

Erzählung von Zahlen



I Erzählung

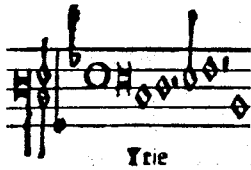
»Wer glaubt, daß man mit Worten lügen könne, könnte meinen, daß es hier geschähe«, dachte Rönne vor einiger Zeit, in seiner nördlichen Abgelegenheit, wohin er als Arzt versetzt worden war. »Der, zu dem ich redete, wird bald sterben; aber mit den Worten reißt es mir alles andere fort, Handlungen, Fakten,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

*



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.



Trie

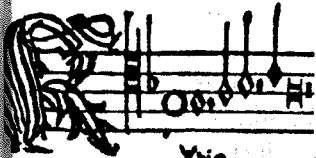
Vielleicht hat es etwas mit der Sache selbst, mit der Musik zu tun? Städte, Häuser blieben stehn, leerten sich von den Essern, die darin wohnten, waren mit den Bildern Besitz für die Nachkommen. Aber Musik, in Zeichen chiffriert, verschwindet, läßt sich nicht besitzen; so wird auch die Person des Musikers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

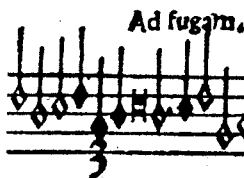
*



Trie

»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.

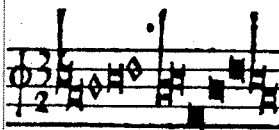


Der frate aus Florenz, der strenge Prediger, hat auch
hier in Tours Anhänger; sie sagen, daß es in Siena
Blut geregnet habe, über zwei Toren von Siena, und
erzählen noch andere solche Dummheiten. Aber der
Feldzug, den unser Herr, der König Charles, in Italien
führte, hat nichts gebracht, und starb doch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

Sie singen ›circumdedederunt 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.

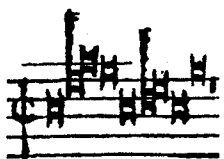


Tempus loquendi, tempus tacendi.

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

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 ergötzten, 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: ↓

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Ky-ri-e'. Above the staves, measures 1 through 9 are numbered. A downward arrow points to measure 5 in the Alto part, where a triole is boxed. An upward arrow points to measure 5 in the Bass part, where a ligature is indicated.

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 Notenformen¹ 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

¹ 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	(24) 14	30	(29) 15	30	29	} 53
A	16		15		31	
T	10		14		24	
B	13 (29)	23	9 (24)	23	22	
	e a d G c f b		e a d G c f b			
	4 12 8 12 7 5 5	53	2 8 9 11 8 6 9	53		
	24 29		30 23			106

rez
r ich mich ge-
quin-Seminar
Alt des ersten
erständnisses,
diese isolierte
symbolischen
die Triole sich

und die gleich-
en (das Noten-
ng des Satzes.
dition zu Jos-
le Linie durch
m ersten Ab-
anzen Satzes.
urch die hori-
6 Töne in je 53
m ganzen Satz
t und Baß.

nd die 53 Töne
t und A + B =
umfassen. Im

Petrucchi-Druck von
nen in die Schlüsse-
gam», Amsterdam

zweiten Abschnitt nach der Triole wiederholt Josquin diese besondere Auf-
teilung 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 ver-
schiedene Notenzeichen wieder: im ersten Abschnitt sind 24 kleinere No-
tenwerte 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 qualifizierte², konnte eine eventuelle Vorlage nicht bestimmen. Bei dem Versuch, dem in der Literatur nur vage umschriebenen Zusammenhang zwischen Ockeghem und Josquin genauere Umrisse zu geben³, 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.

² Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962 ff., Bd. I, p. 115 ff.

³ 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.

OCK
S
CT
T
B
JOSQ
S
A
T
B

Notenbeispiel 5:

SCHLUSS DES ERSTEN KYRIE:

OCKEGHEM
CONTRATENOR

JOSQUIN
TENOR

TENOR

BASSUS

(L'omme armé doit on doubter)

JOSQUIN, Schlußtake des CHRISTE, Bassus:

Modell der Anfangstakte
des „CHRISTE“

JOSQUIN, Schlußtake des KYRIE 2, Bassus:

OCKEGHEM, Schlußtake 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 doibt 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.⁴

Josquins Zitat beginnt mit dem Text »Domine Fili« in T. 35 des Gloria; dem Motiv Ockeghems aus fallenden Terzen wird von Josquin ein Quartauf-takt (»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«

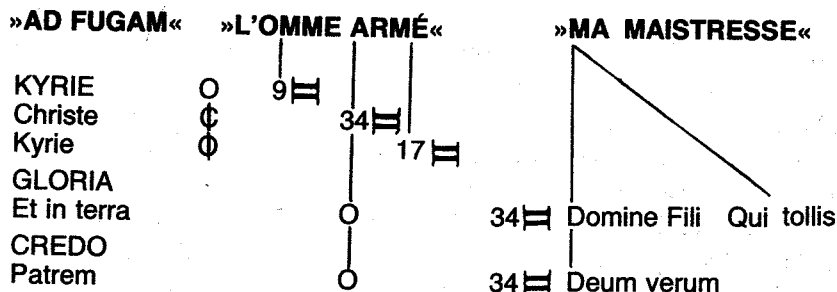
1 Ma mai - stre - - se et maplus grant amyé

JOSQUIN: »AD FUGAM«, GLORIA

35 Do - mi - ne Fi - - li

⁴ Johannes Ockeghem, *Collected Works*, ed. by Dragan Plamenac, Second, corrected edition; die Messe *Ma maistresse* p. 117ff., 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:



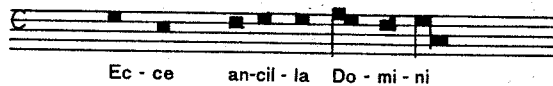
Der Einsatz der Zitate aus *Ma maistresse* geschieht also im Gloria und Credo jeweils genau nach 34 Brevis-Einheiten; diese Übereinstimmung wird freilich erst interessant, wenn hinzugefügt wird, daß Ockeghems Vorlage selbst diese Gliederung enthält:

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

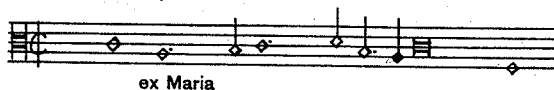
Die Aufdeckung der Vorlagen führt wieder auf das zu Beginn entwickelte Zahlenproblem zurück; denn tatsächlich werden von Josquin nie bloß die Noten eines musikalischen Modells zitiert: er verarbeitet immer zugleich die Zahlenstruktur des Modells. So wird etwa das *L'omme armé*-Modell Ockeghems von Josquin 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
eitlich genau be-

STRESSE«

Fili Qui tollis

rum

o im Gloria und
nstimmung wird
eghems 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
i«:

mi - ni

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

freilich nur vom Ende, von der Rekonstruktion der ursprünglichen Vorstel-
lung 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 fu-
gam* seine musikalische Sprache als eine durchaus indirekte Haltung entwick-
elt, 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:

g: 1 2 3 4

e a d G c f b

4 4 8 4 9 1 6

16 16 36

4x4 4x4 6x6

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.

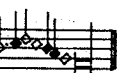
	d	G	b					
S	4	12	7					
A	20	8	13					
T	4	4	8	4	9	1	6	36
B		7	12				7	
		39	36			33		
					72			

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

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
6x6

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

Alle vier Stimmen enthalten zusammen 36 Grundtöne, die der horizonta-
len Achse des Tenors vertikal eingepaßt werden; dazu kommen die Ergän-
zungstöne 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	49-7x7	
A	7	11	20	8	18	8	13		85
T	4	4	8	4	9	1	6	36-6x6	121
B	5	5	7	12	2	8	7		46
			39	36		33		36 1/2	
	22	30			31	25		72 2/2	
								108 3	
	91			125			216-6.6.6		
				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 – prinzi-
pielle Proportionen zu Grunde. Im ersten »Kyrie« wird die 1:1-Proportion
der beiden Stimmenpaare S + T und A + B gegen die zeitliche Teilung im sel-
ben 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	30	23
zeitliche Teilung		→ 53 53	
		1:1	
		106	

Kyrie 2

The musical score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notes are numbered 1 through 17. Below the score, numerical analysis is provided for each part and for the total.

	e	a	d	G	c	f	b	
S	8	11	14	18	14	11	12	43
A								45
T								7
B								4
	33			55			88	11
							61	27
							60	51
							121	220
							55	77
							132	12x11
							2 : 3	

	e	a	d	G	c	f	b	
S	11	3	12	8	14	22	3	11
A		8	6	22	11	8	10	22
T		6	3		11	8	12	3
B		5	6		8	14	5	9
								4
	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 (trif) 220
c f b es
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

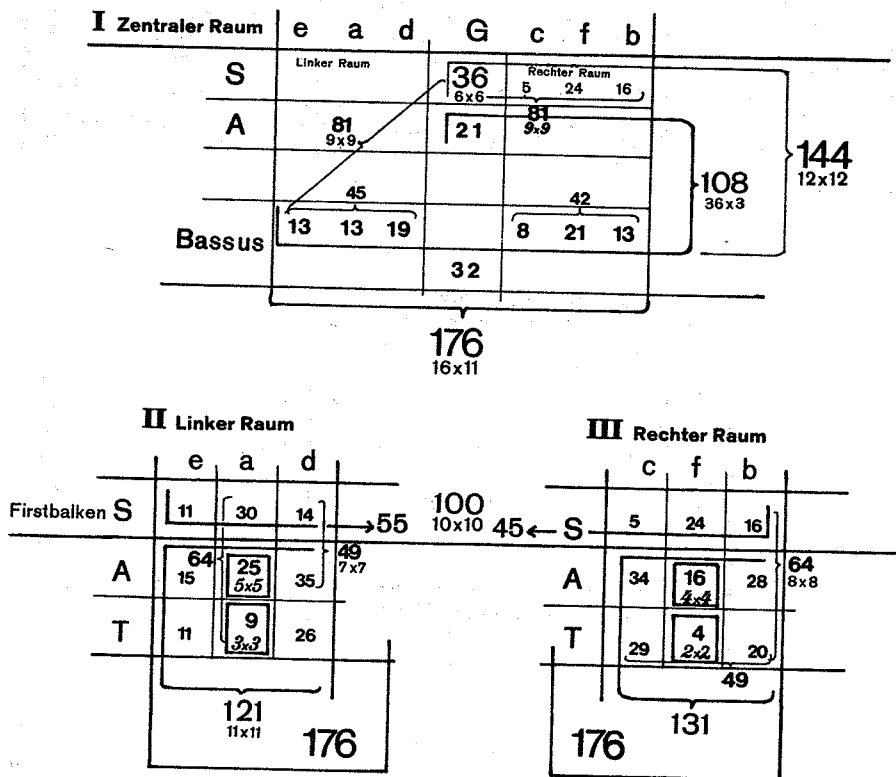
Das Ganze, das nicht das Ganze ist; weil die Zusammenfassung der drei Sätze »Kyrie, Christe, Kyrie« nicht zu einem definitiven Vermessungspunkt und dem dazugehörigen Überblick gelangen kann, sondern nur auf ein wenig größeres Feld: groß genug freilich für einen langen Weg von den 4 Grundtönen im Tenor 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

ble anschaulich
auf die zeitliche
alle vier Stim-

struktiven Fun-
u verführen, in
nzipiert wurde)
der Musik Jos-
auch jene des
he, irrationale

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 (11×11) Töne im Alt und Tenor, 55 Töne im Superius.

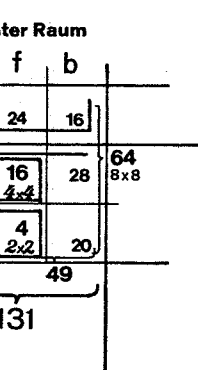
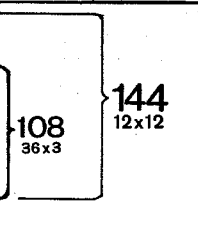
RECHTER UND LINKER RAUM: Jeweils 49 und 64 Töne, die Quadrate von 7 und 8. Zusammen 100 Töne im Superius.

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.

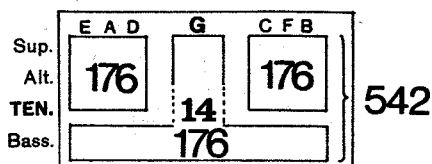
Insgesamt enthält das Ton- und Zahlenbild der drei »Kyrie«-Sätze alle Quadratzahlen von 2 bis 12 (4 bis 144) in systematischer Anordnung.

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



und 16 (f im Alt
und Tenor). 121
Quadrate von 7
ung von 2 und 3,
ieiecks 81; beides
ne 176.
yrie«-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	CHR.	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

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

$$167 \left\{ \begin{array}{|c|} \hline 58 \\ \hline 85 \\ \hline 24 + 36 \\ \hline 22 \\ \hline \end{array} \right. = 167$$

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:

dem Zitat von Ockeghems *L'omme 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	85	58
T	24	13	23	41	53
B	22	26	20		51
106		101		115 + 220	
207		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			
goldener Schnitt von 207				207			

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

ginnt, bis sie zur goldenen Tönen folgt danach kommen 29 bis zum Schluß.

5 = 44

= $\frac{41}{85}$

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

	Kyrie	
		58
85		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.

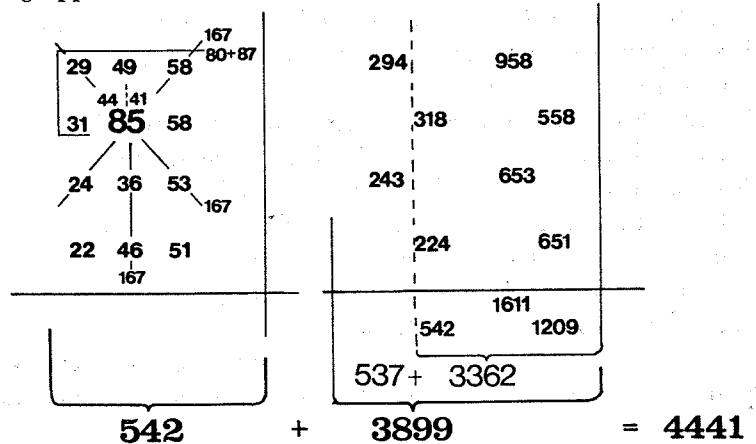
Altus – wie Superius und Tenor zusammen – haben im »Christe« 85 Töne zu singen und beide Male ist die Aufteilung der Einzeltöne gegenüber vorher gerade umgekehrt: 41 g, b, d werden durch 44 e, a, c, f ergänzt.

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 13+23 = 36 44 41 } 85	E A C F	
Tenor		6 10 2 8	44
		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:



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
Teil I Takte 1–18	210	1005	146
Teil II Takte 19–34	76	718	99
Teil III Takte 35–68	152	1234	160
		2957	405
	538 +	3362	
	3900		

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

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.

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?

ILLIBATA 9 11 11 9 2 1 19 1	DEI 4 5 9	VIRGO 20 9 17 7 14	NUTRIX 13 20 19 17 9 22
63	18	67	100
OLYMPI 14 11 23 12 15 9	TU 19 20	REGIS 17 5 7 9 18	GENITRIX 7 5 13 9 19 17 9 22
84	39	56	14
			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
S FORZA	GALEAZZO	
80	87	
VIRGO N	UTRIX	
67	100	

Wann?

ILLIBATA	DE	I	GALEAZZO SFORZA
63	1	8	67 100
OLYMPI	T	U	VIRGO NUTRIX
84	3	9	56 14 101
147	4		

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 laureta, 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 inward. 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.«)?⁵ 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

⁵ 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.⁶ 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.

INCESSAMENT⁷:

Soprano (S): IN- CES- SA- MENT LIV- RÈ SUI- S

Tenor (TENOR): me conduit des — plai- sir

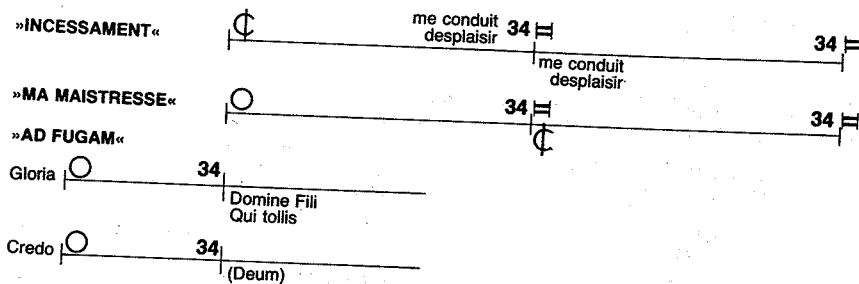
Alto (CT): me conduit des — plai- sir

Bass (B): me conduit des — plai- sir

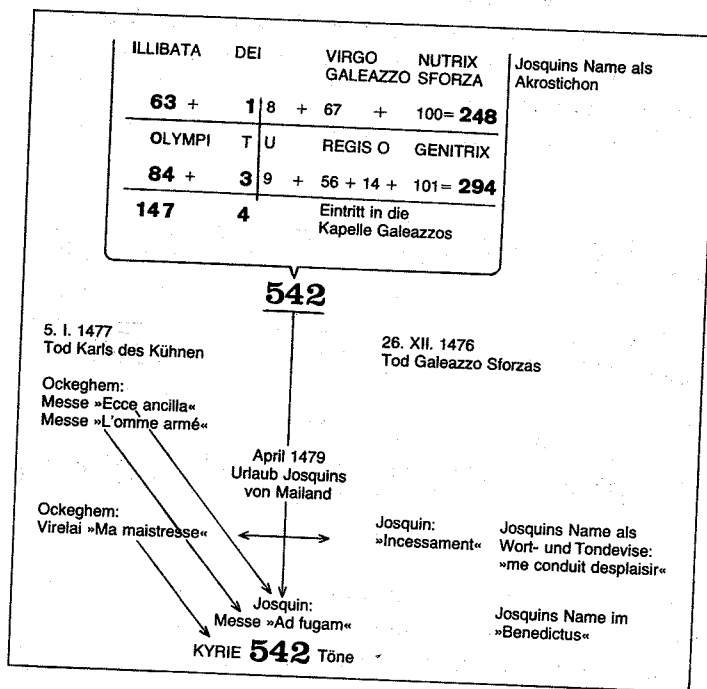
⁶ Helmuth Osthoff, a. a. O., Bd. I, p. 16.

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

chem Abstand Modelle für die Messe.⁸ *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:



⁸ 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 H

34 H

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

ns Name als
chon

Name als
d Tondevise:
duit desplaisir«

Name im
tus«

dem Titel *Incessament mon*
ghems zweite Textstrophe
nderen 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>	
	3900	542
umgekehrtes Geburtsjahr Galeazzo Sforzas	Josquin, Kyrie »Ad fugam«: Zahlen als Hunderter	Anzahl der Töne
	<u>538 - 1 + 3362</u>	
4441	- 3899	= 542

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	BENEDICTUS	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 Φ folgen 21 Φ_2^3 und darauf 9 Φ . 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 }
 II }
 III = I }

1 4 0
1 0 2
1 3 4 2

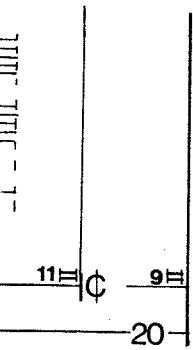
Galeazzo Sforza wurde am 24. 2. 1444 geboren

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.

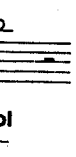


gefärbte Kadenz der
 r allem merkwürdig,
 e Longa des Altus aus

gibt die Anzahl der

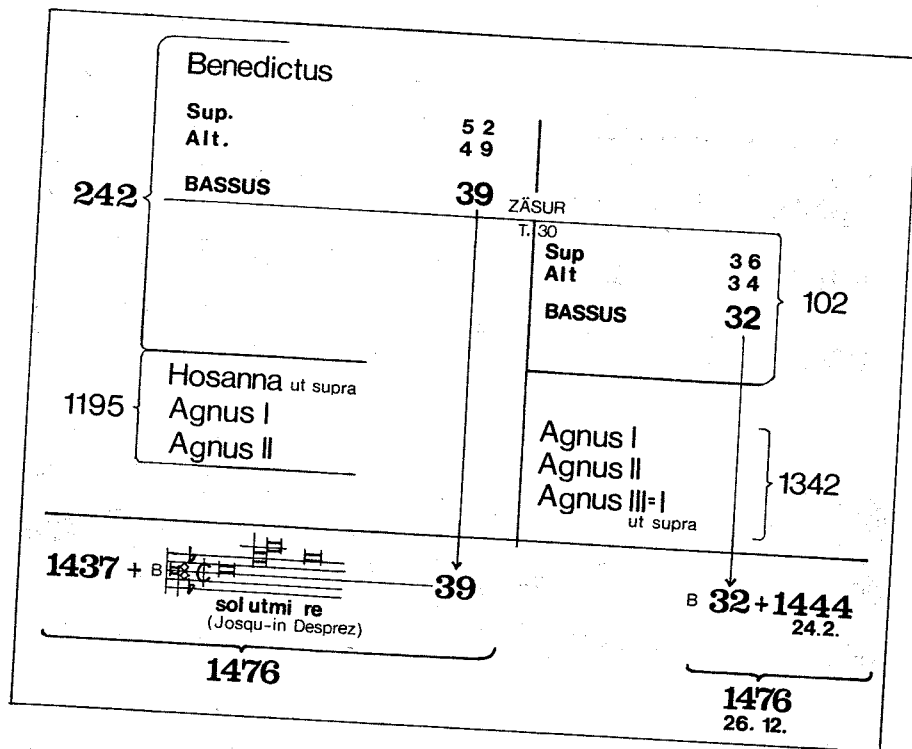
Galeazzo Sforza
 wurde am
 4. 2.
 1444 geboren

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 *eclesia 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.

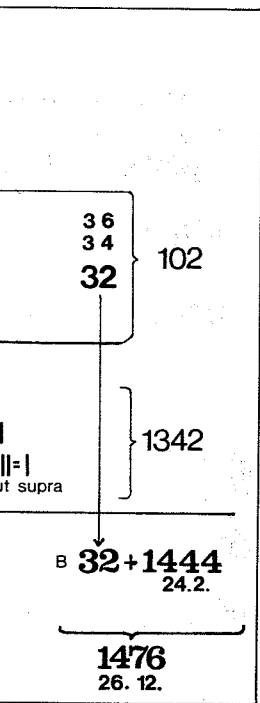
In einem Aufsatz über ein Buchstabenquadrat der Antike und dessen zahlensymbolische Bedeutung (»ROTAS – SATOR«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien 1980, Heft 9, p. 461–472) habe ich die Methode der Zahlenanalyse in Stichworten zusammengefaßt; da die symbolische Praxis der Josquin-Zeit prinzipiell 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.⁹
- 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

⁹ 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-
e er in Mailand gelebt
ann biscantor der ec-
t 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
onnte, 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.