

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: Die Formen

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: 27.03.2026

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

Die Formen

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

Motetten

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

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

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

36) LeN Nr. 16.

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

38) Vgl. MGG Artikel „Maillard“.

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

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

Motette

Prima pars

Refrain

Secunda pars

Refrain

Responsorium

Responsorium (Chorteil)

Repetenda

Versus

Repetenda

„Gabriel angelus“

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

39) Vgl. MGG Artikel „Créquillon“.

40) Borren o. c.

41) Vgl. die Motettentexte im Anhang.

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

„Videntes stellam“

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

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

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

⁴²) Nach Ma p. 379.

„Hodie nobis“

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

„Ista est speciosa“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43) Chorwerk Nr. 72.

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

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

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

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

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

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

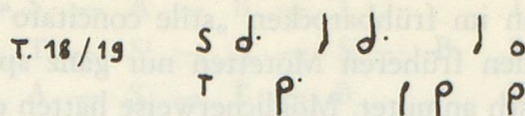
Verdelots Motette gibt sich auf den ersten Blick als einteilige Komposition, zeigt aber bei genauem Zusehen auch die zweiteilige Reprisestruktur a R b R; Verdelot arbeitet sie nur weniger stark heraus als Goudimel, indem er am Ende des ersten Teils die beiden Unterstimmen in den Anfang des zweiten hineinzieht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

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

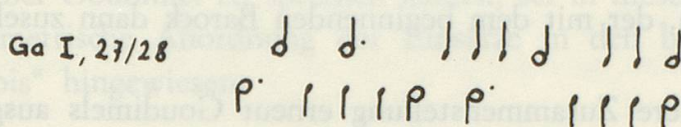
Während die Proportionen bei Verdelot noch willkürlich anmuten, glaubt man bei Goudimel eine ausgleichende Tendenz festzustellen, bedingt vor allem durch die Anlage in zwei getrennte Parties, die eine grössere Ausdehnung des Abschnittes b erfordert, soll nicht das formale Gleichgewicht empfindlich gestört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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

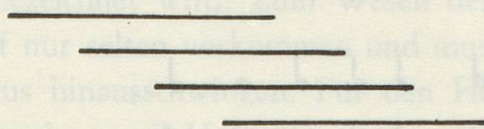
Beim Durchspielen der beiden Motetten ist ein wesentlicher Unterschied in der Organisation der Klangstruktur unüberhörbar: Goudimels Stück ist weit häufiger von Bindungsdissonanzen durchsetzt. Forscht man nach den Ursachen dieser Erscheinung, stellt man fest, dass sie in erster Linie bedingt ist durch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

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

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

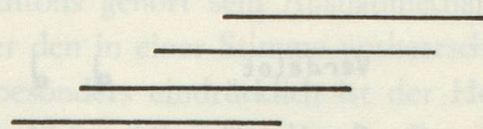
Da wir im Verlaufe dieser Arbeit schon verschiedentlich auf die Bedeutung der Symmetrie bei Goudimel zu sprechen kamen, sei in diesem Zusammenhang auf die streng symmetrische Anordnung der Einsätze in den beiden Partes der Motette „Hodie nobis“ hingewiesen:

Prima Pars



„Hodie nobis caelorum rex ...“

Secunda Pars

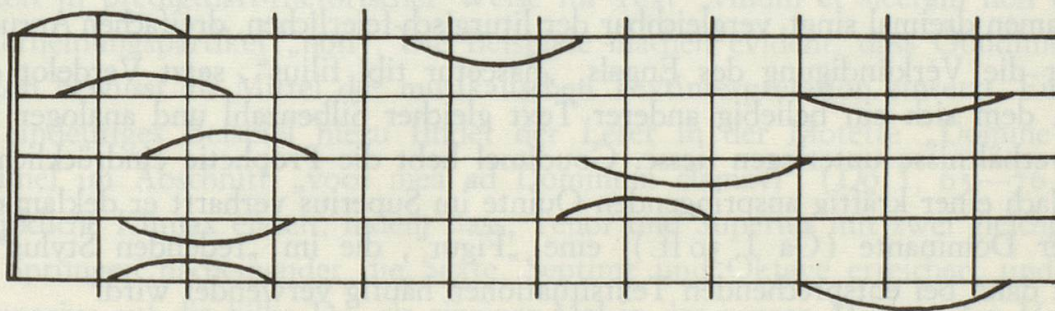


Gloria in excelsis Deo ...“

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

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

115)



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| a) Videntes stellam magi | Voller Freude sehen die |
| gavisi sunt gaudio magno | Weisen den Stern, der |
| et intrantes domum . . . | sie zum Stall geleitet . . . |

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

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| b) . . . invenerunt puerum | Begegnung mit dem Kind |
| cum Maria matre eius, | und seiner Mutter; |
| et procidentes adoraverunt eum. | die Anbetung. |

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

- | | |
|-------------------------------|-----------------|
| c) Et apertis thesauris suis; | Die Darbringung |
| obtulerunt ei munera, | der Geschenke. |
| aurum, thus, et myrrham. | |

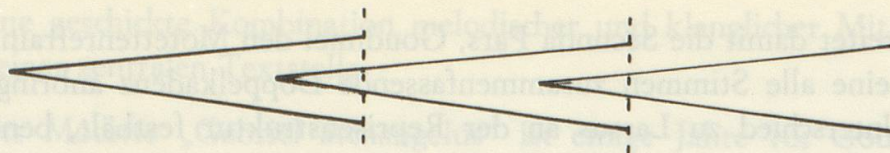
⁴⁶) Erstdruck von 1562; Contratenor, Tenor und Bass wurden nach dem Originaldruck von 1564 der Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, spartiert; die dort fehlenden Cantus I und II nach der Haberl-Ausgabe, die auf einem spätern Druck von 1573 basiert, ergänzt.

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

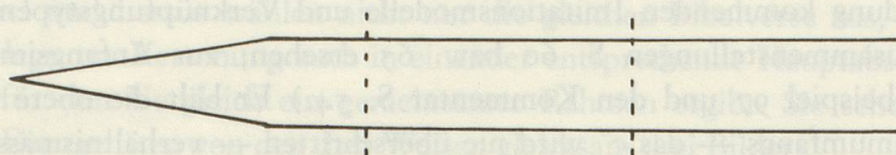
Sehen wir nun genauer zu, wie die beiden Komponisten diese drei Bilder gestalten.

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

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



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



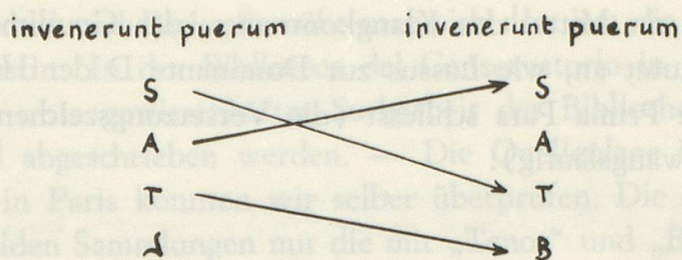
Wenn er, den ersten Abschnitt ausgenommen, auch nicht mehr zu eigentlichen Imitationen ansetzt wie Goudimel, erzielt er doch eine polyphone Selbständigkeit der Stimmen, indem er kurze Motive nachahmend durch zwei oder drei Stimmen — nie durch alle fünf — gehen lässt, so etwa die Spielfigur aus Semiminimen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

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



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

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



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

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

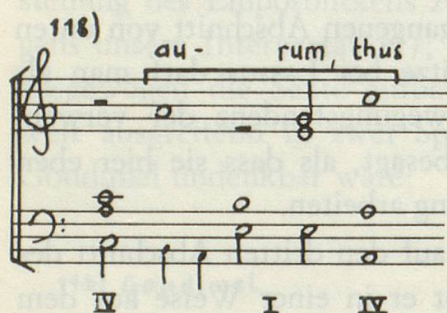
Den nächsten Abschnitt, „cum Maria matre eius“, bauen Lassus und Goudimel in einer Art klanglicher Gegenbewegung zum vorangegangenen Abschnitt von unten nach oben auf (die beiden ersten Oberstimmeneinsätze bei Lassus darf man als nachträgliche Überbrückung auffassen); auch die Bewegungstendenz der verwendeten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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

„Pater noster“: beide Stimmen sind komplett.

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

„Delectare in Domino“.

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



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

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

120) Pater noster Delectare in Domino

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

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

121) original

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

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

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

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

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

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

Magnificat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50) Gombert, Opera omnia IV, 16.

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

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

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

122) Ma 1, V.4

Qui-a fe-cit

Qui- a fe - - - - - cit

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

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

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

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

123)

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

T

S

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

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

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

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

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

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

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

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

Vorerst sucht Goudimel zum Choralinitium einen möglichen Kontrapunkt:

124) Ma 3, V. 4



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

125)



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



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

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

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

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

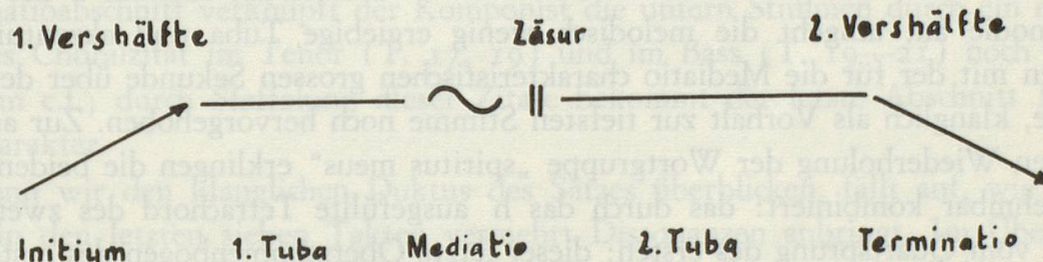
Betrachten wir zunächst das melodische Material, das der Komposition zugrunde liegt. Das Liber usualis gibt die gregorianische Intonationsformel des 8. Tons in folgender Gestalt:

127)

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

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

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



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

Initium 1 Mediatio Terminatio

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

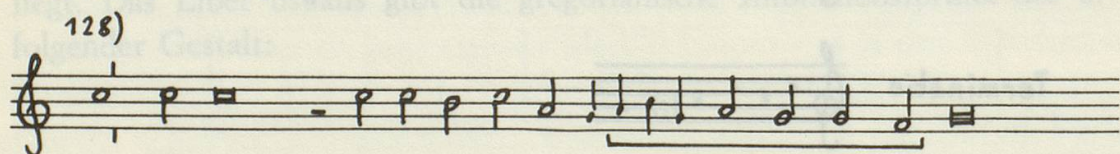


Diese vier sehr einfachen melodischen Zellen, zusammen mit dem Charakteristikum der syllabischen Tonwiederholung der Tubae, bilden das Grundmaterial der mehrstimmig komponierten Magnificatverse. Wie Goudimel damit arbeitet, zeigt die nachstehende Beschreibung der fünf polyphonen Sätze des Magnificat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

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

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

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



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

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

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

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

52) II S. 4.

Vers 4: Quia fecit

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

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

A. Takte 1—8

Quia fecit . . .

Strenge Imitation eines durch Kolorierung des Initiums 1 gewonnenen Motivs;

B. Takte 8—16

. . . mihi magna qui potens est

Nicht choralgebundenes Motiv in freier Nachahmung;

C. Takte 17—25

et sanctum nomen eius.

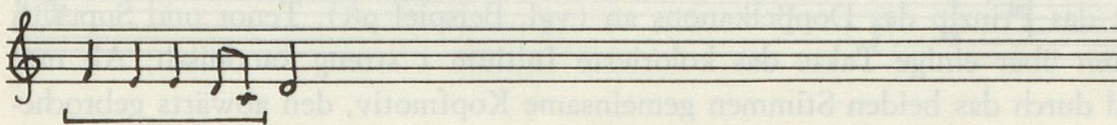
Imitierende Verwendung von Tuba 2 und Terminatio in allen Stimmen.

Vers 6: Fecit potentiam

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

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

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



Vers 8: Esurientes

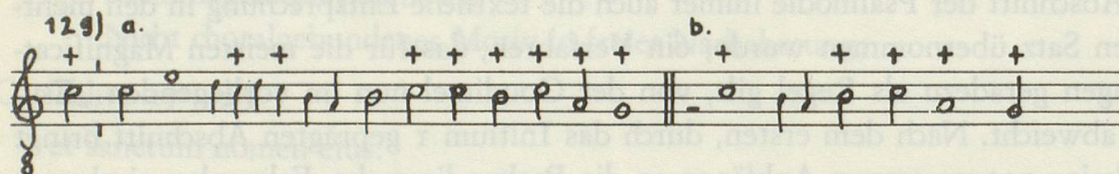
Superius, Alt und Bass bilden ein Trio. Zum Wort „Esurientes“ imitieren alle drei in gleichmässigen Abständen das Initium 1. Alt und Bass singen das Wort von einer Pause unterbrochen zweimal, wobei der Alt im Sekundverhältnis sequenziert. Der Superius wölbt sich mit einem weitgeschwungenen Melisma —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

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

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

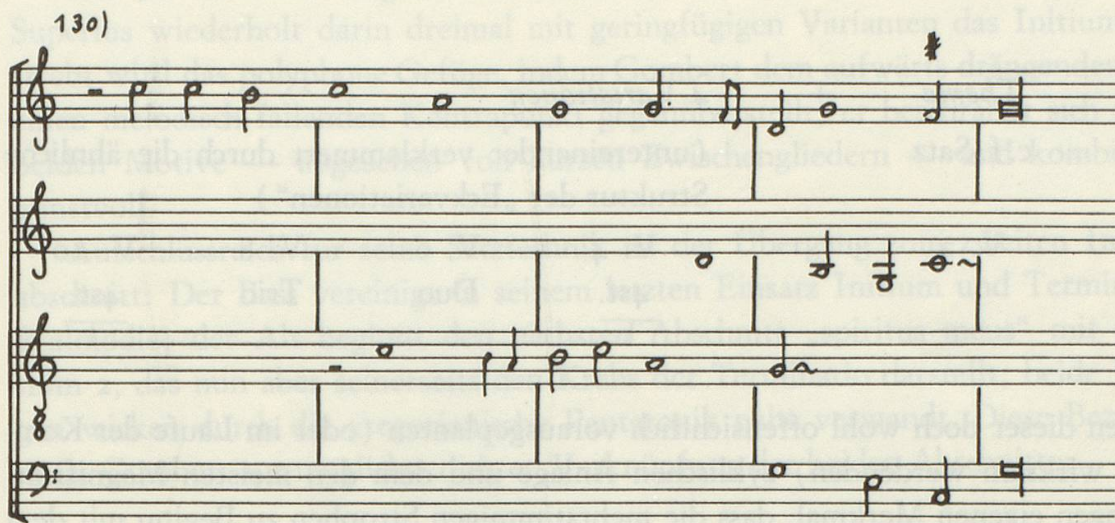
Vers 10: Sicut locutus est

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

54) Opera omnia IV, 80—93.

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

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



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

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

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

Mit einer sechsstimmigen Doxologie krönt Gombert seine Magnificatvertonung.

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

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

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

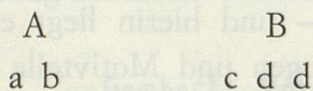
Jacobus Clement

*Magnificat octavi toni*⁵⁵

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

55) Opera omnia IV, 110—119.

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



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

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

133)

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

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

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

Wiesen die eben betrachteten Verse Wiederholungen von Teilen im engern Sinne auf, zeigt das Trio „Fecit potentiam“ Reprisestruktur:

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

Wieder ist nur die Oberstimme derart gegliedert; immerhin kontrapunktiert der Tenor zu Beginn von A das kolorierte Initium 1 im Superius mit der Terminatioformel, was auch zur Verdeutlichung des Repriseneinsatzes beiträgt:

134) kolor. Initium 1

The image shows two musical staves. The first staff is labeled '134) kolor. Initium 1'. It contains a melodic line in the Superius part and a corresponding line in the Tenor part. The Tenor line starts with a 'Terminatio' formula, which is a specific musical notation used to signal the end of a phrase. The second staff shows the reprise of this material, labeled 'A (Reprise) ... mente cordis sui'.

A Fecit potentiam . . .

A (Reprise) . . . mente cordis sui

Das ist übrigens alles, was im Trio an psalmodischem Material zu finden ist; Clement knüpft daran an und spinnt dann die Linien frei weiter. Gerade die kontrapunktische Kombination von Initium und Terminatio zeigt auch, wie frei er dieses Material verwendet, ohne sich an den Textort eines psalmodischen Motivs gebunden zu fühlen; solche engere Bindungen wären in Anbetracht der erwähnten Konfliktsituation zwischen psalmodischer Textstruktur und chansonartigen Wiederholungsformen auch gar nicht einzugehen. — Im Teil A' — einer kleinen Coda — greift die Mittelstimme, die sich im übrigen motivisch unabhängig von ihren Partnern bewegt, das kolorierte Initium 1 aus dem Superius auf; dadurch entsteht der Eindruck einer wiederholten Reprise des Anfangsteils, wie es gerade für viele Pariser Chansons so typisch ist.

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

	A	B	B	C	A'
Takte:	1—7	8—12	13—17	17—23	24—32

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Messen

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

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

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

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

Vom Satzbild her zeigen die Messen zwei grundsätzliche Gestaltungsmöglichkeiten:

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

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

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

135) II, Credo, 22 ff.

An-te om-ni-a sae-cu-la

Et ex pa-tre na-tum an-te om-ni-a sae-cu-la

De-um de de-o, Lu-men de Lu-

Et ex pa-tre na-tum. De-um de de-

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

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

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

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

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

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

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

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

Missa „Le bien que j'ay“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

140)

Arcadelt

Fau- droit il donc pour fi - - - nir

Missa De

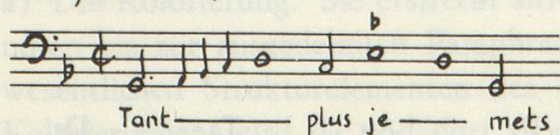
Ho- san-na in ex- cel- - - - - sis

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

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

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

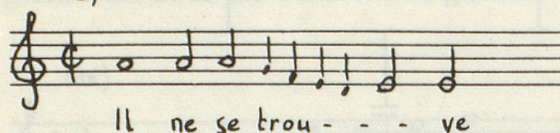
141) Maillard



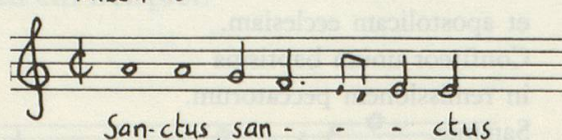
Missa Ta



142) Sandrin



Missa Il



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

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

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



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

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

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

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

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

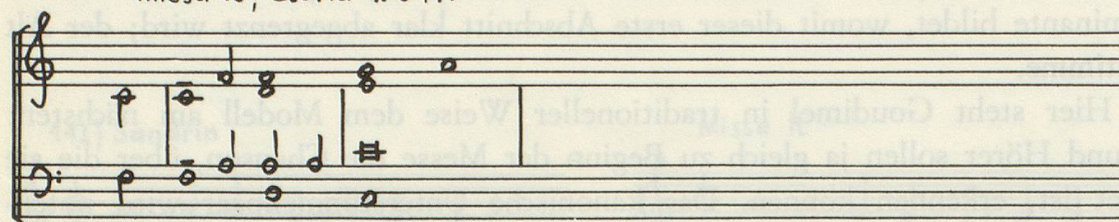
Gloria: Das Unterstimmengerüst bleibt wie im Kyrie nahezu unverändert, was zur Annahme berechtigt, dass auch Goudimel darin den Kern der Anlage sieht. Den Bass zitiert er notengetreu, dem Tenor, der im Unterschied zum Bass den ganzen Text singt, wird eine Tonwiederholung vorgespannt, damit die wesentlich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

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

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



Missa II, Gloria T. 6 ff.



Lau-da-mus te



Be-ne-di-ci-mus te

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

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

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

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

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

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

