

# Einleitung

Objektyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): **16 (1968)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## EINLEITUNG

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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



