

# Erzählung von Zahlen



## I Erzählung

»Wer glaubt, daß man mit Worten lügen könne, könnte meinen, daß es hier geschähe«, dachte Rönne vor einiger Zeit, in seiner nördlichen Abgelegenheit, wohin er als Arzt versetzt worden war. »Der, zu dem ich redete, wird bald sterben; aber mit den Worten reißt es mir alles andere fort, Handlungen, Fakten, was geschieht, wiege ich in der Hand wie ein Gehirn.«

Was geschehen ist, Geschichte, geht da auch mit fort. Was haben wir von früher? Gegenstände, Knochen, Bilder, Zeichen? Jedenfalls wenig, was nicht von uns ist; die alten Scherben werden von unseren Gedanken und Worten überwachsen, in dem Moment, in dem wir sie aus der Erde graben.

\*



Xrie

Einer läßt ein Haus bauen, es einrichten; einer malt ein Bild; ein anderer singt, oder einer schreibt Noten.

Von den Musikern des 15. Jahrhunderts wissen wir wenig, kaum so viel, daß es für eine individuelle Biographie ausreicht. Die Gesellschaft, in der sie lebten, wies ihnen aber nicht von vornherein, weil sie Musiker waren, mindere Ränge zu: was sie machten, war bewahrenswert in kostbaren Handschriften; Dufay, Ockeghem waren zu ihrer Zeit – das Ende des Mittelalters und das selbstbewußte Ich der Renaissance schon in den Türen – berühmte Leute. JOSQUIN DESPREZ ging stolz, hochgehrt um mit Fürsten, Papst und König; trotzdem gibt es nur ein paar Blätter Papier direkter Zeugnisse seines Lebens, keine Zeile von seiner Hand ist verbürgt; welch ein Unterschied zu dem nur einige Jahre jüngeren Zeitgenossen Leonardo da Vinci.



Vielleicht hat es etwas mit der Sache selbst, mit der Musik zu tun? Städte, Häuser blieben stehn, leerten sich von den Essern, die darin wohnten, waren mit den Bildern Besitz für die Nachkommen. Aber Musik, in Zeichen chiffriert, verschwindet, läßt sich nicht besitzen; so wird auch die Person des Musikers chimärisch; einige Diplomatenbriefe, Quittungen: so und so viel Gulden bezahlt.

Das wissen wir immerhin: in einem langen Leben hat Josquin viel komponiert und dabei keiner Ungeduld oder herablassender Forderung der Auftraggeber sich gebeugt. Seine Musik, in welchem wechselnden Licht sie später auch gesehen wurde, war nie wirklich vergessen, seine Noten wurden abgeschrieben, gedruckt und in den Bibliotheken Europas gesammelt.

Gegenwärtig ist sie in geschichtliche Ferne gerückt. Man könnte meinen, gerade das geschichtliche Bewußtsein sei es gewesen, das hier einen Vorhang zugezogen hat: die Klassifikation der Geschichte, die dem Historismus seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zugrunde liegt, läßt eben das Alte, dem die Lust des Wiederfindens gilt, verschwinden.

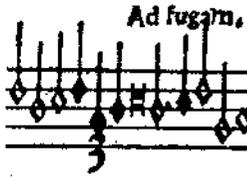
Blieb Josquins Musik lange vor Augen, so sieht es mit jener, die der etwa fünfzehn Jahre ältere Ockeghem schrieb, anders aus: die sorgfältigen Handschriften einiger Codices wurden bald zu geschlossenen Zauberbüchern, Hieroglyphen des Gerade-Vergangenen. Es ist möglich, daß das Werk Ockeghems – auf eine immanente Systematik des Ganzen bezogen – überhaupt schmal ist; vielleicht aber ist vieles von dem, was er komponiert hat, wirklich verloren, oder in anonymen Manuskripten erhalten und damit zugleich verborgen.

\*



»Die Erde schwankt, die Vettel wälzt sich um«, die Zeit hat einen Riß, aber auch offene Türen. Ich erzähle eine Geschichte, ich erzähle mich: an dem Neuen, das im Gange ist, werde ich keinen Teil haben. Das vorige Jahr, alte Zahl, 1496, geleert; als ich vom Amt, von den Freunden mich zurückzog, glitt der Kopf in die Müdigkeit, läßt sich nun treiben. Im Februar hält sich der Winter mit langsamen Stunden. Sind Stimmen vor der Tür, im Zimmer?

Das Fieber macht die Augen trüb. Glauben und Wissen in Aufruhr, das jagt die Menschen um. Führten sie nicht vor einiger Zeit fremde Tiere durch die Stadt; mit solchem Lärm, daß eine große Menge zusammenlief; und es erstickten im Gedränge mehrere Frauen, und manche kamen halb tot heraus, was eine unglaubliche Sache scheint, jedoch ist es wahr, denn ich, Jehan Ockeghem, habe es selbst gesehen.



Der frate aus Florenz, der strenge Prediger, hat auch hier in Tours Anhänger; sie sagen, daß es in Siena Blut geregnet habe, über zwei Toren von Siena, und erzählen noch andere solche Dummheiten. Aber der Feldzug, den unser Herr, der König Charles, in Italien führte, hat nichts gebracht, und starb doch der Dauphin, der erst drei Jahre alt war.

Sie singen ›circumdederunt me gemitus mortis‹, gedrängt singen sie in den Kirchen. Führt die Schwäche, die mich niederhält, meine Gedanken im Kreise? Die Pest sitzt bei den reichen Städtern am Tisch, sie dreht das Rad, daß es auch die Bauern packt, über die Grenzen der Länder weg.

Sonderbare Kunde, die zuletzt aus Spanien kam: ein unbekanntes Land im Westen. Ob der Arzt etwas weiß? Der Seeweg nach Indien; andere Menschen, mit brauner Haut; und Ungeheuer aus dem Meer. Alle Karten und Bilder werden anders.

Der meine Messen mit Sorgfalt kopierte, wurde gut bezahlt; war ich nicht maître de la chapelle unserer seligen Herren, der Könige Charles und Louis? Sie drucken jetzt Bücher und Flugschriften vielerlei Art, aber der Narren Zahl wird größer davon, die ihr ›gaudeamus‹ dazu singen.



Tempus loquendi, tempus tacendi.

Lange hörte ich nichts aus Rom. Josquin, der mir Schüler und Freund war. Der spanische Papst liebt die Macht und seine Familie. Wenn das Ende naht, bleiben von der Erinnerung keine Bilder mehr, nur Worte. Im Winter vor zwanzig Jahren schnitten sie in Mailand den Herzog Galeazzo Sforza in Stücke, als er die Kirche verließ. Ich habe alles geordnet. Macht und Rache haben mich verschont, daß ich ruhig leben konnte so lange Zeit, wo doch das Verderben die Herrscher so rasch erreicht. Am Tag des heiligen Stephanus, als das ›Ite missa est‹ gesungen wurde; es waren mehrere Verschworene, die den Sallust

n und Wissen  
hrten sie  
die Stadt;  
zusammenlief:  
auen, und  
nglaubliche  
, Jehan

, hat auch  
n Siena  
Siena, und  
Aber der  
es, in Italien  
der Dauphin,

rtis«, gedrängt  
iche,  
Kreise? Die Pest  
dreht das Rad,  
enzen

kam: ein  
t etwas weiß?  
, mit brauner  
Karten

urde gut  
t unserer  
ouis? Sie  
erlei Art,  
die ihr

der mir  
pst liebt  
de naht,  
ehr, nur  
nitten sie  
Stücke,  
rdnet.  
laß ich ruhig  
erderben  
es heiligen  
wurde;  
allust

studiert hatten; und der erste, der nach dem Herzog stach, tat, als wollte er ihm einen Brief übergeben. So rächten sie mit Mord die Ausschweifung, mit Grausamkeit Habgier; und wurden von vier Pferden zerrissen, jene drei, die man fing.

»Die Höllen laufen in Zyklen um, kein Mensch kann sein Ende absehen.« Nur wenige Tage später, am 5. Januar des neuen Jahres 1477, wurde der Herzog von Burgund in der Schlacht von den Schweizern umgebracht und alle seine Leute so besiegt, daß man nie erfuhr, wo der genannte Körper des Herzogs geblieben war. Seine Waffen und Kühnheit halfen nichts dawider, daß es das dritte Mal war, daß er geschlagen wurde, in einem Jahr, bis der Tod ihn wegriß. Er wurde für einen grausamen Menschen gehalten, so daß es in aller Mund war, im Westen sei er es, und der Großtürke im Osten, die sich an Blut ergötzen, da sie die Menschen mit unendlicher Grausamkeit zerreißen ließen. War er ein Ungeheuer wie der maréchal Gilles, den sie, als ich jung war, in Nantes hängten und verbrannten? Was für Blut und Schmerzen der Hölle kommen da von früher herauf, umgeben mich mit Angstgestalten.



**Benedictus**

Josquin schrieb für Galeazzo, den Herzog von Mailand, dem ein Leben, das im Wege stand, nichts galt: musarum factor, Nährer der Kunst, und in seiner Kapelle sangen die Besten. Trauerte nach seinem Tode um ihn, wie ich für den Burgunder eine Messe schrieb und genaues Maß gab, zu singen und zu schweigen. Murmelte noch etwas? War es das gute Murmeln der Amme, beschützerisch und gut und stark? Ich habe es ruhig gehabt.

Stimme, Stimme jetzt. »Me conduit desplaisir« schrieb Josse im Unglück. Die Schweigestimme in meinem Kopf. Zum Ersticken hält mir der Mund die Worte fest. Sie sollen das Zimmer wärmer machen. »D'estre sans per.« Der Arzt glaubt, ich wüßte nicht, daß das Ende naht. Schreibereien und Schmutz, den der Tod mit sich bringt. Er könnte mich besehen, den durchgelegenen Rücken, dazwischen etwas mürbes Fleisch; zur gelungenen Kur Glück wünschen: »er wird nun die Schmerzen als eine lästige Begleiterscheinung der Genesung empfinden, unter den Begriff der Erneuerung treten, den Bürger hochhalten, bis die Nacht kommt mit dem Blut im Hals.«

Über das erste Kyrie der Messe *Ad fugam* von Josquin Desprez

Ich glaube, das Erste, das mir überhaupt auffiel und worüber ich mich gewundert habe, als ich die Messe *Ad fugam* im Berliner Josquin-Seminar Adam Adrios kennenlernte, war die merkwürdige Triole im Alt des ersten Kyrie, im fünften Takt. In den Kategorien des musikalischen Verständnisses, denen ich damals (vor etwa achtzehn Jahren) vertraute, ging diese isolierte Stelle nicht auf, und auch später, als ich den konstruktiven und symbolischen Grundlagen des Stückes immer tiefer nachgrub, ließ gerade die Triole sich nicht einfügen, blieb außen und ihre Bedeutung dunkel.

Notenbeispiel 1:

JOSQUIN DESPREZ: MISSA »AD FUGAM«, KYRIE T. 1-9: ↓

1 2 3 4 5 6 7 8 9

S Ky-ri-e

A Ky-ri-e

T Ky-ri-e

B Ky-ri-e

Tatsächlich gehören die im Beispiel hervorgehobene Triole und die gleichzeitige einzige Ligatur des Satzes im Baß zusammen: die Zeichen (das Notenbild) geben den wichtigsten Hinweis für die Proportionsordnung des Satzes.

Im zweiten Beispiel sind die originalen Notenformen<sup>1</sup> der Edition zu Josquins Lebzeiten wiederhergestellt: zieht man nun eine vertikale Linie durch die Triole und die beiden Noten der Ligatur, so erhält man im ersten Abschnitt gerade 53 Töne, genau die Hälfte der 106 Töne des ganzen Satzes.

Das allein ließe dem Zufall noch Spielraum, er wird jedoch durch die horizontale Vermittlung ausgeschlossen: die 1:1-Aufteilung der 106 Töne in je 53 Töne vor und nach der Triole wiederholt sich horizontal, da im ganzen Satz Sopran und Tenor genauso 53 Töne zu singen haben wie Alt und Baß.

Einen Schritt weiter: im *ersten* Abschnitt bis zur Triole sind die 53 Töne vertikal in der gleichen Weise auf die Stimmenpaare  $S + T = 24$  und  $A + B = 29$  aufgeteilt, wie  $S$  und  $T$  zusammen (horizontal)  $29 + 24$  Töne umfassen. Im

<sup>1</sup> Der Ausdruck »originale Notenformen« ist cum grano salis zu verstehen, da im Petrucci-Druck von 1514 die Stimmen natürlich nicht in Partitur gesetzt sind; außerdem sind die Stimmen in die Schlüsselung der Gesamtausgabe, *Werken van Josquin Des Prez, Missen XIV, Missa »Ad fugam«*, Amsterdam 1951, übertragen.

## Notenbeispiel 2:

1 2 3 4 5 6 7 8 9

S 14 15 29

A 16 15 31

T 10 14 24

B 13 9 22

24 KLEINE NOTENWERTE 29 GROSSE NOTENWERTE

29 KLEINE NOTENWERTE 24 GROSSE NOTENWERTE

S	14	30	15	30	29	53
A	24	16	29	15	31	
T	10	23	14	23	24	
B	13	23	9	23	22	
	e a d G c f b		e a d G c f b			
	4 12 8 12 7 5 5		2 8 9 11 8 6 9			
	24	29	53	30	23	53
						106

zweiten Abschnitt nach der Triole wiederholt Josquin diese besondere Aufteilung der 53 Töne, nur haben jetzt S und T die größere Zahl 29, A und B die kleinere 24.

Die Teilung der Zahl 53 in 29 + 24 wird noch auf zwei anderen Ebenen des musikalischen Satzes aufgegriffen. Zum Einen bestimmt die Zahlenordnung sogar die einzelnen Tonhöhen: im Beispiel ist herausgehoben, daß diese mit der Stimmaufteilung zusammengehen; vom Grundton *g* im Zentrum sind es (in Quartan oder Quinten) mit *c*, *f*, bis *b* in allen vier Stimmen 29 Töne, wie die Töne *e*, *a* und *d* zusammen 24 ergeben. Ebenso hat die Aufteilung *e a d g* = 30 Töne mit *c f b* = 23 Töne ihr Gegenbild im Stimmenpaar des zweiten Abschnitts *S + A* = 30 und *T + B* = 23 Töne.

Schließlich gibt das Notenbild die Aufteilung der Zahl 53 in 29 und 24 verschiedene Notenzeichen wieder: im ersten Abschnitt sind 24 kleinere Notenwerte mit cauda (*minimae*, *semiminimae*) und 29 große Notenwerte ohne cauda verwendet; im zweiten Abschnitt wird dieses Verhältnis analog zur Anzahl der Töne umgekehrt.

Nach all dem ist gewiß, daß Josquin mit den Zahlen etwas gemacht und gemeint hat; weder die (natürliche) statistische Verteilung von Tönen noch die Normen des kontrapunktischen Satzes haben Regelmäßigkeiten solcher

Art zur Folge. Was gemeint ist, läßt sich aber nicht direkt lesen: die mathematische Konstruktion entspringt einer symbolischen Vorstellung; zugleich sind alle Bedeutungen, die auf der Ebene der Zahlen die Musik bestimmen, in einer mathematischen matrix konstruktiv vermittelt und nur auf der Grundlage dieser matrix symbolisch aufschließbar. Daher müssen andere Hebel angesetzt werden; die ganze Messe, die musikalischen Vorlagen, die historischen Quellen müssen in den Blick kommen.

### Die melodischen Vorlagen der Messe *Ad fugam*

Als *Ad fugam* in der Gesamtausgabe von Josquins Werken ediert wurde, schrieb Albert Smijers in seiner Vorbemerkung, daß »es ihm nicht geglückt sei, festzustellen, ob Josquin in dieser Komposition von einer entlehnten Melodie Gebrauch gemacht habe«. Auch Helmuth Osthoff, der in seiner Josquin-Biographie das Stück aus stilistischen Gründen als eine der frühesten Messen des Komponisten qualifizierte<sup>2</sup>, konnte eine eventuelle Vorlage nicht bestimmen. Bei dem Versuch, dem in der Literatur nur vage umschriebenen Zusammenhang zwischen Ockeghem und Josquin genauere Umrisse zu geben<sup>3</sup>, stellte sich heraus, daß eine der Vorlagen für *Ad fugam* in Ockeghems Messe über *L'omme armé* zu finden ist, daß aber darüber hinaus Josquin im selben Stück auch Ockeghems Virelai *Ma maistresse* verarbeitete und an einer zentralen Stelle des Werkes auf die Messe *Ecce ancilla* des Älteren Bezug nahm.

Das erste »Kyrie« von *Ad fugam* – von Josquin als Anfang der Hauptteile der Messe »Gloria, Credo, Sanctus« und »Agnus« I wiederholt und dadurch mit Gewicht versehen – geht von den ersten Takten der Messe Ockeghems aus. Josquin verteilt die Takte 1–2 der Superius-Stimme Ockeghems auf seine Altus- und Superius-Stimme. (Siehe Notenbeispiel 3)

Die Anfangstakte von Ockeghems Superius werden mottoartig mit allen charakteristischen rhythmischen Einzelheiten übernommen (das »Sanctus« der handschriftlich überlieferten »Jenaer Fassung« entfernt sich noch weniger weit vom Modell: es bewahrt – bei \* – die ungeteilte punktierte Note aus Ockeghems zweitem Takt; daher scheint mir Ostoffs Meinung, es handle sich dabei um eine reduzierte spätere Fassung, kaum haltbar). Im Bassus folgt Josquin den Tonhöhen des Ockeghem'schen Contratenor und verändert dessen rhythmische Gestalt – freilich so, daß der letzte Ton seiner Phrase zeitlich wieder mit dem Modell Ockeghems übereinstimmt.

<sup>2</sup> Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962 ff., Bd. I, p. 115 ff.

<sup>3</sup> Gedanken, Überlegungen, Forschungen solcher Art springen nicht aus einem allein im Zimmer übers Papier gebeugten Kopf; die entscheidenden ersten Erkundungen des Terrains geschahen in der intensiven und fruchtbaren Diskussion mit Marianne Henze (*Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*, Berlin 1968) und Dieter Heikamp (»Zur Struktur der Messe »L'omme armé super voces musicales« von Josquin Desprez«, in: *Die Musikforschung*, XIX, p. 121 ff., 1966) am Berliner Musikwissenschaftlichen Institut.



en: die mathe-  
lung; zugleich  
bestimmen, in  
auf der Grund-  
dere Hebel an-  
n, die histori-

ediert wurde,  
nicht geglückt  
entlehnten Me-  
in seiner Jos-  
der frühesten  
Vorlage nicht  
mschriebenen  
Jmrisse zu ge-  
en Ockeghems  
us Josquin im  
e und an einer  
älteren Bezug

der Hauptteile  
t und dadurch  
e Ockeghems  
nems auf seine

artig mit allen  
das »Sanctus«  
h noch weni-  
erte Note aus  
ng, es handle  
n Bassus folgt  
und verändert  
seiner Phrase

im Zimmer übers  
hen in der intensi-  
ositionen Johannes  
né super voces mu-  
erliner Musikwis-

Notenbeispiel 3:

Notenbeispiel 4:

Auch der folgende Abschnitt des »Kyrie«, *Christe Eleison*, hat bei Josquin sein Modell im entsprechenden Satz Ockeghems. Der Kopf des Ockeghem'schen Contratenor wird zu Josquins Altus, der Tenor-Einsatz Josquins greift wörtlich Ockeghems Superius dort auf, wo die von Josquin zitierte »Christe«-Phrase im Altus endete; außerdem kann man, wenn man will, in Josquins Beginn des Bassus (T. 1-2) und der unmittelbaren Fortsetzung im Altus (T. 3) eine Anspielung auf das erste »Kyrie« sehen, in dem das Modell ebenso auf zwei Stimmen verteilt wurde.

Notenbeispiel 5:

SCHLUSS DES ERSTEN KYRIE:

OCKEGHEM  
CONTRATENOR

JOSQUIN  
TENOR

TENOR

BASSUS

(L'omme armé doit on doubter)

JOSQUIN, Schlußakte des CHRISTE, Bassus:

Modell der Anfangstakte  
des „CHRISTE“

JOSQUIN, Schlußakte des KYRIE 2, Bassus:

OCKEGHEM, Schlußakte des KYRIE 2, Bassus:

Notenbeispiel 6:

OCKEGHEM: »L'OMME ARMÉ«, KYRIE 1

KYRIE 2

JOSQUIN DESPREZ: »AD FUGAM«, KYRIE 1

KYRIE 2

Die Notenbeispiele 5 und 6 zeigen, wie die Schlußakte des Kyrie bei beiden Komponisten aufeinander bezogen sind. Das Modell für die in allen drei Teilen des Kyrie verwendete Schlußphrase der Bassus-Stimme Josquins steht bei Ockeghem im Bassus am Ende des zweiten Kyrie, als Schlußphrase des ganzen Satzes; von dort wird das Motiv von Josquin in die vorhergehenden Sätze übernommen.

Am Ende des ersten Kyrie spielt Josquin in den letzten Takten doppeldeutig auf Ockeghems Modell an: die Tenor-Stimme zitiert eine Quart tiefer den Contratenor Ockeghems – dadurch stimmen ihre Tonhöhen mit dem absteigenden Quintfall, den letzten Noten des *L'omme armé*-Tenors (*«L'omme armé doit on doubter»*) überein.

Das zweite Werk, dem Josquin ein Modell für seine Messe entnahm, ist Ockeghems dreistimmiges Virelai *Ma maistresse*, das dieser selbst einer eigenen Kyrie-Gloria-Komposition zu Grunde legte.<sup>4</sup>

Josquins Zitat beginnt mit dem Text »Domine Fili« in T. 35 des Gloria; dem Motiv Ockeghems aus fallenden Terzen wird von Josquin ein Quartauftakt (*«Domine»*) vorangesetzt, dann folgt notengetreu Ockeghems Superiorus-Phrase *Ma maistresse*. Die Imitation zwischen Superius und Tenor, mit der Ockeghem beginnt, spiegelt sich bei Josquin in der Kanon-Nachahmung zwischen Superius und Tenor; die Passage erhält jedoch einen besonderen Akzent, der sie vom satztechnischen Kontext deutlich abhebt, durch die hier alle, auch die nicht kanonischen Stimmen Alt und Baß miteinbeziehende Imitation.

Notenbeispiel 7:

## OCKEGHEM: »MA MAISTRESSE«

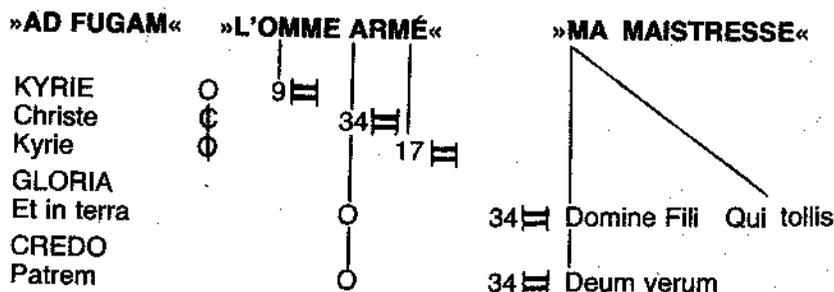
1 Ma mai - stre - - se et maplus grant amyne

## JOSQUIN: »AD FUGAM«, GLORIA

35 Do - mi - ne Fi - - li

<sup>4</sup> Johannes Ockeghem, *Collected Works*, ed. by Dragan Plamenac, Second, corrected edition; die Messe *Ma maistresse* p. 117 ff., die Chanson *Au travail suis* p. 42, American Musicological Society 1959.

Wie die Motive aus Ockeghems *L'omme armé* von Josquin an den Anfang der Hauptteile der Messe gestellt und folgend im Detail verarbeitet werden, so bildet das Motiv aus *Ma maistresse* die Grundlage für den zweiten Abschnitt des »Gloria«, »Qui tollis«, und für die Komposition der Passage »Deum verum« im »Credo«. Das ergibt dann eine auch zeitlich genau bestimmte Architektur:



Der Einsatz der Zitate aus *Ma maistresse* geschieht also im Gloria und Credo jeweils genau nach 34 Brevis-Einheiten; diese Übereinstimmung wird freilich erst interessant, wenn hinzugefügt wird, daß Ockeghems Vorlage selbst diese Gliederung enthält:

ihr erster Teil umfaßt 34 II im Tempus perfectum,  
der zweite Teil umfaßt 34 II im Tempus imperfectum.

Die Aufdeckung der Vorlagen führt wieder auf das zu Beginn entwickelte Zahlenproblem zurück; denn tatsächlich werden von Josquin nie bloß die Noten eines musikalischen Modells zitiert: er verarbeitet immer zugleich die Zahlenstruktur des Modells. So wird etwa das *L'omme armé*-Modell Ockeghems von Josquin im Zahlenplan seiner Messe verankert: Ockeghems und Josquins Kompositionen umfassen beide im ersten Teil, vom »Kyrie« bis zum »Credo«, 3 2 1 0 Töne.

Das dritte Modell, das sich in *Ad fugam* eruieren ließ, ist das Zitat einer Choralmelodie im Credo, auf den Text »Ex Maria Virgine«. An diesem Ort paraphrasiert Josquin das choralische »Ecce ancilla Domini«:

Processionale  
Monasticum  
p. 246f.: Solesmes 1893



»Ad fugam«, Altus  
Credo T. 69:



Das Choralmotiv kehrt beim Wort »Crucifixus« (Superius, T. 91-94) wieder; es schließt das symbolische Zentrum des ganzen Stückes ein. Das kann

in an den Anfang  
arbeitet werden,  
den zweiten Ab-  
tion der Passage  
zeitlich genau be-

STRESSE«

Fili Qui tollis

rum

o im Gloria und  
Einstimmung wird  
Ockeghems Vorlage

ginn entwickelte  
uin nie bloß die  
mer zugleich die  
é-Modell Ocke-  
Ockeghems und  
om »Kyrie« bis

st das Zitat einer  
An diesem Ort  
ie:

mi - ni

s, T. 91-94) wie-  
es ein. Das kann

freilich nur vom Ende, von der Rekonstruktion der ursprünglichen Vorstellung her entfaltet werden.

Die verschiedenen Modelle, zu denen noch unbekannte kommen mögen, werfen insgesamt ein Licht auf die Position Josquins, der in der Messe *Ad fugam* seine musikalische Sprache als eine durchaus indirekte Haltung entwickelt, die zugleich eine ganz persönliche »hommage à Ockeghem« verbirgt und darstellt.

III

»AD FUGAM«, »CHRISTE«:

Die Einzigartigkeit des Blinden, der liest. Die Finger gehen übers Papier, lösen die Zeichen auf in Berührung. Der Tastende erfährt die Zeit, die in die Zeichen einging; was der Sehende sogleich zusammenfaßt und damit unsichtbar macht: die Erfahrung eines Zeichens als Nacheinander. Der langsame Puls der taktilen Zeit.

Bei der Auflösung des musikalischen Linie ins Molekulare der Einzeltöne verschwindet ihre Bedeutung; wohl aber stellt sich der tastenden Hand der Prozeß, der das Gebilde entstehen ließ, wieder her; und zwar als Entscheidung für den einzelnen Ton, der aber die Summe vorgegeben ist: der Prozeß der Zahlenkonstruktion geht immer vom Ganzen zu den Teilen.

Der Tenor des »Christe«-Satzes aus dem »Kyrie« von *Ad fugam* enthält seine Botschaft als Struktur, als proportionelle Ordnung. Die Folge der 36 Töne dieser Stimme bildet die eine Achse einer musikalischen Vorstellung, von deren Zentrum aus die Elemente des ganzen Satzes verstanden werden können.

Ich schreibe die musikalische Gestalt und ihr Zahlenbild:

»CHRISTE« Tenor:

The diagram below the musical notation shows the sequence of notes and their corresponding numbers:

e	a	d	G	c	f	b
4	4	8	4	9	1	6

Brackets indicate groupings: the first three notes (e, a, d) are grouped with a bracket labeled 16 (4+4+8); the last four notes (c, f, b, and the circled 4) are grouped with a bracket labeled 16 (9+1+6+4). The total number of notes is 36, with a sub-total of 18 for the circled 4 and the notes c, f, b.

Im Mittelpunkt stehen die 4 Noten g, Grundton des ganzen Stückes; links davon im Quintabstand die Töne e, a und d, die zusammen 16 = 4 × 4, rechts die restlichen Töne c, f, b, die ebenfalls 16 ergeben; aus den Quadratziffern von 4 entsteht 36 = 6 × 6. Zugleich sind es gerade so viel Grunddreiklangstöne g, b, d = 18 wie die übrigen Töne f, a, c und e.

	d	G	b	
S	4	12	7	
A	20	8	13	
T	4	4	8	4
B	7	12	7	36
	39	36	33	72

en übers Papier,  
ie Zeit, die in die  
t und damit un-  
ander. Der lang-

e der Einzeltöne  
enden Hand der  
war als Entschei-  
n ist: der Prozeß  
Teilen.

d *fugam* enthält  
Die Folge der 36  
nen Vorstellung,  
standen werden



4

} 36  
8x6

n Stückes; links  
5 = 4 x 4, rechts  
Quadratziffern  
unddreiklangs-

Alle vier Stimmen enthalten zusammen 36 Grundtöne, die der horizontalen Achse des Tenors vertikal eingepaßt werden; dazu kommen die Ergänzungstöne zum Dreiklang *d* und *b* mit 39 und 33 = 72 Tönen, dem Doppelten von 36: die Konsequenz daraus ist, daß wie im Tenor 18 + 18, im ganzen Satz gleichviel Dreiklangs- wie übrige Töne notiert sind, 108 + 108 = 216, 6 x 6 x 6 Töne.

	e	a	d	G	c	f	b		
S	6	10	4	12	2	8	7	49-7.7	
A	7	11	20	8	18	8	13		85
T	4	4	8	4	9	1	6	36-6.6	121
B	5	5	7	12	2	8	7		46
			39	36		33		36 1 72 2	
	22	30			31	25		108 3	
									216-6.6.6
					125				5x5.5

Im »Christe«, dem mittleren der drei »Kyrie«-Sätze, ist die strukturelle Kernfestung aus den einfachen Verhältnissen der kleinen Zahlen errichtet: von  $2 \times 2 = 4$  (der Anzahl der Grundtöne im Tenor) geht es bis  $216 = 6 \times 6 \times 6$  (der Gesamtzahl der Töne). Das erste und das zweite »Kyrie« bilden den Rahmen, oder besser, sind als Vorwerke rundherum angelegt. Wie dem »Christe« liegen auch ihnen – freilich auf größere Zahlen bezogen – prinzipielle Proportionen zu Grunde. Im ersten »Kyrie« wird die 1:1-Proportion der beiden Stimmenpaare S + T und A + B gegen die zeitliche Teilung im selben Maß ausgespielt (jeweils  $53 + 53 = 106$  Töne). Das zweite »Kyrie« folgt einer Ordnung der Vielfachen von 11; die Gesamtzahl der Töne wird einmal im zeitlichen Nacheinander und einmal nach Tonhöhen im Verhältnis 2:3 ( $88 + 132 = 220$  Töne) geteilt.

**Kyrie 1**

		Teilung nach Stimmen	
		S + T = 29 + 24 = 53	
		A + B = 31 + 22 = 53	
e	a d	G	c f b
24		29	
zeitliche Teilung		53	53
		1:1	
			106

**Kyrie 2**

1    2    3    4    5 ..... 8    9    10 ..... 16    17

e	a	d	G	c	f	b	43	7	61	27	51					
8	11	14	18	14	11	12	45	4	60							
33		55		88		11		121		220						
e	a	d	G	c	f	b	e	s	14	15	26	24	18	16	18	1
55				77												
								132								
								12xII								
								2 : 3								

	e	a	d	G	c	f	b				
S	11	3	12	8	14	22	3	11	7	58	
A	11	8	6	22	11	8	10	22	6	9	58
T	11	6	3	22	11	8	12	22	3	10	53
B	11	5	6	8	14	22	5	9	4	51	
	22	27	38	44	30	29	30			220	

Im ersten »Kyrie« wird die 1:1-Proportion durch die Triole anschaulich gemacht; im Gegenstück sind es die zwei Vorzeichen, die auf die zeitliche 2:3-Ordnung der Töne hinweisen, zu der dann noch die auf alle vier Stimmen verteilten Töne in Beziehung gesetzt werden.

Insgesamt bilden die Proportionen der Tonanzahl die konstruktiven Fundamente des Satzes; trotzdem darf deren Freilegung nicht dazu verführen, in der Analyse den Prozeß des Komponierens (wie die Musik konzipiert wurde) abgebildet zu sehen. Nichts paßt weniger zum Formprinzip der Musik Josquins als die Vorstellung fortschreitender Entwicklung; aber auch jene des organischen Wachstums einer Zelle ist falsch: das willkürliche, irrationale Ganze ist zuerst oder schon immer da.

... 16 17

31 58

33 58

30 53

27 51

61 60

121 (11st) 220

c f b e s  
18 16 18 1

77

58

51

20

	KYRIE				CHRISTE				KYRIE															
	e	a	d	G	c	f	b		e	a	d	G	c	f	b		e	a	d	G	c	f	b	
S	2	8	2	10	-	5	2	29	6	10	4	12	2	8	7	49	3	12	8	14	3	11	7	58
A	-	8	4	5	6	2	6	31	7	11	20	8	18	8	13	85	8	6	11	8	10	6	9	58
T	1	2	7	②	8	-	4	24	4	4	8	④	9	1	6	36	6	3	11	⑧	12	3	10	53
B	3	2	4	6	1	4	2	22	5	5	7	12	2	8	7	46	5	6	8	14	5	9	4	51
	6	20	17	23	15	11	14	106	22	30	39	36	31	25	33	216	22	27	38	44	30	29	30	220

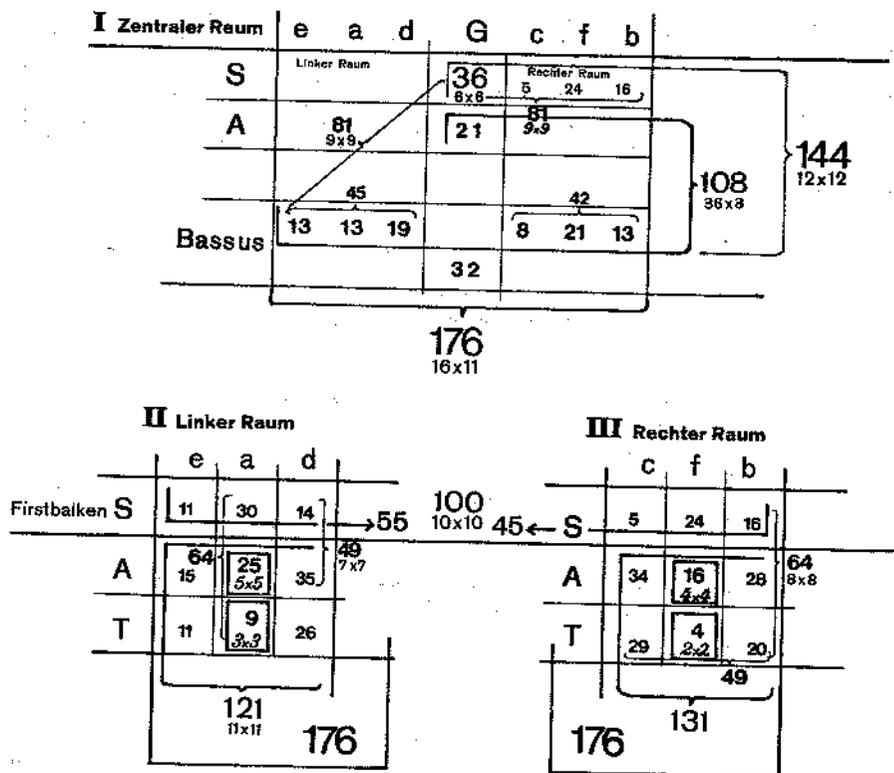
KYRIE, CHRISTE, KYRIE:

	e	a	d	G	c	f	b	
S	11	30	14	36	5	24	16	136
A	15	25	35	21	34	16	28	174
Tenor	11	9	26	14	29	4	20	113*
B	13	13	19	32	8	21	13	119
	50	77	94	103*	76	65	77	542

Das Ganze, das nicht das Ganze ist; weil die Zusammenfassung der drei Sätze »Kyrie, Christe, Kyrie« nicht zu einem definitiven Vermessungspunkt und dem dazugehörigen Überblick gelangen kann, sondern nur auf ein wenig größeres Feld: groß genug freilich für einen langen Weg von den 4 Grundtönen im Tenor des »Christe« zum Netz anderer Fäden in den einzelnen Sätzen – so dicht, daß sich das Muster im Gewebe verbirgt. Die Summe der Töne der drei Sätze enthält weder in der Verteilung auf die vier Stimmen noch in der Disposition der sieben Skalentöne eine – wie in den Einzelsätzen – gleich ins Auge springende Ordnung. Die Gesamtzahl 542 ist die Verdoppelung der Primzahl 271 und die wichtigsten Teilelemente, die Grundtöne ebenso wie die Töne des Tenors, kommen auf zwei Primzahlen, 103 und 113 hinaus, die freilich zusammen 216, die Anzahl der Töne des »Christe«, ergeben.

Was wie das Zufallsresultat einzelner, einander überlagernder Detailordnungen aussieht, ist in Wirklichkeit eine Gesamtstruktur, in der die Bauprinzipien der Teilsätze vorgeordnet sind. Dabei bildet eine Elfer-Ordnung wie

im zweiten »Kyrie« den Rahmen, der das Terrain abgrenzt: um den Kern, die  $2 + 4 + 8 = 14$  Grundtöne im Tenor, sind drei Gruppen von je  $16 \times 11 = 176$  Tönen symmetrisch angeordnet. In diese Gruppen sind die Quadrate der ersten Kardinalzahlen – die das konstitutive Prinzip des »Christe« ausmachen – wie Schmucksteine eingesetzt: 4, 9, 16, 25, und 36 an der Spitze.



**RECHTER RAUM:** Die Quadrate der ersten geraden Zahlen 4 und 16 (*f* im Alt und Tenor).

**LINKER RAUM:** Die ungeraden Quadrate 9 und 25 (*a* im Alt und Tenor). 121 ( $11 \times 11$ ) Töne im Alt und Tenor, 55 Töne im Superius.

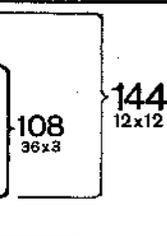
**RECHTER UND LINKER RAUM:** Jeweils 49 und 64 Töne, die Quadrate von 7 und 8. Zusammen 100 Töne im Superius.

**ZENTRALER RAUM:** Die Quadrate von 6, 9 und 12 (Vereinigung von 2 und 3, Gerade und Ungerade): oben steht 36, dazu die Seite des Dreiecks 81; beides im abschließenden Quadrat von 12, 144, zusammengefaßt.

Jeder Raum besteht aus 9 Zahlen mit der gleichen Summe 176.

Insgesamt enthält das Ton- und Zahlenbild der drei »Kyrie«-Sätze alle Quadratzahlen von 2 bis 12 (4 bis 144) in systematischer Anordnung.

um den Kern, die  
n je  $16 \times 11 = 176$   
Quadrate der er-  
iste« ausmachen –  
Spitze.



ter Raum		
f	b	
24	16	64 8x8
16 4x4	28	
4 2x2	20	49
131		

und 16 (f im Alt

und Tenor). 121

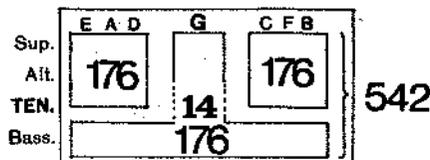
Quadrate von 7

ung von 2 und 3,  
ieiecks 81; beides

ne 176.

«Sätze alle  
Anordnung.

Hätte ich den Plan eines antiken Tempels vor mir, würde ich die 14 Grundtöne im Tenor als *Cella* verstehen:



Ich vergleiche die Tonordnung von Josquins Stück mit den Räumen eines Hauses oder eines Tempels; mit der Metapher meine ich eine entscheidende Änderung im Gang des Nachdenkens: vom Mathematischen, den Proportionsvorstellungen, die, so abstrakt sie scheinen mögen, immer noch im Zusammenhang mit der unmittelbaren Erscheinung der Musik stehen, ist das Verständnis der Töne als Zahlenbild grundsätzlich unterschieden, es fordert den Sprung über den Hexenzaun der symbolischen Anschauung.

Das heißt nicht, sich des Denkens zu entledigen; es muß nur anders gedacht werden, in anderen Kategorien von Folgerichtigkeit; und natürlich muß gefragt werden, was die Bilder bedeuten. Es ist ja nicht die Natur oder Gott, der die regelmäßigen Gebilde auswürfelt, sondern jede einzelne Linie der Zahlenordnung, wie sie beschrieben wurde, ist das Ergebnis einer vom Komponisten Josquin Desprez vollbrachten Arbeit, von ihm gemacht, erfunden: sie hat sich nicht von selbst ergeben.

Auch der Kontrapunkt kann nicht für die ineinander greifenden, präzisen Zahlenordnungen auf den verschiedenen Ebenen der musikalischen Komposition verantwortlich gemacht werden, sondern ich brauche für ihr mathematisches wie ihr bildhaftes Verständnis einen anderen Begriff von Musik.

Was meint Josquin nun wirklich mit den Tonquadraten und deren Summe 176? Die Schönheit der Proportionen, der Zahlenordnung oder eine einzige gesonderte Bedeutung?

Auf diese Fragen kann es eine direkte Antwort, gerade weil die mathematischen Ordnungen so streng ausgelegt sind, nicht geben. Das Mathematische ist zwar strukturell eindeutig, aber symbolisch offen: die kleinen Zahlen bestimmen das Fundament und die einzelnen Elemente der Komposition, was aber etwa 4 oder 9 bedeuten, kann nur allgemein symbolisch benannt oder interpretiert werden.

Die Symbolik einer größeren Zahl ist zuerst verborgen; keine kulturelle Tradition bewahrt ihre Begrifflichkeit, die eben in einer einzigen, zufälligen, konkreten Übereinstimmung – zwischen einem Wort und einer Zahl – besteht. Die Verborgenheit kann jedoch auf der Basis einer mathematischen Ordnung aufgehoben werden.

Die Anordnung der Töne in den drei Räumen mit den aufsteigenden Quadratzahlen und der Cella im Zentrum gibt ein Bild der Proportionsvorstellungen Josquins, ohne daß daraus bestimmte symbolische Inhalte abgelesen werden können.

Auf einer anderen Etage sieht es allerdings merkwürdig aus:

	kyrie	christ	kyrie	167
S	29	49	58	
A	31	85	58	
T	24	36	53	
B	22	46	51	167
		167		

Vom Plan der einzelnen Tonhöhen komme ich zur Anzahl der Töne zurück, die in den vier Stimmen der drei »Kyrie«-Sätze notiert sind. Ich verbinde einige Dreiergruppen, unter ihnen zwei Diagonalzahlen, und erhalte dreimal die Primzahl 167.

	KYRIE 1	CHL.	KYRIE 2	
S	29	49	58	87
A	31	85	58	80
T		36		
B	22		51	

			80	
		49		
	31			
		36		
			51	
				87

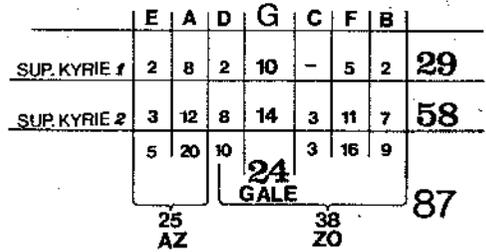
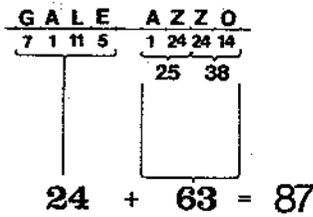
		49	58	107
		24	36	60

$$85 + \begin{array}{|c|c|} \hline 31 + 51 \\ \hline 29 + 53 \\ \hline 24 + 58 \\ \hline 36 + 46 \\ \hline \end{array} = 167$$

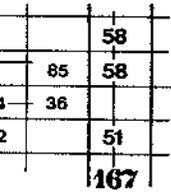
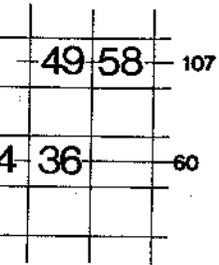
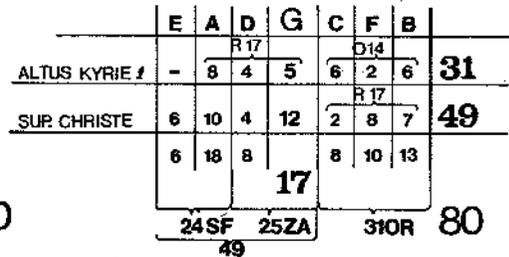
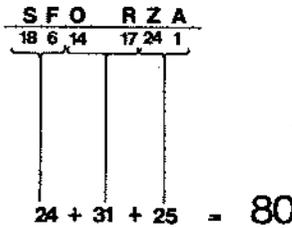
			58
		85	58
167		24	36
		22	51
			167

Aus den insgesamt zwölf Zahlen sind Gruppen von drei oder vier Zahlen herausgehoben: das Resultat lautet immer 167. Die Häufigkeit dieser Summe kann auf keinen Fall zufälliger Verteilung entspringen, wie die Kalkulation der Wahrscheinlichkeit beweist, sie ist vielmehr ein Zeichen, das der Komponist gesetzt hat, mit dem er etwas gemeint hat. Unter der Kombination von vier Zahlen enthalten jene, die zweimal aus verschiedenen Zahlen die Teilsummen 80 + 87 ergeben, den Schlüssel zu Josquins symbolischer Absicht:

aus:

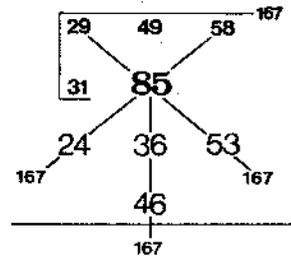


der Töne zurück,  
d. Ich verbinde ein-  
d erhalte dreimal



1 6 7 = 80 + 87 = Galeazzo Sforza, der Josquin 1473 oder 1474 an die Kapelle seines Mailänder Hofes geholt hatte. Heißt das, *Ad fugam* sei zwischen 1474 und 1476 komponiert worden? Keineswegs.

Liest man das Zahlenbild des »Kyrie« wie einen Text, mit den 29 Superiustönen beginnend und weiter von links nach rechts, so folgen auf die vier Zahlen des Herzogs-Namens (29, 49, 58, 31) die 8 5 Töne im Alt des »Christe«: hier schneiden sich die Diagonalen der Galeazzo-Zahl ebenso wie die mittlere 167 mit 85 beginnt.



oder vier Zahlen  
eit dieser Summe  
die Kalkulation  
n, das der Kom-  
Kombination von  
Zahlen die Teil-  
blischer Absicht:

Der Name des Herzogs steht in der Oberstimme als geschichtliche und biographische Mitteilung, die symbolische Signatur wird durch die Diagonalen-Figur, die ins Bild gefaßte Namenszahl, vollzogen; sie könnte als auf den Kopf gestelltes XP, das Christuszeichen, gelesen werden.  
Das Linienbild ist wohl verschiedenen Deutungen offen, enthält jedoch im Zentrum, der Folge der 85 Töne, einen bestimmten Hinweis auf Galeazzo Sforza. Um ihn aufzunehmen, taste ich die musikalische Schrift ab, die mit

dem Zitat von Ockeghems *L'homme armé*-»Christe« beginnt, bis sie zur Klausel in den Takten 15/16 gelangt: 39 ohne Pause gesungenen Tönen folgt eine Gruppe von 5 Tönen zwischen Semibrevispausen, danach kommen 29 Töne ohne Pause und nach einer Minimapause 12 Töne bis zum Schluß.

39 + 5 = 44

29 + 12 = 41

85

Die 5 einzelnen Noten zwischen den vieltönigen, lang ausgezogenen Melodiebögen bringen die Bewegung zum Stillstand. Eine Rauheit wird fühlbar, die sich dem Weiterdenken entgegensetzt; nach den 39 + 5 = 44 Tönen im Alt haben alle vier Stimmen 207 Töne, den goldenen Schnitt von insgesamt 542 Tönen der drei »Kyrie«-Sätze erreicht.

	Kyrie		Christe			Kyrie
S	29		18		31 44	58
A	31		39 + 5 = 44		29+12 = 41	58
T	24		13		23 41	53
B	22		26		20	51
	106	+	101		115	220
	207				335	

goldener Schnitt von 542

2	6	8	15	12	4	29+18 = 47
1	2	5	24	3	30	10 31+44=75
2	2	7	14	9	3	24+13 = 37
1	5	11	23	8	-	22+26 = 48
6	15	31	76	3	59	17
128		79		207		

goldener Schnitt von 207

E	A	C	F	
9	8	14	10	41
D		G	B	
16	15	13	44	

ginnt, bis sie zur  
genen Tönen folgt  
anach kommen 29  
bis zum Schluß.

5 = 44

=  $\frac{41}{85}$

ausgezogenen Me-  
auheit wird fühl-  
39 + 5 = 44 Tönen  
nnt von insgesamt

Kyrie	
58	
58	
53	
51	
+ 220	
335	

C F	
14 10	41
B	
13	44

Die 207 Töne der kleineren goldenen Schnitt-Strecke sind noch einmal im goldenen Schnitt geteilt. Wie schon im ersten »Kyrie« die Notenformen in die symbolische Ordnung einbezogen wurden, so geschieht es auch jetzt:

Von 207 Tönen stehen 85 in Tenor und Bassus; sie sind aus 44 g, b, d, den Tönen des Grunddreiklangs, und 41 e, a, c, f, zusammengesetzt.

Altus – wie Superius und Tenor zusammen – haben im »Christe« 85 Töne zu singen und beide Male ist die Aufteilung der Einzeltöne gegenüber vorher gerade umgekehrt: 41 g, b, d werden durch 44 e, a, c, f ergänzt.

Christe			
Altus	44+41=85	E A C F	
		7 11 18 8	44
		D G B	
		20 8 13	41
Superius	18+31 = 49	E A C F	
Tenor	13+23 = 36	6 10 2 8	44
	41	4 4 9 1	
		D G B	
		4 12 7	41
		8 4 6	

4 4 4 1 ist das umgekehrte Geburtsjahr von Galeazzo Sforza, der am 24.2.1444 geboren wurde.

Vom symbolischen Grundriß der  $3 \times 176 + 14 = 542$  Töne zur Namenszahl des Sforzaherzogs  $80 + 87 = 167$ , vom Zentrum des Zeichens  $85 = 44 + 41$  zu 4 4 4 1: auf diesem Weg geraten die meisten Vorstellungen, die selbstverständlich mit Musik verbunden werden, in ungewisses Licht.

Aber auch mit den Zahlen ist es nicht geheuer, könnte man doch meinen, daß man mit Zahlen lügen könne, wenn 1 bei Josquin nicht immer gleich 1 ist. Ich verlasse die grundlegende Übereinkunft, daß 1 für 1 Ton oder Zeichen steht, und verwandle die drei Zehnerzahlen der Töne des »Kyrie« in zwei Hundertergruppen:

29	49	58	167
	44	41	80+87
31	85	58	
24	36	53	167
22	46	51	167
294	958		
318	558		
243	653		
224	651		
542	1611	1209	
537+	3362		
542	+ 3899	= 4441	

Dieses Ergebnis könnte vielleicht noch ein Zufall sein, wenn nicht die – so scheint es, auf imaginäre und willkürliche Weise zustande gekommene Hunderterzahl 3 8 9 9 eine vorgegebene Zahl wäre. Josquin hat sie einem der musikalischen Modelle seiner *Ad fugam*-Messe, Ockeghems *Ma maistresse*, entnommen:

"Ma maistresse"	Töne	Text	
		Gematria	Buchstaben Silben Worte
<b>Teil I</b> Takte 1-18	210	1005	146
<b>Teil II</b> Takte 19-34	76	718	99
<b>Teil III</b> Takte 35-68	152	1234	160
		2957	405
	538 +	3362	
	<b>3900</b>		

Geburtsjahr Galeazzos 1444	"Ma maistresse" -1	"Kyrie Ad fugam."
<b>4441</b>	-	<b>3899</b> = <b>542</b>

Die Anzahl der klingenden Töne in Josquins »Kyrie« entspringt dem Zusammentreffen zweier Gegenstände einer fiktiven Welt, in der die Umdrehung der Zahl 4 4 4 1 den Tod einer wirklichen Person bezeichnet, des Herzogs Galeazzo Sforza.

»IV. Kapitel – Gespräch zweier Herren mittleren Alters über  
»Kunst und Leben«

Wo befand sich Josquin Desprez am Vormittag des 26. Dezember 1476?

In der Kirche S. Stefano, bei den anderen Sängern der Kapelle.

Was unterbrach deren kunstvoll polyphonen Gesang?

Geschrei vieler Stimmen.

Welches Ereignis wurde von den Kirchgängern erwartet?

Die Ankunft des Herzogs von Mailand, Galeazzo Sforza.

Was nahmen die Anwesenden statt dessen wahr?

Ein Getümmel beim Eingang der Kirche.

Von welchen Gefühlen wurden sie bewegt?

Von Neugier und Furcht.

Welche Handlungen folgten daraus?

Einer floh aus der Kirche, ein anderer eilte nach der Stelle, wo, wie er glaubte, etwas im Gange war, ohne vom Wie noch Warum etwas zu wissen.

wenn nicht die – so  
gekommene Hun-  
n hat sie einem der  
ems *Ma maistresse*,

Wodurch wurde der plötzliche Tumult hervorgerufen?

Der Herzog, von zahlreichem Gefolge umgeben, wie es für eine so feierliche Gelegenheit sich schickte, hatte die Kirche gerade betreten, als.

Mit wem verglichen einige Zeitgenossen den Galeazzo?

Sie nannten ihn einen zweiten Nero. Nach dem bedeutenden Satz des Menard, und dem unwichtigen des Cervantes, »verdad, cuya madre es la historia«, war er nicht zufrieden damit, Menschen zu töten, wenn er sie nicht auf irgendeine grausame Art hinrichten konnte.

Welche Kompositionen schrieb Josquin für den Herzog?

Mit Sicherheit in Beziehung zu gewissen Koinzidenzen die fünfstimmige Motette *Illibata Dei virgo nutrix*.

Wodurch kann diese Behauptung aus der angewandten in die reine Wissenschaft transduziert werden?

Durch die Lektüre des Textes. Josquin schrieb ihn selbst: die Anfangsbuchstaben des Gedichts, einer lateinischen Marienanrufung, ergeben, von oben nach unten gelesen, den Namen des Komponisten und einen Hinweis auf seine Herkunft.

Woran dachte der wahre »amatore delle difficulta« bei dem autobiographischen Akrostichon?

An ein anamorphotisches Zahlenpalimpsest.

Was machte Old Ollebo, M.P., damit?

Er schrieb die ersten beiden Zeilen des Textes untereinander und setzte unter jedes Wort die Zahlen, die sich aus der Reihe der Buchstaben des Alphabets ergeben (von a = 1 bis z = 24).

Wie sah diese Kombination aus?

<b>ILLIBATA</b>	<b>DEI</b>	<b>VIRGO</b>	<b>NUTRIX</b>
9 11 11 9 2 1 19 1	4 5 9	20 9 17 7 14	13 20 19 17 9 22
63	18	67	100
<b>OLYMPI</b>	<b>TU</b>	<b>REGIS</b>	<b>GENITRIX</b>
14 11 23 12 15 9	19 20	17 5 7 9 18	7 5 13 9 19 17 9 22
84	39	56	101

Wodurch verloren diese zufälligen Zahlen die natürliche Unschuld ihrer Zufälligkeit?

»A word to the wise ist sufficient«.

Wo verbarg Josquin den Schlüssel?

Er legte ihn vor die Haustür: *Virgo Nutrix* ist isopsephisch mit *Galeazzo Sforza*.

18 6 14 17 24 1	7 11 5 12 4 24 14	} 167
<b>S FORZA</b>	<b>GALEAZZO</b>	
80	87	
<b>VIRGO N</b>	<b>UTRIX</b>	
67	100	

entspringt dem Zu-  
in der die Umdre-  
on bezeichnet, des

über

Dezember 1476?  
Kapelle.

orza.

Stelle, wo, wie er  
rum etwas zu wis-

Wann?

ILLIBATA	DE	I	GALEAZZO SFORZA
63	1	8	67 100
OLYMPI	T	U	VIRGO NUTRIX
84	3	9	56 14 101
1474			

Was geschah im Jahre 1474?

Nach den erhaltenen Dokumenten wurde Josquin zuletzt am 23. Dezember 1472 an der Mailänder Ecclesia maior bezahlt. Danach steht sein Name auf einer vor dem 25. Juli 1474 – entweder 1473 oder Anfang 1474 – geschriebenen Gehaltsliste der Palastkapelle des Herzogs Galeazzo.

Josquins Apostrophierung Marias als unbefleckter Jungfrau und Ernährerin schließt die Anspielung auf Galeazzo, dessen zweiter Name Maria lauretete, als seinen Nährer ebenso ein, wie die Formulierung »musorum factura« in der achten Zeile des Gedichts (»Des, ut laeta...«) kein Schreibfehler ist: Josquin meint keinesfalls Maria als Förderin männlicher Musen, sondern den Herzog als »musarum factor«.

Wodurch induzierte der Herzog einigen jungen Mailändern Gedanken an reziproke Handlungen?

Er war wollüstig und grausam, befleckt von Macht- und Besitzgier, und ohne Bedenken, jeden, der ihm entgegenstand, zu töten; es genügte ihm nicht, edle Frauen zu verführen: er fand auch noch Freude daran, ihre Schmach öffentlich zu machen.

Welcher Art waren die Handlungen, die diesen Gedanken, die Handlungen gefolgt waren, denen wieder Gedanken und Handlungen folgen sollten, entsprungen?

Indem sie sich stellten, als wollten sie für den Herzog, der gerade die Kirche betrat, Platz machen, näherten sie sich ihm und griffen ihn an mit den kurzen scharfgeschliffenen Waffen, die sie in den Ärmeln verborgen hielten.

Wer änderte die Faktizität in Richtung der Mortifikation des Möglichen? Giovan Andrea Lampugnano gab ihm zwei Stiche, den einen in den Unterleib, in die Kehle den andern, während auch Girolamo Olgiato ihm in Brust und Kehle Wunden beibrachte.

Welche Vorkehrungen hätten das nachher Geschehene vielleicht beeinflußt? Am Morgen hatte Galeazzo wie gewöhnlich einen Panzer angelegt, diesen indes sogleich wieder sich abnehmen lassen, als drücke oder belästige er ihn.

Was geschah, nachdem er im Schlosse hatte Messe hören wollen, aber gefunden hatte, daß sein Kapellan mit sämtlichem Apparat sich nach Santo Stefano begeben hatte?

Die Wunden folgten einander so plötzlich und rasch, daß Galeazzo schon am Boden lag, ehe man der Tat recht inneward. Er konnte nichts tun noch sagen, als im Fallen den Namen Mariae ausrufen.

Und?

Als er da lag, entstand das wildeste Getöse.



Die Ermordung Herzogs Galeazzo Maria Sforza (1476)  
Holzschnitt der Zeit

Niemand. Niemand zu Hilfe.

Forderte Galeazzo das Geschick heraus, da es doch zu seiner Zeit »fast unmöglich war, der wohlbewachten Gewaltherrscher anderswo habhaft zu werden als bei feierlichen Kirchgängen (so ermordeten die Fabrianesen 1435 ihr Tyrannenhaus während eines Hochamtes, und zwar laut Abrede bei den Worten des Credo: »Et incarnatus est.«)?<sup>5</sup> Oder hätte es ihm nichts genutzt, so oder so zu handeln, weil nach des scharfsinnigen Cezar Kouska *De Impossibilitate Vitae* alle Vorhersagen dessen, was geschehen oder nicht geschehen könnte, vergeblich sind – und die Historie nichts enthält als ganz und gar unwahrscheinliche Tatsachen?

Jedenfalls gab es jetzt eine Witwe, Bona von Savoyen, und ihre Kinder, unter ihnen den ältesten, siebenjährigen Sohn Gian Galeazzo. Der wurde zum Nachfolger bestimmt. Die Revolte gegen die Sforza-Herrschaft, die sich die Verschwörer ausgedacht hatten, fand nicht statt: die Mailänder hatten keinen Sallust gelesen und blieben zu Haus. Die Macht wurde en famille ausgehandelt. Lodovico, der Bruder Galeazzos mit der dunklen Haut, il moro, übernahm für den minderjährigen Neffen die Regentschaft. Ascanio, der andere Bruder, lebte geistlichen Standes auch nicht schlecht; er wurde 1484 Kardinal in Rom. Die Kunst und die Sänger der Kapelle waren jetzt teuer. Der Kampf

<sup>5</sup> Jacob Burckhardt, *Kultur der Renaissance*, München 1930, p. 54.

um die Macht zwischen Bona und Lodovico zog sich lange hin, kostete Geld; andere Leute mußten bezahlt werden: 1484 verfehlten Bonas Beauftragte mit ihren Dolchen den Schwager nur deswegen, weil er die Kirche S. Ambrogio durch eine andere als die erwartete Tür betrat.

\*

»Fünftes Kapitel – Not und Noten. Kümmernisse eines Komponisten. Charles le téméraire disparu. Triste et pensif, will ich mit Mailand brechen.«

1479 erhielt Josquin drei Monate Urlaub, um »zur Erfüllung eines Gelübdes« nach Vienne in der Dauphiné zu gehen; der Reisepaß vom 12. April 1479 ist das letzte Mailänder Dokument, in dem Josquin erwähnt wird.<sup>6</sup> Es scheint, als sei in den zweieinhalb Jahren seit dem Tod Galeazzos der Weg von denen oben zu den Unteren (auch der des Geldes) so lang geworden, daß Josquin sich vom Unglück verfolgt fühlte. Wie in der »Illibata«-Motette, aber unter ganz anderem, schwarzem Fortunazeichen, signiert er ein Stück: nicht stolz, wie die Visitenkarte des Akrostichons den Namen voranstellt, sondern in der Mitte durch die in Worte und Noten eingewobene Devise.

**INCESSAMENT<sup>7</sup>:**

me conduit des — plai- sir

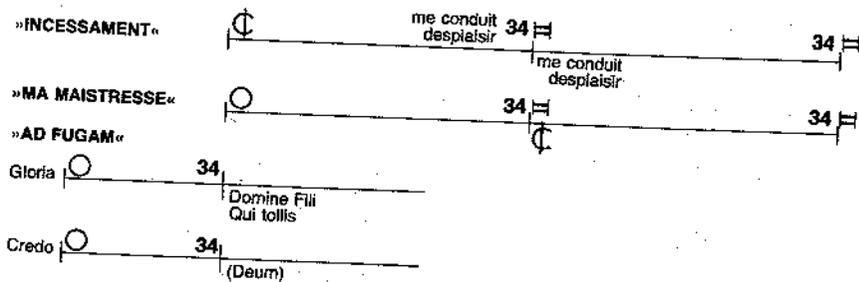
me conduit des — plai- sir

<sup>6</sup> Helmuth Osthoff, a. a. O., Bd. I, p. 16.

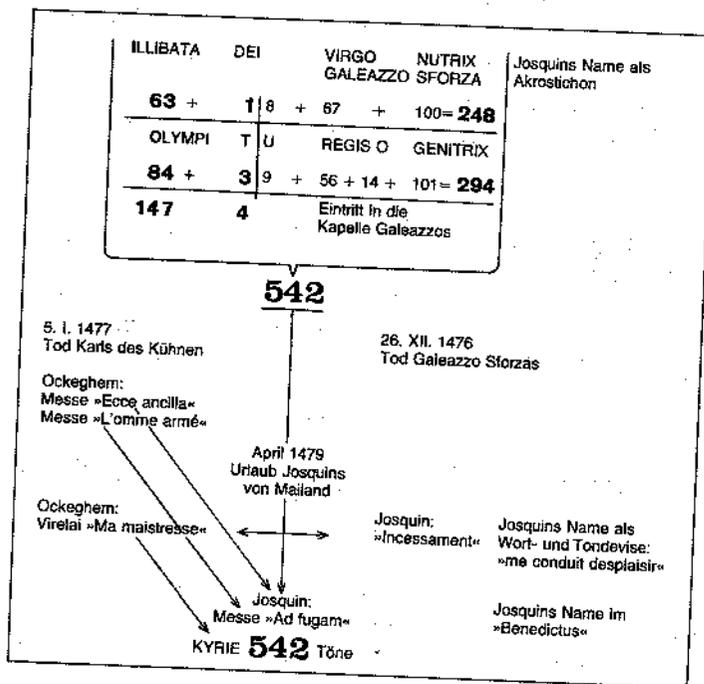
<sup>7</sup> *Werken van Josquin des Prés*, hsg. v. Dr. A. Smijers, *Wereldlijke Werken, Deel 1*, p. 13f., Amsterdam 1925.



chem Abstand Modelle für die Messe.<sup>8</sup> *Incessament* und *Ma maistresse* haben nicht nur die Anspielung im Text von Ockeghems 2. Strophe gemeinsam, sie enthalten die gleiche Anzahl  $\equiv$  (Taktus), die zeitlich auf die gleiche Weise (34:34) geteilt werden.



Von *Incessament* und *Ma maistresse* werden musikalische Gestalt und Zahlen in die Messe *Ad fugam* übernommen; ein drittes Stück, in anderem Zusammenhang schon erwähnt, bestimmt hingegen nur durch die Zahlenstruktur deren Komposition: die von Josquin mit seinem Namen gekennzeichnete Motette *Illibata Dei virgo nutrix* für den Eintritt in Galeazzos Kapelle aus dem Jahre 1474. Die gematrische Summe der ersten beiden Zeilen des Textes lautet nämlich:



<sup>8</sup> Einige Fäden nehme ich nicht auf: es gibt ein zweites Stück von Josquin mit dem Titel *Incessament mon dolent cuer larmye*; das stimmt im Wortlaut mit der Zeile überein, die Ockeghems zweite Textstrophe eröffnet. Dazu kommt ein *Ma maistresse*-Zitat in der Barbireau – in einer anderen Quelle Ockeghem selbst – zugeschriebenen Chanson *Au travail suis*, die in *Johannes Ockeghem, Collected Works*, a. a. O., p. 42 abgedruckt ist. Ebenso wird die strukturelle Verankerung beider Stücke, von *Incessament* und *Ma maistresse*, in der Gesamtdisposition von *Ad fugam* hier ausgespart.

nd *Ma maistresse* haben  
Strophe gemeinsam, sie  
ch auf die gleiche Weise

34 II

34 II

ikalische Gestalt und  
tes Stück, in anderem  
ur durch die Zahlen-  
nem Namen gekenn-  
schritt in Galeazzos Ka-  
ersten beiden Zeilen

Name als  
phon

Name als  
d Tondevise:  
duit desplaisir»

Name im  
tus«

dem Titel *Incessament mon*  
ghems zweite Textstrophe  
anderen Quelle Ockeghem  
*Collected Works*, a. a. O.,  
von *Incessament* und *Ma*

So erweist sich die Anzahl der Töne im Kyrie von *Ad fugam*, 5 4 2, deren innere Konstruktion als  $3 \times 176 + 14$  im 3. Kapitel beschrieben wurde, als vorgegeben.

In der Formel  $4\ 4\ 4\ 1 - 3\ 8\ 9\ 9 = 5\ 4\ 2$  ist die Handlungsfreiheit Josquins darauf beschränkt, daß er von Ockeghems Zahl 3900 in *Ma maistresse* die Zahl 1-abzieht, um 3899, die Hunderterform von 542 zu erhalten.

	Ockeghem: »Ma maistresse«	Josquin »Illibata«
	<u>538 + 3362</u>	
	<b>3900</b>	<b>542</b>
umgekehrtes Geburtsjahr Galeazzo Sforzas	Josquin, Kyrie »Ad fugam«: Zahlen als Hunderter	Anzahl der Töne
	<u>538 - 1 + 3362</u>	
<b>4441</b>	<b>- 3899</b>	<b>= 542</b>

Vorgegeben ist auch die Zahl der Töne in Kyrie, Gloria und Credo zusammen, 3 2 1 0, die mit der Anzahl der Töne in Kyrie, Gloria und Credo von Ockeghems *L'omme armé* übereinstimmt.

*Ad fugam* Kyrie Gloria, Credo Ockeghem, *L'omme armé*  
Töne: 5 4 2 + 2 6 6 8 = 3 2 1 0

Die Differenz der vorgegebenen Zahlen 542 und 3210, 2 6 6 8, wird zum Nutzen einer weiteren Information zwischen Gloria und Credo aufgeteilt:

Kyrie Gloria Credo  
5 4 2 + 1 0 4 4 + 1 6 2 4 = 3 2 1 0  
(= 1 1 6 × 9) (= 1 1 6 × 14)

Incessament I O

1 1 6, der gemeinsame Faktor der Teilung, entspricht der gematrischen Summe des Wortes *INCESSAMENT* (9 + 13 + 3 + 5 + 18 + 18 + 1 + 12 + 5 + 13 + 19), 9 und 14 können als J und O, die Anfangsbuchstaben von Josquins und Ockeghems Namen gelesen werden.

Noch einmal Namen.

In der zweiten Hälfte von *Ad fugam* wird das Benedictus aus dem Gefüge des Stückes hervorgehoben: die Dreistimmigkeit von Superius, Altus und Bassus schließt den in allen übrigen Sätzen der Messe streng durchgeführten Kanon zwischen Superius und Tenor aus.

Kyrie, Gloria, Credo	Sanctus, Pleni, Hosanna	<b>BENEDICTUS</b>	Agnus I	II
4-stimmig	4-stimmig	3-stimmig	4-st.	3-st.
Kanon   S		S	Kanon S	S
T		A	T	T
		B		B

Während des 50  $\equiv$  langen Stücks wechselt zweimal die vorgeschriebene Mensur: 20  $\Phi$  folgen 21  $\Phi_2^3$  und darauf 9  $\Phi$ . Dieser Dreiteiligkeit wird durch eine auffallende Zäsur eine zweiteilige Gliederung eingeschrieben.

Die durch den Oktavsprung im Baß altertümlich eingefärbte Kadenz der T. 28–29 teilt den Satz im goldenen Schnitt; dabei ist vor allem merkwürdig, daß die Außenstimmen zu singen aufhören, während die Longa des Altus aus dem Kadenztakt weiterklingt.

Was bedeutet die Zäsur an dieser Stelle? Wiederum gibt die Anzahl der Töne die Antwort:

BENEDICTUS 2 4 2 } Zäsur T. 30

AGNUS I } 1 4 0

II } 1 0 2

III = I } 1 3 4 2

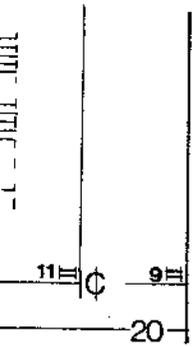
Galeazzo Sforza wurde am 24. 2. 1444 geboren

Die Bedeutung des Benedictus wird von Josquin außerdem durch seine Signatur angezeigt: die ersten Noten des Bassus (seiner eigenen Stimmlage als Sänger) enthalten die Solmisationssilben seines Namens.

sol ut mi re  
Josqu — in Desprez

re mi ut sol

al die vorgeschriebene  
 eiteiligkeit wird durch  
 angeschrieben.



gefärbte Kadenz der  
 r allem merkwürdig,  
 e Longa des Altus aus

gibt die Anzahl der

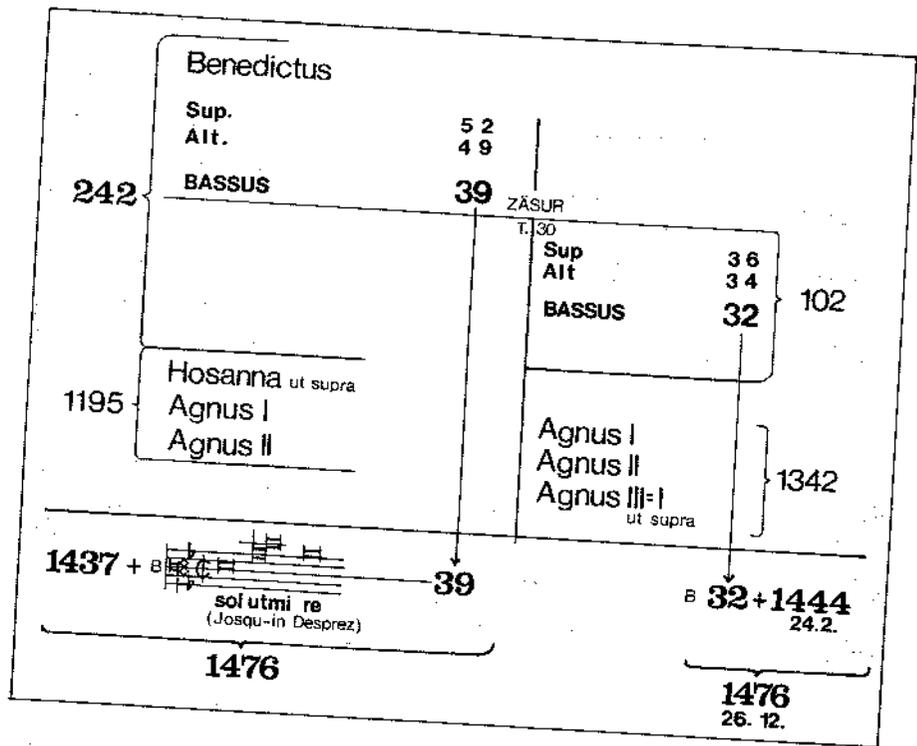
Galeazzo Sforza  
 wurde am  
 4. 2.  
 1444 geboren

rdem durch seine Si-  
 genen Stimmlage als  
 6.



»AD FUGAM«, BENEDICTUS

Die Baßstimme des Benedictus besteht aus 39 Tönen vor und 32 Tönen nach der Zäsur. Wenn es wahrscheinlich ist, daß – im Zusammenhang mit den Zahlen 242 und 1444 – die 32 Töne die Lebensjahre Galeazzos bis zu seiner Ermordung im Jahre 1476 bezeichnen, so weisen die 39 Töne davor, die mit dem Namenszeichen Josquins beginnen, vielleicht auf ein Geburtsdatum des Komponisten im Jahre 1437 hin. Diese Zahl entsteht aus der Summierung



der Tönezahl von Benedictus, Hosanna und Agnus I-II ohne das wiederholte Agnus III, das wiederum in der Jahreszahl 1444 eingeschlossen ist, während das wiederholte Hosanna nicht berücksichtigt wird.

\*

Musicien fugitif.

In *Ad fugam* kommt vieles ans Ziel. Josquin faßt die Erfahrungen zusammen, die ihn mit Galeazzo Sforza verbanden und setzt ihm ein ganz persönliches Denkmal, so persönlich, wie es den Jahren gilt, die er in Mailand gelebt hatte – zwanzig vergangenen Jahren, seit er als junger Mann biscantor der ecclesia maior geworden war – die auch Erfahrungen mit der Macht gewesen waren, an der kaum erkennbaren Linie, wo einer den Schritt in deren Licht tun und unmerklich über den Rand in den Schatten der Willkür geraten mag, ohne ans Hoftor geschlagen, ja erst die Hand dazu erhoben, den Tropfen auf der Wange, den Schatten eines Insekts dauern gesehen, den ersten Buchstaben einer »Geschichte der Ewigkeit« gedacht zu haben, daß das Geschick aber auch die Mächtigen selbst im Augenblick vernichten und alles, was von ihrem Wohlwollen abhing, mit ins Unglück reißen konnte, hatte ihn im Glauben, der jenseitigen Trost versprach, aber kaum irdischen Schutz gewährte, wenn Krankheit oder Gewalt einen anfiel, älter werden lassen, und nun verdrängte neues Wissen rasch das alte, und es war dringend, das zu be-

wahren, was er erfahren hatte, es in ein Werk einzuschließen, ad majorem dei gloriam, der Flucht der Jahre und den Freunden, aber vor allem: dem Lehrer persönliches Zeugnis zu geben, indem er dessen Sprache unauflösbar mit der seinen verband, es gerade jetzt zu tun, an der Wende, in der Mitte des Lebenswegs in finsternen Waldes Nacht verschlagen.

\*

Nachwort in usum Delphini.

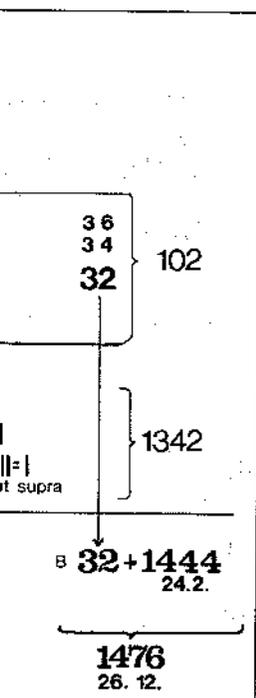
In einem Aufsatz über ein Buchstabenquadrat der Antike und dessen zahlensymbolische Bedeutung (»ROTAS – SATOR«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien 1980, Heft 9, p.461–472) habe ich die Methode der Zahlenanalyse in Stichworten zusammengefaßt; da die symbolische Praxis der Josquin-Zeit prinzipiell nicht anders aussieht als jene der früheren Epochen, setze ich den betreffenden Abschnitt des Textes hierher.

- 1 Zahlendenken und Zahlensymbolik: ein universeller Code, der viel, viel älter als die Schrift ist.<sup>9</sup>
- 2 In den wichtigsten alphabetischen Schriften des Altertums, dem Hebräischen, Griechischen und Lateinischen, gilt eine feststehende und unveränderliche Gleichsetzung von Buchstaben und Zahlen. Das Hebräische und Griechische kennen keine eigenen Zahlzeichen; es wird mit den Buchstaben gezählt. Im Hebräischen und Griechischen bestehen – ohne historisch-chronologischen Vorrang – zwei Zählweisen nebeneinander: die große Zählung in Dekaden, also  $\alpha = 1$ ,  $\beta = 2$  bis  $\kappa = 10$ , danach 20, 30 bis 90 und 100 bis  $\omega = 800$ , sowie die einfache kleine Zählung nach der Reihenfolge der Buchstaben des Alphabets. Das Lateinische kennt nur die kleine Zählung von  $a = 1$  bis  $z = 24$ .
- 3 Während aller geschichtlichen Veränderungen, während die mächtigen Reiche einstürzten, bleibt die *Praxis* der zahlensymbolischen Verschlüsselung in den kanonischen Texten bewahrt und *unverändert*. Die *Inhalte* verändern sich und treten mit den Zahlen in jeweils neue Konjunktionen.
- 4 Das alte Zahlendenken geht immer vom Ganzen zu den Teilen. Alle zahlensymbolischen Codes sind durch das Ganze einer mathematischen Matrix gegen den Zufall der Gleichsetzung von Zahl und Buchstabe abgedichtet.

Die Korrelation von Buchstaben und Zahlen wird als Gematria bezeichnet; im syntaktischen Verband müssen jedoch immer die Anzahl der Buchstaben, Silben und Worte (BSW) zur gematrischen Summe addiert werden.

Die Gleichung *Illibata* = 63, die Beziehung der aus den Buchstaben eines einzelnen Wortes resultierenden Zahlen zum Wort selbst, ist mathematisch *immer* zufällig. Die kontrollierende Instanz eines Codes, die Verschlüsselung einer Nachricht, die wieder entziffert werden kann, kann erst durch den

<sup>9</sup> Vgl. dazu die neuere Literatur, besonders Denise Schmandt-Besserat: »Reckoning before Writing«, in: *Archaeology*, Vol. 32, Nr. 3, May/June 1979.



ohne das wiederholte  
geschlossen ist, während

Erfahrungen zusam-  
nm ein ganz persönli-  
er in Mailand gelebt  
ann biscantor der ec-  
der Macht gewesen  
schritt in deren Licht  
Willkür geraten mag,  
oen, den Tropfen auf  
den ersten Buchsta-  
n, daß das Geschick  
en und alles, was von  
konnte, hatte ihn im  
rdischen Schutz ge-  
werden lassen, und  
dringend, das zu be-

Zusammenhang mit anderen Worten entstehen. Die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit, daß in einem gegebenen Text die – ihrer Qualität nach zufälligen – gematrischen Summen mathematisch regelmäßige Resultate ergeben, läßt sich in einer präzisen mathematischen Definition bestimmen.

I	LLIBATA	DEI	
O	LYMPI	TU	
S	OLA	PARENS	
Q	UAE	FUISTI	
V	IRI	NEFAS	
I	LLUD	CLARA	
N	ATA	NATI	
DES		UT	LAETA
P	RAEVALEAT	HYMNUS	ET
R	OBORANDO	SONOS	
E	FFLAGITENT	LAUDE	
Z	ELOTICA	ARTE	1460

VIRGO		NUTRIX
REGIS		GENITRIX
VERBI	O	PUERPERA
EVAE		REPARATRIX
TUTA		MEDIATRIX
LUCE	DAT	SCRIPTURA
ALMA		GENITURA
MUSORUM		FACTURA
SIT		AVE
UT		GUTTURA
TEQUE		PURA
CLAMET		AVE
		1694
		(154 x 11)

A	VE	VIRGINUM	
C	OELIQUE	PORTA	
A	VE	LILIUM	
V	IRGO	DECORA	
V	ALE	ERGO	TOTA
E	LECTA	UT	SOL
S	ALVE	TU	SOLA
C	ONSOLA	LA MI LA	CANENTES
A	VE	MARIA	
V	ENIAE	VENA	
G	RATIA	PLENA	
A	VE	MARIA	
A	MEN		1460

DECUS		HOMINUM
FLOS		HUMILIUM
PULCHRA	UT	LUNA
CLARISSIMA		GAUDE
CUM	SOLA	AMICA
IN	TUA	LAUDE
MATER		VIRTUTUM
AVE		MARIA
DOMINUS		TECUM
MATER		VIRTUTUM
		1386
		(154 x 9)

6000

Im Akrostichon-Text, den Josquin verfaßt hat, wird die Aufhebung des Natürlich-Zufälligen und die kompositorische Absicht des Komponisten dadurch anschaulich, daß er den ganzen Text in vier Quadrate regelmäßiger gematrischer Summen teilt – mit den Proportionen 1:1 und 11:9 –, die zur runden Zahl 6 0 0 0 vereinigt werden.

\*

Der Autor hat nur die Quellen nachgewiesen, bei denen es sich um Hinweise fachlicher Art handelt, die Eruierung aller übrigen Zitate möchte er gern als Preisausschreiben der Findigkeit der Leser überlassen; er widmet seinen Text – in dem, so hofft er, Geist und Torheit einander aufheben oder sich gegenseitig berichtigen – dem blinden Mann aus Buenos Aires, dem er vor langer Zeit in einer entfernten Stadt, in einem Haus, das nun zerstört ist, begegnete.