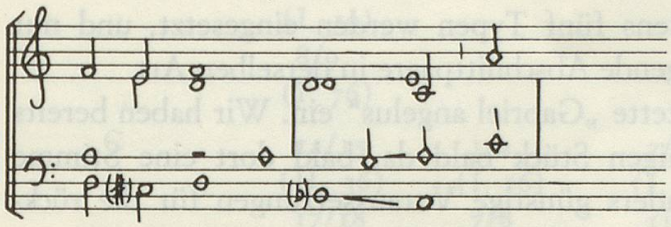
C. Die engmaschigste Verknüpfung erzielt Goudimel durch ein Verfahren, das den unter A und B geschilderten entgegengesetzt ist: Er spinnt nicht einzelne Stimmen über die gliedernde Kadenz hinaus, sondern schafft vor ihr Raum für den neuen Einsatz. Das ergibt sich dann von selbst, wenn der vorangehende 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)



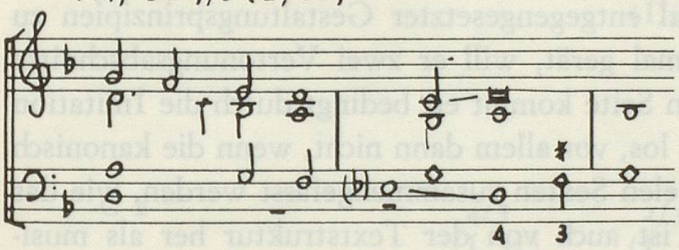
1. Der neue Einsatz wird als Tonwiederholung auf dem der kadenzierenden Dreiklangsfolge gemeinsamen Ton eingelegt.

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 zwangslos 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 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 5/6, 9/10, 15/16, 20/21; Ho 8/9; Is 4/5; Ga 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 vordringlich 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

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.