

Zur Struktur der Messe „*L'omme armé super voces musicales*“ von Josquin Desprez*

VON DIETER HEIKAMP, BERLIN

Vorbemerkungen

Das von Petrucci 1502 gedruckte erste Buch der Messen Josquins beginnt und schließt mit einer *L'omme armé*-Messe. Schon in den äußeren Umrissen vertritt die erste dieser beiden Messen, *L'omme armé super voces musicales*, gegenüber ihrem Gegenstück, *L'omme armé sexti toni*, einen mehr konservativen Stil. Der c. f. wird fast ausschließlich in vergrößerten Notenwerten durchgeführt; anders als in der Messe *Sexti toni* erscheint er grundsätzlich im Tenor. Daß der c. f. im letzten Agnus in den Superius gelangt — es wäre dies das einzige Merkmal, das einer Einordnung der Messe als Tenor-c. f.-Komposition entgegenstände — ist die Folge des rationalen Bauprinzips, nach dem die vorgegebene Weise Verwendung findet. Sie wird in den einzelnen Sätzen oder Satzteilen in stufenweise aufsteigender Form auf die Töne des Hexachordum naturale versetzt, so daß sie vom c des Kyrie bis zum a des dritten Agnus in insgesamt sechs Transpositionen auftritt, wobei vor allem zu Anfang und Schluß der Sätze die Begleitstimmen während der Pausen des c. f. die dorische Grundtonart des Werkes wiederherstellen.

Das Prinzip der Versetzung des c. f. auf die verschiedenen „*voces musicales*“ hat der Messe ihren Namen gegeben; es steht in einer gewissen Parallele zu Ockeghems *Missa cuiusvis toni*, die als ganze in den verschiedenen Tonarten ausgeführt werden kann. Doch nicht nur in der c. f.-Behandlung, auch in der Faktur der anderen Stimmen lassen sich auf die Generation vor Josquin hinweisende Züge verfolgen. Helmuth Osthoff bemerkt hierzu: „In der Gestaltung des Begleitstimmensatzes macht sich neben der Tendenz zur Imitation das für Ockeghem so bezeichnende, weite Ausströmen des Melos in rhythmisch vielfältig gebrochenen und stereotyp ornamentierten Linien noch sehr stark geltend“¹. An Ockeghem, und zwar speziell an seine *Missa prolationum*, erinnert schließlich die verhältnismäßig große Anzahl von Proportionskanons, die diese Messe von ihrem Gegenstück, aber auch von allen anderen Messen Josquins deutlich unterscheidet.

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, über die planvolle äußere Anlage hinaus tieferliegenden rationalen Beziehungen in *L'omme armé super voces musicales* nachzugehen, so muß eine ausführlichere Analyse der allgemeinen musikalischen Gegebenheiten dabei zu kurz kommen; für eine solche kann jedoch auf die in den letzten Jahren erschienenen speziellen Arbeiten zu den Messen Josquins verwiesen werden². In diesem Zusammenhang soll die rationale Struktur im Vordergrund stehen,

* Zu der vorliegenden Arbeit vgl. den im AfMw erscheinenden Aufsatz von Gösta Neuwirth, *Untersuchungen zur Zahlensymbolik im Werk von Josquin Desprez*.

¹ Josquin Desprez I, Tutzing 1962, S. 160; vgl. dazu Peter Wagner, *Geschichte der Messe I*, Leipzig 1913, S. 147 und Otto Gombosi, Jacob Obrecht, *eine stilkritische Studie*, Leipzig 1925, S. 52 f.

² Außer der Monographie von H. Osthoff, deren erster Band auch die Messen behandelt, wären vor allem zu nennen: Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Prés*, Diss. Göttingen 1952 und John Harrison Lovell, *The Masses of Josquin des Prez*, Diss. Ann Arbor 1960.

die bewußte Organisation, wie sie zunächst aus dem Bau der Messe in seinem Verhältnis zum c. f. hervorgeht. Erst der Einblick in das innere Gefüge wird eine Antwort auf die Frage möglich machen, ob die traditionsverhafteten Züge des Werkes charakteristisch für eine bestimmte Entwicklungsstufe im Messenschaffen Josquins sind, oder ob sie als bewußte Annäherung an einen überlieferten Kompositionsstil zu gelten haben.

Aus der Struktur der Messe läßt sich ferner Aufschluß über die Zugehörigkeit des lediglich in der Handschrift Capp. Sistina 154 der Biblioteca Vaticana überlieferten Credoteils³ „*Et in spiritum sanctum . . .*“ bis „*. . . et apostolicam ecclesiam*“ erwarten. Mit quellenkritischen und stilistischen Gründen hat die Frage bislang nicht entschieden werden können; der wegen der relativ späten und singulären Quelle an sich berechtigten Ansicht von Smijers, daß dieser Teil „*niet aan Josquin kan worden toegeschreven*“⁴, steht Osthoffs Meinung gegenüber, der Stil füge sich bruchlos dem Werke ein: „*Wir vermögen deshalb die von A. Smijers in bezug auf die Echtheit geäußerten Zweifel nicht zu teilen . . .*“⁵. Obwohl man in dem strittigen Teil sehr wohl vom Stilbild der Messe abweichende Merkmale konstatieren könnte, haben auch Dahlhaus⁶ und Lovell⁷ ihn als zugehörig betrachtet und in ihre Analysen einbezogen. In der ersten Auflage des Neudrucks der Messe in der Gesamtausgabe⁸, der nach dem Chorbuch Sist. 154 ediert ist, wird das *Et in spiritum* innerhalb des Credo abgedruckt. Die zweite Auflage⁹, die sich von der ersten auch durch die Anwendung neuerer Editionsprinzipien unterscheidet, folgt in der äußeren Anordnung dem Druck von Petrucci; der umstrittene Credoteil ist in den Anhang verwiesen, der Notentext im einzelnen freilich nach Sist. 154 emendiert. Nach dieser Quelle sind offenbar auch die Worte unterlegt, ohne daß dies ausdrücklich erwähnt wäre. Anhand der zweiten Auflage der Messe in der Gesamtausgabe und mittels einiger im Laufe der Untersuchung hierzu gegebener Korrekturen lassen sich die Ergebnisse unserer Darstellung auch in den Einzelheiten kontrollieren.

Strukturelle Beziehungen innerhalb von Josquins Kompositionen manifestieren sich — ähnlich wie es Marcus van Crevel für Obrechts Messe *Sub tuum presidium* festgestellt hat¹⁰ — in Zahlen und Zahlenverhältnissen, die im gegebenen Zusammenhang zumeist unmittelbar und an sich sinnvoll sind. Darüber hinaus haben die vorkommenden Zahlen aber auch gematrische Bedeutung; zuweilen scheint sogar die gematrische Verwendung einer Zahl, ihre Benutzung als Psephos für ein Wort oder einen Begriff, primär zu sein, so daß der strukturelle Zusammenhang demgegenüber von geringerer Evidenz bleibt. Wenn wir im Verlauf dieser Untersuchung gematrische Chiffren auflösen, sind wir uns der Unsicherheiten und Fehlermöglichkeiten bewußt, die sich aus der Rückdeutung von Zahlen in Worte ergeben; dennoch sollte auf eine derartige Deutung nicht verzichtet werden, weil darin ein durchaus neuer Aspekt für die Musik Josquins und seiner Zeit beschlossen ist.

³ Vgl. Albert Smijers (ed.), *Josquin Desprez, Opera omnia, Editio altera*, Vol. I, Fasc. I, Amsterdam 1957, S. VIII. Danach ist das Chorbuch Sist. 154 in den Jahren 1550–1555 entstanden.

⁴ A. a. O., S. V.

⁵ *Josquin Desprez I*, S. 157.

⁶ *Studien zu den Messen Josquins des Prés*, S. 120 ff.

⁷ *The Masses of Josquin des Prés*, S. 299.

⁸ *Werken van Josquin des Prés*, ed. A. Smijers, Tiende Aflevering, Missen I, Amsterdam 1926.

⁹ *Opera omnia*, s. Anm. 3. — Wenn zwischen beiden Auflagen der Gesamtausgabe nicht unterschieden zu werden braucht, wird künftig mit „GA“ zitiert.

¹⁰ M. van Crevel (ed.), *Jacobus Obrecht, Opera omnia, Editio altera, Missae VI*, Amsterdam 1960. Vgl. dazu auch Helmut Kirchmeyer, *Jacobus Obrecht in neuer Sicht*, NZfM CXXIV, 1963, S. 130 ff.

Daß eine Komposition strukturell oder inhaltlich durch Zahlen determiniert wird, darf andererseits nicht als eine Besonderheit der Generation Josquins oder Obrechts angesehen werden. Es ist in diesem Zusammenhang auf die vor dem Erscheinen stehende Arbeit von Else-Marianne Henze über die vierstimmigen Ordinariuszyklen Ockeghems hinzuweisen¹¹. E.-M. Henze hat in dieser Arbeit, deren Ergebnisse während der Untersuchung der Struktur von *L'omme armé super voces musicales* bekannt wurden, Konstruktionsprinzipien sowie Einzelheiten der Zahlenverwendung für die Messen Ockeghems dargelegt, die diese Werke in ein grundsätzlich neues Licht rücken und in mehreren Fällen auch für die vorliegende Messe Berührungspunkte und Vergleichsmöglichkeiten ergeben.

I. Cantus firmus und Bau der Messe

Die rhythmische und melodische Gestalt, in der die *L'omme armé*-Weise allen Sätzen der Messe zugrunde liegt, ist offensichtlich Josquins eigens für diesen Zweck geschaffene Fassung. Während die cantus firmi in den *L'omme armé*-Messen anderer Komponisten¹² sowie in dem von Dragan Plamenac in Neapel entdeckten Zyklus anonymer Messen¹³ in der Melodik öfter übereinstimmen, ist die abweichende Fassung dieser Messe anderweitig nicht nachzuweisen.

Im Druck von Petrucci¹⁴ ist der c. f. den einzelnen Sätzen in der Tenorstimme — dem dritten Agnus im Superius — in Prolationsnotierung vorangestellt. Wie es in diesen Drucken gebräuchlich wird, folgt jeweils eine Resolutio, welche die Prolatio maior in der zu singenden augmentierten Form wiedergibt. Ausgenommen von dieser Regelung ist das Osanna; dort wird auf die vorangestellte Prolationsnotierung verwiesen. Geringfügige Veränderungen, denen die Normalform des c. f. in einzelnen Sätzen, wie z. B. im Kyrie, unterliegt, erstrecken sich auf Pausen und wiederholte Töne. Worin die Ursache für diese Modifikationen liegen mag, soll im Laufe der Untersuchung geklärt werden; hier folgt zunächst eine Übertragung der Normalform des c. f.¹⁵:

1.



Ein Vergleich, etwa mit der textierten Fassung des neapolitanischen Kodex¹⁶, macht die charakteristischen Abweichungen dieser Neufassung der bekannten Weise deutlich: Bei der zweimaligen Kadenz im ersten Drittel versieht Josquin den Grundton mit Wechsel-

¹¹ Diss. Berlin, F. U., in Vorbereitung.

¹² Beispiele bei Laurence Feininger (ed.), *Monumenta Polyphoniae Liturgicae, Ser. I.*, Rom 1948.

¹³ Biblioteca Nazionale, Cod. VI E 40. Vgl. Otto Gombosi, *Bemerkungen zur „L'omme armé“-Frage*, *ZfMw X*, 1927/28, S. 609 ff.

¹⁴ Venedig 1502 und spätere Auflagen, s. GA.

¹⁵ Vgl. den mensuralen Notentext in der Einleitung zur GA.

¹⁶ Vgl. das Faksimile bei O. Gombosi (s. Anm. 13).

noten; er differenziert die regelmäßige Rhythmik, vor allem im ersten und im letzten Drittel der Melodie; die Reprise des ersten Teils in der insgesamt dreiteiligen Form wird durch Fortlassen der Wechselnoten und unregelmäßige Vergrößerung der Notenwerte variiert.

Als Ziel der Umbildungen läßt sich die Aufhebung der starren Regelmäßigkeit der Vorlage erkennen. Rhythmische und melodische Identität zweier Phrasen findet sich nur noch zu Beginn des mittleren Teils (im Beispiel mit Klammern gekennzeichnet). An dieser einzigen Motivwiederholung teilt sich die Zahl der Einzeltöne des c. f. in zwei gleich große Hälften. Die erste, die mit dem ersten Auftreten des Wiederholungsmotivs abschließt, umfaßt 32 Töne; ihr entspricht die zweite Hälfte des c. f., von der Wiederholung des Motivs an, mit ebenfalls 32 Tönen: eine Konstruktion, die eigentlich nur als Hinweis auf die Bedeutsamkeit der Gesamtzahl der Töne im c. f. verständlich ist, als eine Betonung der aus $32 + 32$ zusammengesetzten Zahl 64.

Während die in Zusammenhang mit der *L'omme armé*-Weise verbreitete Notierung in der *Prolatio maior* im c. f. Josquins beibehalten ist, erscheint die Tempusbezeichnung modifiziert. Erster und dritter Teil stehen im *Tempus perfectum*, der mittlere ist im *Tempus imperfectum* notiert. Nach dieser Mensurierung umfaßt der erste Teil 6 Breviseinheiten, der zweite 8, der dritte ebenfalls 8 (vgl. die Zählung in Bsp. 1).

Nach den Zahlen 6, 8 und 8 ist in den drei Teilen des c. f. nicht nur die metrische Ordnung der Breviseinheiten, sondern auch das Auftreten des Grundtones gegliedert. Im ersten Teil kommt der Grundton achtmal vor; im zweiten ist es seine höhere Oktave, die achtmal, im dritten wieder die untere Stellung, die nunmehr sechsmal zu zählen ist.

Da die Gemeinsamkeit in der Disposition der Grundtöne und der Gliederung der Breviseinheiten kaum zufällig zustande gekommen sein kann, darf sie als ein weiteres Anzeichen für die bewußte Strukturierung des c. f. angesehen werden. Josquins Umformung der Vorlage zum c. f. der Messe hätte danach nicht nur die musikalische Neufassung, sondern ebenso eine neue, innere Ordnung der bekannten Weise zum Ziel. Wenn mit der zweifachen Gliederung nach 6, 8 und 8 und mit der Organisation der Einzeltöne die rationalen Beziehungen im c. f. auch nicht erschöpft sind, soll doch zunächst sein Auftreten in der Messe betrachtet werden.

Mit den vorgegebenen Abmessungen wird der c. f. zur Richtschnur für die Ausdehnung der Satzteile, in die er eingebaut ist. Wegen der fast unveränderten Übernahme bleibt eine variable Einrichtung der Länge der Sätze nur durch Diminution, unvollständige Verwendung oder Wiederholung des c. f. denkbar. Formal ist die Wiederholung das wichtigste dieser Mittel.

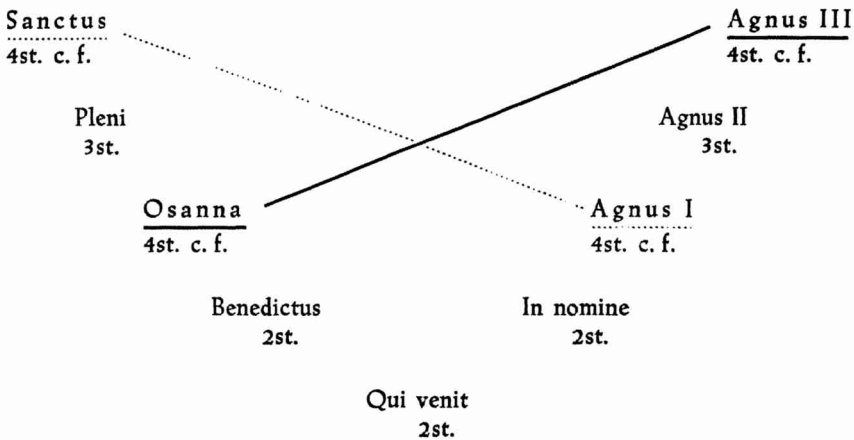
Das Kyrie begnügt sich mit einem Durchgang des c. f.; die drei Teile des c. f. erscheinen in Kyrie, Christe und Kyrie als proportionale Ableitung aus *Superius*, *Altus* und *Bassus*¹⁷. Im Gloria kommt der c. f. zweimal vor; im Credo dreimal, wenn der ausschließlich in der Handschrift der Sistina überlieferte Teil unberücksichtigt bleibt. Vom Sanctus an ist das Satzbild durch wechselnde Stimmenbeteiligung aufgelockert; der c. f. wird in *Osanna* und *Agnus III* vollständig, in *Sanctus* und *Agnus I* nur mit seinen ersten beiden Teilen verwendet.

¹⁷ S. Dahlhaus, S. 115.

In vollständiger Form tritt der c. f. in der Messe somit insgesamt achtmal auf; die Zahl der Stufen des Hexachordum naturale, die er aufsteigend dabei durchmißt, beträgt 6: Beides sind Zahlen, die bereits für die innere Struktur des c. f. von Bedeutung waren.

Die nähere Betrachtung von Sanctus und Agnus zeigt, daß diese Sätze strukturell eine Einheit bilden; es sind c. f.-Verwendung und Stimmenzahl in den einzelnen Satzteilen, die auf eine in sich symmetrische Anlage der Sanctus-Agnus-Gruppe hinweisen:

2.



In der Mitte dieser symmetrischen Anlage steht das Qui venit des zweistimmigen Benedictus. Der Satzteil bietet ein Indiz dafür, daß Josquin den symmetrischen Bau bewußt geschaffen hat. Zählt man nämlich von Anfang und Ende des Qui venit in gleichen metrischen Einheiten zur Mitte hin, so trifft man auf die Symmetrieachse der ganzen Satzgruppe, die auffallende Brevis *a* mit der gleichwertigen Semibrevis *f* der Kanonstimme. Dieser Terzklang, der in der Faktur des Satzes einen ungewöhnlichen Stillstand bedeutet, bezeichnet den Mittelpunkt der Sanctus-Agnus-Gruppe; von hier aus sind die nach c. f.-Verwendung und Besetzung gleich behandelten Satzteile einander zugeordnet¹⁸. Die Satzteile mit vollständigem (in Bsp. 2 durchgehend unterstrichen) und unvollständigem c. f. (durchbrochen unterstrichen) stehen sich dabei in chiasmischer Form gegenüber.

II. Zahlenverhältnisse

Es liegt nahe zu vermuten, daß die symmetrischen Teile der Sanctus-Agnus-Gruppe in einem bestimmten Längenverhältnis zueinander stehen. Die Frage

¹⁸ An dieser Stelle befindet sich das „Signum congruentiae“ für den Schluß der zu augmentierenden Stimme des Mensurkanons. An den vergleichbaren Stellen in den Kanons des Benedictus und des In nomine wird der entsprechende Einschnitt durch rhythmische Mittel überspielt: durch den punktierten Durchgang in der augmentierten Stimme (*Opera omnia* T. 9) oder durch die Pause in der Primärstimme (T. 40).

nach der Maßeinheit für ein solches Verhältnis ist vom c. f. her zu entscheiden: dort waren es die Einheiten der Brevis, die eine spezifische Ordnung anzeigen. Bei dem Versuch, dieselben Einheiten in der Messe zu zählen, treten freilich Probleme in den Proportionskanons und in der besonderen Notierungsform des Osanna auf.

Ein Hindernis für die Zählung nach metrischen Einheiten generell besteht zunächst darin, daß in Proportionskanons verschiedene Mensuren gleichzeitig gelesen werden. Da in diesem Falle jedoch nur eine Stimme die notierte Melodieform vollständig vorträgt, gilt im Grunde immer nur eines der vorgesetzten Mensurzeichen bis zum Ende der Notierung, die anderen jeweils bis zum betreffenden Kongruenzzeichen. Es ist daher nur konsequent, einer Zählung die vollständige Melodieform mit der für die vollständige Ausführung geltenden Mensur zugrunde zu legen, ein Prinzip, nach dem im übrigen auch die Taktstriche der Gesamtausgabe gesetzt sind.

Im Osanna ist es die Schreibung der Proportio tripla in den Quellen, die zunächst befremdend wirkt. Gegenüber dem gewohnten Bild sind die Notenwerte in den c. f.-freien Stimmen auf die Hälfte verkürzt, dafür findet sich anstelle des sonst benutzten Mensurzeichens (♯ 3) der nicht durchstrichene Halbkreis mit der 3 (o 3)¹⁹. Die Erklärung für diesen Sachverhalt ist in dem oben, S. 123, erwähnten Fehlen einer Resolutio für den Tenor zu suchen. Stattdessen wird auf die Prolationsnotierung des c. f. verwiesen, was im Satzganzen bedeutet, daß dessen rhythmische Werte in Augmentation zu lesen sind. Die Beschleunigung auf das Maß der Proportio tripla wird dabei durch die Devise „gaudet cum gaudentibus“ bewirkt. Als „gaudentes“ treten die Gegenstimmen, statt einer notierten Semibrevis des Tenors die Brevis der Proportio tripla gleichzusetzen, ebenfalls in halben Notenwerten auf, wofür dann der Diminutionstrich im Mensurzeichen der Proportio tripla entfällt. Äußerlich wird hiermit eine der Devise angemessene Gleichheit der Notenformen in allen Stimmen erreicht; für die Zählung ist zu bedenken, daß die Werte aller Stimmen zwar verkürzt erscheinen, aber vergrößert zu lesen sind, daß die Brevisseinheiten der normalen Proportio tripla hier also durch die notierten Semibrevisseinheiten ausgedrückt werden²⁰.

Daß die Brevenzählung nach den genannten Grundsätzen nicht nur theoretisch vertretbar, sondern offensichtlich auch praktisch richtig ist, zeigt schon die Anwendung auf die zweite Messenhälfte. Zählt man vom Beginn des Sanctus bis zur Symmetrieachse der Satzgruppe, dem a-f des Qui venit, so kommt man auf 150 Brevisseinheiten²¹; von der Symmetrieachse an bis zum Schluß des Werkes ergeben sich 210 Einheiten. Die symmetrischen Teile der zweiten Messenhälfte stehen damit im Verhältnis von 150 zu 210, in der Proportion 5:7.

Die Brevis in der Mitte des Qui venit, von der die symmetrische Anordnung der Satzgruppe ausgeht, gehört in ihrer Funktion als Symmetrieachse beiden Proportionsteilen gleichermaßen an. Sie wird deshalb weder ausschließlich dem einen, noch dem anderen, sondern vielmehr beiden Teilen zugerechnet. Wenn diese symmetrische Konstruktion im Gesamtbau der Messe bewahrt bleiben soll, müßte die Brevis auch hier beiden Proportionsteilen zugerechnet, das heißt auf der Zählenebene der

¹⁹ Gerade weil die erste Auflage der GA auch hier die originalen Notenwerte beibehält, konnte Dahlhaus (S. 125) zu der Ansicht kommen, daß im Osanna, entgegen dem sonstigen Verfahren von Smijers, verkürzt worden sei. Lovell (S. 76) normalisiert den Fall, indem er seinem Notenbeispiel fälschlich „♯ = ♯“ voransetzt statt ♯ = ♯.

²⁰ Die Einheit des c. f., die der Brevisseinheit entspricht, solange das Verhältnis der Stimmen zueinander nicht proportional verändert ist, bleibt die folgende: ♯ ♯; sie ist auch im Osanna zu zählen.

²¹ Die Schlußlonga wird — wie sie auch in der zweiten Auflage der GA übertragen ist — als Brevis im Wert der vorangehenden gezählt; wenn sie im Druck von Petrucci durch Pausen in einer Stimme definiert ist, wie z. B. am Ende von Agnus I, ist sie als Brevis gerechnet.

Brevisheiten in jeder der symmetrischen Hälften gezählt werden. Die Länge der gesamten Messe würde sich dann in der Summe ihrer Proportionsteile darstellen:

3.

Kyrie	Gloria	Credo	
18 + 44 + 25	58 + 83	58 + 78 + 44	
87	141	180	= 408
	Qui venit		
Sanctus	Benedictus	In nomine	Agnus
33 + 34 + 59	17 + 1 - 7	7 - 13 + 19	35 + 25 + 124
126	24	26	184 = 360
(————— = 150 —————)		(————— = 210 —————)	

Die Gesamtzahl der Brevisheiten in der zweiten Messenhälfte beträgt hiernach 360; diesen 360 Einheiten der zweiten Messenhälfte steht die erste mit 408 Einheiten gegenüber, was einem Verhältnis der Großteile von 408 zu 360 entspricht, oder der Proportion 17:15.

Die beiden Großteile differieren um 48 Brevisheiten: ein Wert, der sich in die Faktoren 6 und 8 zerlegen und wieder auf die Gliederungszahlen des c. f. beziehen läßt.

Als Gesamtlänge der Messe ergibt sich die Summe von $408 + 360 = 768$ Brevisheiten. Das ist genau das Doppelte des Produkts aus den c. f.-Zahlen 6, 8 und 8:

$$6 \times 8 \times 8 = 384; 384 \times 2 = 768$$

Josquin bestimmt somit die Ausdehnung der Messe nach denselben Zahlen, nach denen er seine Umformung der Vorlage gegliedert hat.

Auch die beiden ermittelten Proportionen — die Unterteilung der ersten Messenhälfte nach 5 : 7 und das Verhältnis der Großteile von 17 : 15 — lassen eine rationale Verbindung zum c. f. erkennen. Denn es ist sicher nicht zufällig, daß das Produkt aus den je für sich addierten Zahlen der Proportionen wieder auf das Produkt aus den c. f.-Zahlen 6, 8 und 8 führt:

$$(5 + 7) \times (17 + 15) = 384$$

Die Berechnung der Gesamtlänge der Messe hat die symmetrische Teilung der Sanctus-Agnus-Gruppe zur Voraussetzung und würde ohne die Konsequenzen aus dieser Teilung ein abweichendes Ergebnis liefern. Die Mitte der Sanctus-Agnus-Gruppe wird damit zum Angelpunkt des ganzen Werkes. Daß es genauer das Benedictus ist, das Josquin zum Zentrum der Messe bestimmt, ließe sich auch hier aus den Zahlen 6 und 8 schließen, welche die Quersumme der den Mittelpunkt umrahmenden 24 und 26 Brevisheiten des Benedictus bilden.

Wird die symmetrische Teilung der zweiten Messenhälfte nicht berücksichtigt, so ergibt sich als Gesamtsumme der Brevisheiten 767, eine Zahl, die von Jos-

quin — wahrscheinlich wegen der gematrischen Bedeutung ihrer Endziffern 67²² — nebenher intendiert ist. Auf den Sinn dieser strukturellen Doppeldeutigkeit wird im gegebenen Zusammenhang zurückzukommen sein.

Aus der Zahlenstruktur der Messe entstehen entscheidende Kriterien für die Zugehörigkeit des umstrittenen Credoteils *Et in spiritum*. In der bisherigen Analyse ist dieser Satzteil nicht berücksichtigt worden. Beim Versuch, ihn in das strukturelle Gefüge einzubeziehen, werden nicht nur die beschriebenen Proportionen hinfällig, ohne daß sinnvolle neue Verhältnisse entstünden, auch für die Gesamtzahl der Brevisseinheiten wäre ein folgerichtiges Verhältnis zum c. f. nicht mehr denkbar. Wir glauben daraus schließen zu können, daß der strittige Teil nicht originär zur Messe gehört; eine endgültige Entscheidung dieser Frage mag jedoch von dem Bild anderer Strukturbereiche abhängig bleiben²³. Im folgenden wird das *Et in spiritum*, ohne daß dies im einzelnen erwähnt würde, weiterhin ausklammert.

Wenn sich die Gliederung des c. f. nach Brevisseinheiten in der Gesamtzahl der vergleichbaren Einheiten der Messe widerspiegelt, so ist für die analoge Gliederung seiner Grundtöne eine ähnliche Beziehung wahrscheinlich. Da die Messe in allen Sätzen an der *d*-dorischen Tonart festhält, würde dem relativen Grundton des c. f. der Ton *d* als Grundton der Messe entsprechen.

Die Möglichkeit, eine spezifische Disposition im Vorkommen einzelner Töne nachzuweisen, hängt von einer eindeutigen Überlieferung des Notentextes ab. Wie sich im Vergleich der Lesarten herausstellt, lassen allein Petruccis Drucke eine auch in den Einzelheiten sinnvolle Struktur im Vorkommen des Grundtones erkennen. Unabhängig von der Oktavlage seien hier sämtliche in der Messe vorkommenden Töne *d* nach der ersten Auflage des ersten Messenbuches von 1502, deren Text mit nur geringen Veränderungen in die späteren Auflagen übernommen ist, zusammengestellt²⁴:

4.

	Kyrie				Gloria			Credo				
S	18	9	22	49	49	30	79	45	9	20	74	202
A	20	18	21	59	69	48	117	49	21	36	106	282
T	5	1	2	8	22	22	44	5	5	5	15	67
B	15	9	12	36	53	43	96	37	20	28	85	217
	58	37	57	152	193	143	336	136	55	89	280	= 768
	Sanctus				Benedictus			Agnus				
S	27	16	(43)	16	59	12+7	19	25	13	8	46	124
A	27	17	(44)	25	69	4+2	6	31	5	61	97	172
T	3	—	(3)	3	6	—	—	9	—	34	43	49
B	15	14	(29)	27	56	7+3	10	31	6	45	82	148
	72	47	(119)	71	190	23+12	35	96	13+11	148	268	= 493

²² Vgl. unten, S. 132.

²³ Näheres siehe unter Ergebnisse, S. 139.

²⁴ Es werden die klingenden Töne gezählt; Ligaturen als aufgelöst, in den Quellen nicht notierte Kanontimmen als ausgeschrieben. Zur Kontrolle läßt sich mittels der die Töne *d* betreffenden Varianten des kritischen Apparates in *Opera omnia*, S. IX f., unter 1^o–5^o, der Text Petruccis rekonstruieren. Einige Fehler im kritischen Apparat spielen hier noch keine Rolle, sie werden weiter unten korrigiert (vgl. Anm. 48).

Wie die Aufstellung zeigt, beläuft sich die Summe der Töne *d* in der ersten Messenhälfte auf 768; sie steht damit im gleichen Verhältnis zu den c. f.-Zahlen wie ihrerseits die Gesamtzahl der Brevisseinheiten²⁵.

Die Zahlen der zweiten Messenhälfte sind unabhängig vom c. f. Mit den Werten, welche sich hier aus dem Vorkommen des Grundtones ergeben, findet der Übergang zu den primär gematrisc zu deutenden Zahlen statt. Weil die Technik der zahlenalphabetischen Verschlüsselungen für die Musik dieser Zeit noch nicht beschrieben worden ist, wird es vor der weiteren Analyse der Grundtonzahlen unumgänglich, das Notwendigste zu den gematriscen Methoden einzufügen, die für Josquin und seine Zeit vorausgesetzt werden dürfen.

III. Verwendung gematriscer Zahlen

Dafür, daß die Normalform des c. f. bei dessen erstem Auftreten im Kyrie bereits modifiziert erscheint²⁶, ist ein Grund mit den Mitteln herkömmlicher Analyse nicht beizubringen. Modifiziert erscheint vor allem die Pausenordnung des c. f.: die Brevispause am Ende des zweiten Teils entfällt²⁷, so daß das Kyrie statt der zu erwartenden 88 nur 87 Brevisseinheiten umfaßt. Daß der Grund für diese Abweichung in der Bedeutung der Zahl 87 zu suchen ist, erhellt aus einem Vergleich mit dem ersten Teil des Credo. Dort hat der Superius bis zur Pause nach der Textmarke „*Jesum Christum*“ genau 87 Töne zu singen. 87 ist, nach einem der verbreiteten Zählssysteme der Gematrie, der Zahlenwert für „*Ιησοῦς*“. Dies Beispiel, nach dem der gematrisc bestimmten Zahl zuliebe eine Einschränkung des Prinzips der unveränderten Übernahme des c. f. in Kauf genommen wird, kennzeichnet die wichtige Stellung, die symbolischen Zahlen dieser Art im Werk Josquins zukommt.

Es sind mehrere Zählssysteme, nach denen in der Lehre der Gematrie die Buchstaben von Wörtern in Zahlen umgerechnet und deren Summen für diese Wörter gesetzt werden können. Ihren Ursprung haben diese Systeme in der Verwendung von Buchstaben als Zahlzeichen. Während früher allgemein angenommen wurde, die Verbindung von Buchstabe und Zahl entstamme dem Hebräischen²⁸, scheint heute festzustehen, daß sie sich von den Griechen aus verbreitet hat²⁹. Der ursprünglichen, sogenannten milesischen Zählweise liegt das in Athen eingeführte ionisch-milesische Alphabet zugrunde, das gegenüber dem aus der Schriftsprache bekannten Lautstand von 24 Buchstaben auf 27 Buchstaben erweitert war und dadurch in je eine Neunerreihe für Einer, Zehner und Hunderter aufgeteilt werden konnte. Die drei semitischen Erweiterungszeichen ς (digamma oder vau), ρ (koppa) und λ (sampi), die diese besondere Aufteilung des Alphabets ermöglichten, können im gematriscen Zusammenhang außer Betracht bleiben, weil sie bei der Schreibung von Worten nicht

²⁵ Die c. f.-Zahlen selbst treten in der ersten Messenhälfte in versteckter Form auf. Die Grundtöne des c. f. im Tenor der einzelnen Sätze — 8, 44 und 15 — weisen in ihren Quersummen auf die Zahlen 8, 8 und 6 hin; die Reihenfolge ist dabei dieselbe wie in den Grundtönen der Normalform des c. f.

²⁶ Vgl. oben, S. 123 f.

²⁷ Vgl. die Grundgestalt in Bsp. 1 mit dem Faksimile der Tenorstimme des Kyrie in MGG, Artikel *Josquin Desprez*, Sp. 201.

²⁸ Diese Ansicht teilt schon Johannes Reuchlin, *De arte cabalistica libri tres Leoni X. dicati* (Hagenau 1517), fol. LXIXv: „Nec enim est ulla in orbis terrarum spacio alia lingua cuius literae quoslibet numeros tam perfecte ostendant. Conati sunt tamen nouitii graecorum Iudaeos imitari ut & similiter alphabeto suo numeros exponerent. Sed erat necesse duas sibi figuras intercalare . . .“

²⁹ S. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2. Aufl. Leipzig 1925, S. 91 ff. und Karl Menninger, *Zahlwort und Ziffer II*, Göttingen 1958, S. 67 ff., vgl. ferner Artikel *Gematria* in *Encyclopaedia Judaica VII*, Berlin (1931).

verwendet werden. Sie sind in der folgenden Tabelle deshalb fortgelassen (s. Bsp. 5a); die Fortlassungen sind am Fehlen der den Erweiterungszeichen zugehörigen Einheiten 6, 90 und 900 kennlich. Diese Buchstaben ziffern wurden von den griechischen Mathematikern an bis in spätbyzantinische Zeit benutzt. Daneben kam dann die sogenannte Thesiszählung in Gebrauch, die mit den 24 Buchstaben des Alphabets fortlaufend die Zahlen von 1 bis 24 bezeichnet (s. Bsp. 5b).

5.

a)

$\alpha = 1$	$\varepsilon = 5$	$\iota = 10$	$\nu = 50$	$\rho = 100$	$\varphi = 500$
$\beta = 2$	$\zeta = 7$	$\kappa = 20$	$\xi = 60$	$\sigma = 200$	$\chi = 600$
$\gamma = 3$	$\eta = 8$	$\lambda = 30$	$\omicron = 70$	$\tau = 300$	$\psi = 700$
$\delta = 4$	$\theta = 9$	$\mu = 40$	$\pi = 80$	$\upsilon = 400$	$\omega = 800$

b)

$\alpha = 1$	$\varepsilon = 5$	$\iota = 9$	$\nu = 13$	$\rho = 17$	$\varphi = 21$
$\beta = 2$	$\zeta = 6$	$\kappa = 10$	$\xi = 14$	$\sigma = 18$	$\chi = 22$
$\gamma = 3$	$\eta = 7$	$\lambda = 11$	$\omicron = 15$	$\tau = 19$	$\psi = 23$
$\delta = 4$	$\theta = 8$	$\mu = 12$	$\pi = 16$	$\upsilon = 20$	$\omega = 24$

c)

a = 1	e = 5	i, j = 9	n = 13	r = 17	w = 21
b = 2	f = 6	k = 10	o = 14	s = 18	x = 22
c = 3	g = 7	l = 11	p = 15	t = 19	y = 23
d = 4	h = 8	m = 12	q = 16	u, v = 20	z = 24

Die Zahlenschrift mit Hilfe von Buchstaben ist der Ausgangspunkt der in der jüdischen Kabbala und in gnostischen Kreisen jahrhundertlang in Blüte stehenden mannigfachen Spielarten der Gematrie, deren bekannteste, die Interpretation eines Begriffes durch einen isopsephischen, das heißt einen anderen mit gleichem Zahlenwert, diese mystisch-hermeneutische Lehre zugleich am meisten in Verruf gebracht hat. Nach den angeführten Zählmethoden lassen sich griechische Wörter auf zweierlei Weise in Zahlen umsetzen. Für „Ἰησοῦς“ z. B. ergibt die Thesiszählung (Bsp. 5b) 87, die Zahl unseres Ausgangsbeispiels, die milesische Zählung (Bsp. 5a) 888, eine der bekanntesten Jesuszahlen überhaupt⁸⁰. In den Werken Josquins können wir die Anwendung beider Methoden feststellen. Am wichtigsten wird dann aber die Übertragung der Thesiszählung von 1 bis 24 auf die Buchstaben des lateinischen Alphabets (s. Bsp. 5 c). In der lateinischen Zählung ist der Schlüssel für die meisten gematrischen Zahlen Josquins zu suchen.

Mit der relativ einfach anzuwendenden Zählung von 1 bis 24 ist in der Zeit um 1500 dasselbe Zahlenalphabet in Benutzung, das Friedrich Smend für J. S. Bach nachgewiesen

⁸⁰ Für die Berechnung von 888 vgl. Petrus Bongus, *Mysticae numerorum significationis liber*, Bergamo 1585, S. 231 f. 888 ist die Zahl der Tactus, die M. van Crevel für Obrechts Messe *Sub tuum presidium* festgestellt hat.

hat³¹, das demnach nicht nur in der allgemeinen Zahlenspekulation, sondern auch in der Musik auf einen weitgespannten Traditionszusammenhang zurückblicken kann. Ob dieser freilich als ununterbrochen gelten darf, wäre im einzelnen nachzuweisen.

In den Grundtonwerten der zweiten Messenhälfte, denen wir uns hiermit wieder zuwenden (vgl. für das Nachstehende Bsp. 4), treten gematrische Chiffren entschieden in den Vordergrund. Die ersten Zahlen der zweiten Messenhälfte sind die des Sanctus. 72, die Summe der Grundtöne im ersten Teil, ist die Hauptzahl der Namen Gottes und eigentlich — obwohl ursprünglich ebenfalls aus Buchstaben herührend³² — nicht als gematrische, sondern als allgemeine Symbolzahl anzusehen³³. Es folgt das dreistimmige Pleni mit 47 Grundtönen. Diese Verbindung von 72 und 47 ist ein Topos in der Musik der Zeit³⁴; auch in der vorliegenden Messe tritt die Kombination von 72 und 47 an anderer Stelle wieder auf. 47 ist der Zahlenwert für „deus“.

Spezielle Bedeutung für *L'omme armé super voces musicales* scheint die Zahl 190 zu haben, zu der das Osanna mit seinen 71 die 119 Grundtöne der ersten beiden Sanctusteile vervollständigt. 190 ist nicht nur in den Grundtönen des Sanctus, sondern auch anderweitig in wichtiger Position angebracht. Wenn wir 190 als Psephos für „Johannes Evangelista“ auffassen, so wird diese Deutung durch die Zahl der Grundtöne des Altus der ersten Messenhälfte bestätigt; sie ist 282 und wäre als „Sanctus Johannes Evangelista“ aufzulösen³⁵. Mit dem Vorkommen von Johanneszahlen erhalte eine äußere Seite des Werkes ihren Sinn: die solmisationsartige Verwendung des c. f. auf verschiedenen Tonstufen, den „voces musicales“, deren Namen bekanntlich die Anfangsilben der melodisch Stufe um Stufe höher ansetzenden halben Verszeilen eines Johanneshymnus sind³⁶.

Eine immer wieder verwendete Umrechnung von „IHS“, der monogrammatischen Abkürzung des Jesusnamens³⁷, ist schließlich 35, die Zahl der Töne d im Benedictus. Insgesamt ist die zweite Messenhälfte so konstruiert, daß bis zum Ende des Benedictus 225mal der Ton d auftritt: 225 zerfällt in die Faktoren $3^2 \times 5^2$ und besagt damit wiederum „IHS“. Das Agnus greift mit der Summe der Grundtöne

³¹ S. Luther und Bach, Berlin 1947, S. 44. Anm. 44; Joh. Seb. Bach, *Kirchen-Kantaten* (III), (Berlin 1947, 2. Aufl. 1950) S. 14 ff., *Kirchen-Kantaten* (IV), S. 11 ff.; Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel und Basel 1950, S. 24 ff.

³² Man nahm an, der Name Gottes bestehe aus 72 Lettern, spätere Überlieferung machte daraus 72 Namen, vgl. Ludwig Blau, *Das altjüdische Zauberwesen*, 2. Aufl. Berlin 1914, S. 125, S. 139 ff.

³³ Die Kabbalisten lassen dennoch nichts unversucht, sie gematrisch abzuleiten. In *De arte cabalistica* (s. Anm. 28) berechnet Reuchlin die 72 heiligen Namen, die ihm mit Namen von Engeln identisch sind (vgl. fol. LVIIIv), aus dem hebräischen Tetragrammaton: „ . . . sicut ex numero tetragrammati arithmetica proportione progreditur numerus septuaginta duorum, ita septuaginta duo angeli ex signaculo creatoris quodam efflexu divino producuntur. Cum enim quaelibet littera hebraica numerum peculiarem designet, oriuntur ex iod, he, vau, he, duo & septuaginta, hoc modo. Iod notat decem, he quinque, vau sex, he iterum quinque. Totum hoc ex arte arithmetica sic colligatur Iod decem, Iod he quindecim, Iod he vau unum & viginti. Iod he vau he viginti sex. Comprehendite nunc singula, Decem, quindecim, viginti unum & viginti sex, & oriuntur septuaginta duo.“ (fol. LVIIIr; im Prinzip die gleiche Rechnung auch fol. LIXv).

³⁴ In einer der beiden *L'omme armé*-Messen Pierre de la Rue wird der c. f. dergestalt im Mensurkanon vortragen, daß die 47 Töne des Basses im Kyrie durch den Tenor als Kanonstimme zu 72 ergänzt werden; vgl. das Faksimile bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 128.

³⁵ Daß auch der horizontale Verlauf nach Stimmen gematrisch organisiert ist, zeigt die Zahl 217 des Basses, sie bedeutet „spiritus sanctus“. Der Superius beruht auf einer Christuszahl ($2 \times 101 =$ „salvator“), die Zahl 67 des Tenor bedeutet „virgo“.

³⁶ An sich bezieht sich „*Ut queant laxis*“, der Paulus Diakonus zugeschriebene Hymnus, auf Johannes den Täufer, der zeitweise der Heilige der Musiker war; Johannes Evangelista galt demgegenüber u. a. als Patron der Gelehrten.

³⁷ Zu dieser Abkürzung vgl. Artikel *Christusmonogramm* in *Lexikon für Theologie und Kirche* II, 2. Aufl. 1958.

von Superius, Alt und Baß die Zahl 225 auf; hinzu tritt der Tenor mit 43, dem Zahlenwert für „credo“³⁸, so daß im Agnus insgesamt 268mal der Grundton erscheint. In 268 ist die „virgo“-Zahl 67 (vgl. Anm. 35) viermal enthalten, die sonst im Marienzusammenhang vorkommt, hier aber auch auf Johannes gedeutet werden kann³⁹; „virgo“ ist ein vielbenutztes Epitheton für den jungfräulichen Jünger, neben der asketischen Lebensweise auch den Glauben bezeichnend, daß dieser im Besitz ewigen Lebens sei⁴⁰.

Beim Vergleich der Zahlen der zweiten Messenhälfte mit denen der c. f.-bezogenen ersten fällt ein grundsätzlicher Unterschied auf: Die Grundtonsummen von Kyrie, Gloria und Credo haben den gemeinsamen Faktor 8, während in Sanctus, Benedictus und Agnus eine durchgehende Teilbarkeit nicht mehr besteht. Das ist mittels eines versteckten gematrigen Schlüssels erklärbar. In den Produkten der Sätze der ersten Messenhälfte — $152 = 8 \times 19$, $336 = 8 \times 42$ und $280 = 8 \times 35$ — tritt dreimal die Ziffer 8 auf, und 888 ist die bekannte „Ἰησοῦς“-Zahl der milesischen Zählung. Wie bewußt dieses Zahlenspiel getrieben ist, demonstrieren die Ziffern 5, 1, 2 des c. f. im Kyrie. 512 ist das Produkt aus $8 \times 8 \times 8$, gleichzeitig aber auch eine Permutation der Ziffern von 152, der Gesamtsumme des Kyrie, die nach milesischer Zählung „Μαρία“ bezeichnet.

In dem Versuch, die gematrigen Chiffren der zweiten Messenhälfte aufzulösen, sind die Grundsätze dieser Technik bereits deutlich geworden. Geprägte Begriffe, feststehende Worte werden durch fixe Zahlenmarken wiedergegeben. Bei alledem kann es nicht darum gehen, die Verschlüsselung eines fortlaufenden Textes zu erwarten; trotz ihrer größeren Genauigkeit gegenüber der Symbolik der einfachen Zahlen würde es der Gematrie dazu an Eindeutigkeit fehlen. Ersetzt wird diese durch die weitgehende Verwendung gematriger Topoi.

IV. Weitere Deutungen

Die ersten Zahlen der Messe, die aus dem Rahmen des Zufälligen heraustreten, waren die des c. f. Neben ihrer abstrakten Natur als symmetrisch angeordnete oder proportionale Werte haben auch sie inhaltliche Bedeutung. Wenn in auffälliger Weise die 64 Einzeltöne des c. f. in zwei gleich große Gruppen zu 32 und 32 unterteilt werden, so ist darin zugleich ein Hinweis auf die Beschaffenheit des hinter der Zahl 64 verborgenen Wortes enthalten. Das intendierte Wort müßte in ähnlicher Form aus gleichen Hälften zusammengesetzt sein. Diese Bedingung erfüllt der Name „Ockeghem“⁴¹; er hat nicht nur den Zahlenwert 64, sondern teilt sich auch in seiner Mitte in die Teilsummen 32 (= Ocke-) und 32 (= ghem).

Hier wird offenkundig, daß das Ziel der Umbildungen der *L'omme armé*-Weise zum c. f. der Messe letztlich in der Darstellung eines Namens liegt. Umformung der Vorlage und das konsequente Festhalten an dieser Umformung in der Messe werden zur „Hommage à Ockeghem“. Auch für die stilistische Einordnung des Werkes ist diese inhaltliche Bestim-

³⁸ Vgl. F. Smend, *Kirchen-Kantaten* (IV), S. 13, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, S. 31.

³⁹ In den Nokturnresponsorien seines Offiziums ist dieser Doppelsinn ausgenutzt: „... quia virgo electus ab ipso [Jesu], virgo in aevum permansit. In cruce denique moriturus, hinc matrem suam virginem virgini commendavit“.

⁴⁰ Nach Joh. 21, 23; vgl. auch Hans Preuß, *Johannes in den Jahrhunderten*, Gütersloh 1939, S. 16 f., S. 23 ff.

⁴¹ In dieser Schreibung, die nach den Feststellungen von E.-M. Henze auch von Ockeghem selbst gematrigh verwendet wird.

mung von Relevanz. Durch die zahlensymbolische Huldigung wird unsere Ausgangsfrage, ob das konservative Satzbild der Messe als Entwicklungsstufe im Schaffen Josquins oder als bewußte Rückwendung zu einem überkommenen Kompositionsstil zu gelten habe, im Sinne der zweiten Möglichkeit entschieden.

Aus der Gliederung des c. f. nach Brevisseinheiten und Grundtönen waren entsprechende Ordnungen der Messe abzuleiten. Die Grundzahlen der konstruktiven c. f.-Beziehung, 6 und 8, stehen ihrem Symbolcharakter nach dabei zwischen gematrischer und funktioneller Zahl. Sie sind als allegorische Zahlen anzusehen: 6 als die Zahl des Menschen, des Geschöpfes des sechsten Schöpfungstages, 8 als die Zahl Jesu, des am achten Tag der Woche Auferstandenen⁴².

Nach den Zahlen 6 und 8 sind äußerliche Merkmale der Messe angeordnet, wie etwa die Verwendung der traditionell einheitlichen Satzanfänge. Die Hauptsätze der Messe beginnen zweistimmig. Während im Credo der Kopf des Satzes in beiden Stimmen mit einigen Tönen aus dem gregorianischen Credo I bestritten wird⁴³, greifen die Satzanfänge von Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus auf das Anfangsmotiv des c. f. zurück; sie weisen insgesamt 8 Stimmeneinsätze auf. Von diesen c. f.-gebundenen Satzanfängen stellen Kyrie, Gloria und Agnus denselben Kontrapunkt gegen die gegebene Melodie, im Sanctus tritt ein neues Gegenmotiv auf. Im ganzen sind damit 8 Stimmeneinsätze an Satzanfängen mit c. f.-Melodik beteiligt, 6 davon an solchen mit gleichbleibendem Kontrapunkt.

Auf andere Weise werden im Et in terra, dem einzigen Satzteil, in dem Triolierungen vorkommen, die beiden Ziffern hervorgehoben. Der Baß rhythmisiert mittels des Sesquialterzeichens $\frac{3}{2}$ zunächst 6, dann — bei der Textmarke „domine fili“ — 8 Töne triolisch. Zusätzlich stehen noch 11 Töne des Altus — insgesamt also 25 — in dieser Proportion, während andererseits durch Schwärzung 43 Töne des Satzteils triolisch behandelt sind. Ist 43 die Psephos für „credo“, die durch ihre Darstellung mit geschwärzten Noten augenscheinlich die Bindung an die Sphäre des Menschen versinnbildlicht, so wären die 25 „weiß“ notierten Töne als Inhalt des „credo“ zu deuten: nach Apoc. 1, 18 ff. als die Zahlensumme der Buchstaben „A“ (= 1) + „Ω“ (= 24). Insgesamt sind im Et in terra durch Schwärzung oder Proportio sesquialtera 68 Töne ausgezeichnet: 68 ist nicht nur aus den Ziffern 6 und 8 zusammengesetzt, sondern späterhin auch als gematrische Zahl wichtig.

Mit 48, dem Produkt aus 6 und 8, ist der Weg von der allegorisch bildhaften zur gematrischen Zahl beschritten: 48 — im Bereich der Brevisseinheiten die Differenz der beiden Messenhälften — ist als „INRI“ gedeutet worden⁴⁴ und kommt als das Zeichen des Gekreuzigten in dieser Messe neben anderen Christusmonogrammen vor.

Wenn sich das Verhältnis von c. f. und Messe rechnerisch nicht nur in den Zahlen 6 und 8, sondern im Produkt von 6, 8 und 8 darstellt, so bietet hier die Differenz der Messenhälften den Ansatzpunkt für die inhaltliche Deutung. 384, das Produkt

⁴² Ursula Großmann, *Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters*, Zs. f. kath. Theol. LXXVI, 1954, S. 33 und S. 35, findet diese Bedeutung u. a. bei Aurelius Augustinus vor. Heranzuziehen ist hier auch die gematrische Jesuszahl 888 und die apokalyptische Zahl 666, die von Josquin — entsprechend ihrer Nennung in Apoc. 13, 18 — als „numerus hominis“ angewendet wird. So singt im Credo der Messe *La sol fa re mi* der Superius 590, darunter der Altus 666 Töne; als auf eines „Menschen Zahl“ wäre damit auf 590 hingewiesen: die mit 10 multiplizierte Psephos für „Ascanio“, den Kardinal aus dem Hause der Sforza, auf den wahrscheinlich der anekdotische Anlaß zum c. f. dieser Messe zurückgeht (vgl. Osthoff I, S. 32 ff.). Die Gleichwertigkeit von 6 mit 666, von 8 mit 888 vertritt dann auch Bongus (S. 193, S. 266 ff.).

⁴³ Vgl. Peter Wagner, *Geschichte der Messe I*, Leipzig 1913, S. 148, ferner Dahlhaus, S. 116 und Lovell, S. 289.

⁴⁴ S. F. Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, S. 31.

aus den c. f.-Zahlen, wäre als $(6 \times 8) \times 8$ zu lesen: 8 als die Zahl Jesu, 6×8 als die „INRI“-Zahl 48. Daneben besteht eine zweite Möglichkeit der Interpretation; das Produkt kann als $6 \times (8 \times 8)$ aufgefaßt werden, wobei dann 6 als „numerus hominis“ auf die Ockeghemzahl $8 \times 8 = 64$ hinweisen würde.

Daß die drei Zahlen innerhalb des c. f. in additiver Form erscheinen, mutet letztlich ebensowenig zufällig an; denn 22, ihre Summe, entspricht zahlenalphabetisch dem Buchstaben „X“, der das Kreuz bezeichnet.

V. Metrische Ordnungen

In anderen Strukturbereichen tritt der Einfluß der c. f.-Zahlen zurück. Die bei Josquin nächst den Brevisseinheiten generell wichtige Ordnung der Semibrevisseinheiten bietet folgendes Bild:

6.	Kyrie	Gloria	Credo	
	$54 + 88 + 75$	$174 + 166$	$174 + 156 + 88$	
	217	340	418	= 975
	Sanctus	Benedictus	Agnus	
	$99 + 68 + 177$	$34 + 26 + 38$	$105 + 75 + 248$	
	344	98	428	= 870
				= <u>1845</u>

Schon 217, der Wert des Kyrie, deutet auf bewußte Konstruktion hin: 217 ist die Zahl für „spiritus sanctus“ (vgl. Anm. 35). Die Gesamtzahl der Semibrevisseinheiten, 1845, enthält 9mal den Faktor 205: nach der Thesiszählung die Psephos für „Ἰησοῦς Χριστός“; 9 wäre demgegenüber die Zahl des Todes Christi⁴⁵. 105, die Differenz der beiden Messenhälften, drückt dreimal 35 = „IHS“ aus, während die zweite Messenhälfte für sich genommen mit ihren 870 Einheiten auf der „Ἰησοῦς“-Zahl 87 basiert.

975, die Zahl der ersten Messenhälfte, wird in anderem Zusammenhang leichter verständlich. In der vorliegenden Messe sind außer den Semibrevisen nämlich auch die Tactus, deren reduzierte Form, gezählt; eine Sonderstellung des Werkes, die wahrscheinlich auf eine Annäherung an Ockeghem zurückzuführen ist; wie E.-M. Henze für Ockeghem gezeigt hat, sind in dessen späteren Messen vornehmlich die Tactus numerisch sinnvoll organisiert. Wenn wir als Tactus die konstante Bewegungseinheit der integren Semibrevis ansehen, auf welche diminuierte Abschnitte nach Maßgabe der Mensurvorzeichnung zu reduzieren sind, dergestalt, daß der Semibrevis des integren Tempus drei Semibrevis der Proportio tripla äquivalent werden, das Tempus imperfectum diminutum in der Sukzession jedoch nicht als diminuiert gilt⁴⁶, so weicht die Zählung nur in Osanna und Agnus II von der der Semibrevisseinheiten ab (vgl. Bsp. 7a, Bsp. 6).

⁴⁵ Nach Mat. 27, 45 ff. gilt die 9. Stunde als Todesstunde Christi; vgl. neben Bongus die von Josef Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2. verm. Aufl. Freiburg i. Br. 1924, S. 79, gegebenen Belege.

⁴⁶ Vgl. Dahlhaus, S. 69.

Die Zahl der Tactus der zweiten Messenhälfte beträgt 702, die der ganzen Messe 1677. 3×13 kommt in den beiden Messenhälften als konstanter Faktor vor — $975 = 25 \times 3 \times 13$; $207 = 18 \times 3 \times 13$ —, die Gesamtzahl der Tactus wäre also in 43×39 zu zerlegen. 43 ist bereits als „credo“ bekannt — es erscheint hier zudem nach seinen Silben in $25 + 18$ geteilt —, so daß in 39 ein Objekt dieses „credo“ zu vermuten ist.

Der Vergleich mit einer anderen Messe Josquins mag die Deutung erleichtern. In der Messe *Da pacem*, die — genau wie *L'omme armé sexti toni* — als ganze auf dem Produkt von zweimal 22×17 Brevisseinheiten beruht, erscheinen die Zahlen, die für die Messe insgesamt multipliziert werden, im abschließenden zweiten Agnus als Summe. Der Dux des Kanons in diesem Satzteil — ebenfalls dann die nachfolgende Stimme — besteht aus $22 + 17 = 39$ Tönen.

In der Zusammensetzung von 39 aus 22 und 17 liegt der Schlüssel für die Bedeutung dieser Zahl: 22 steht für „X“, den 22. Buchstaben des griechischen Alphabets, 17 für „P“, den 17.; die Summe, 39, somit für das Christusmonogramm „✠“⁴⁷

7.

a) Tactus:

Sanctus	Benedictus	Agnus	
$99 + 68 + 59$	$34 + 26 + 38$	$105 + 25 + 248$	
226	98	378	= 702

b) Tempora:

Sanctus	Benedictus	Qui venit In nomine	Agnus	
$33 + 34 + 19^{2/3}$	$17 + 1 - 7$	$+ 19$	$35 + 8^{1/3} + 124$	
	$7 - 13$			
$86^{2/3}$	24	26	$167^{1/3}$	= 304

Daß neben den Semibrevisseinheiten die Tactus zu einer sinnvollen Ordnung verflochten sind, legt nahe, auch neben den Brevisseinheiten deren mensural reduzierte Form, die Tempora, zu untersuchen (vgl. Bsp. 7b, Bsp. 3). Deren Gesamtzahl wäre $408 + 304 = 712$: eine Zahl, in der 8×89 enthalten ist. Nach der Schreibung der Zeit, die auch in den Petruccidrucken verwendet ist, bedeutet 89 „l'omme armé“.

VI. Ordnung der Einzeltöne

Der Versuch, für die einzelnen Töne der Messe eine spezifische Ordnung nachzuweisen, hat — genauso wie die Ermittlung der Zahl der Grundtöne — einen zweifelsfrei überlieferten Notentext zur Voraussetzung. Wieder führt hier Petruccis

⁴⁷ Zu diesem Zeichen vgl. Victor Gardthausen, *Das alte Monogramm*, Leipzig 1924, S. 73 ff.

Druck von 1502 in einem mit anderen Quellen nicht vergleichbaren Maße zu sinnvollen Ergebnissen⁴⁸:

8.

	Kyrie		Gloria		Credo	
S	74 94 109	277	266 217	483	278 187 141	606
A	86 90 110	286	286 231	517	296 168 144	608
T	25 20 17	62	64 65	129	64 66 64	194
B	71 63 99	233	245 197	442	189 129 119	437
	256 267 335	858	861 710	1571	827 550 468	1845
						= 4247

	Sanctus		Benedictus		Agnus	
S	150 106 (256) 140	396	47+24	71	149 68 64	281
A	185 108 (293) 133	426	32+18	50	173 23 341	537
T	45 — (45) 64	109	— —	—	45 — 309	354
B	95 94 (189) 131	320	43+26	69	141 47 296	484
	475 308 (783) 468	1251	122+68	190	508 68+70 1010	1656
						= 3097

Auffallend ist zunächst, daß in den Tönen des Credo 1845, die Gesamtzahl der Semibrevisenheiten, wieder auftritt. Auch die Zahl des Benedictus, 190, ist als Psephozahl des Evangelisten Johannes bereits bekannt. Im einzelnen singt von den 190 Tönen des Benedictus die notierte Primärstimme 122, die Kanonstimme 68, wobei im zweiten Proportionskanon der Messe, dem Agnus II, 68 in der Anzahl der Einzeltöne, jetzt der Primärstimme, wiederkehrt. Dadurch kommt aus den Primärstimmen der Proportionskanons der Messe ebenfalls der Wert 190 zustande.

Für die Zahlenverwendung im Detail mag das Kyrie sprechen. Als Ganzes hat Josquin den Satz so angelegt, daß Superius, Tenor und Baß zusammen genau doppelt soviel Töne haben wie der Alt. Ein Grund hierfür liegt nicht auf der Hand; löst man jedoch die Gesamtzahl der Kyrietöne in den Faktor 39 des Christusmonogramms „✠“ und den Faktor 22 des Kreuzeszeichens „X“ auf, entsprechend die 286 Töne des Altus in 13 x 22, die 572 der anderen Stimmen in 26 x 22, so tritt der Sinn dieser Aufteilung zutage. Die Addition der Faktoren 13 und 22 sowie 26 und 22 führt auf die anderen in der Messe vorkommenden Christussymbole 35 = „IHS“, 48 = „INRI“.

Eine weitere äußerliche Eigenheit des Kyrie ist, daß alle seine Zahlen zweistellig sind, bis auf 109 und 110 in Superius und Alt des dritten Satzteiles, die zudem beide eine Null unter ihren Ziffern haben. Werden beide Zahlen durch Fortlassen der Null auf das äußere Bild der übrigen Kyriezahlen zurückgeführt, erscheint in Superius wie Altus als

⁴⁸ Nach den Lesarten in *Opera omnia*, S. IX f., lassen sich nicht alle Einzelheiten des Textes von Petrucci rekonstruieren. Für die Zählung der Einzeltöne sind zu den „Anmerkungen“ von Smijers folgende Korrekturen zu berücksichtigen: Gloria Superius 77₃₋₄ (statt 78₃₋₄): 2 Minimae a'; Tenor 123₂₋₄: Semibrevis und Minima a. Credo Tenor 128: Brevispause statt des g; Bassus 22: Brevis c. Sanctus Altus 58₁₋₂ (statt 59₁₋₂): 2 Minimae a. Agnus Tenor 166₄—167₁: Semibrevis e'; Bassus 180₄: Fusae f und e anstelle der Semiminima f.

Summe 187, die Psephos für „Josquin Desprez“⁴⁹. Zweimal erfolgt die Namensnennung offenbar, weil $2 \times 187 = 374$ gleichzeitig das Produkt von $22 = „X“$ und $17 = „P“$ ist⁵⁰.

Die Summe der Einzeltöne der Messe beträgt 7371; sie ist in die Faktoren $7 \times 13 \times 3^4$ zu zerlegen. $7 \times 13 = 91$ ist die konstante Faktorengruppe dieses Produkts⁵¹; mit 91 als Multiplikator ist folgende Schreibung des Komplexes der Einzeltöne möglich:

$$91 \times (47 + 17 + 17)$$

Für die erste Messenhälfte würde der Multiplikand $47 = „deus“$ gelten:

$$91 \times 47$$

Gegenüber dieser theoretischen Teilung hat die erste Messenhälfte 3 Töne zuviel, die zweite 3 Töne zuwenig. Aus den insgesamt 6 Tönen, die damit von der idealen Teilung abweichen, kann, wenn wirklich Josquin 6 als „numerus hominis“ verwendet, der Hinweis entnommen werden, daß nicht 47 der in diesem Zusammenhang wichtige Wert ist, sondern vielmehr „eines Menschen Zahl“. Hierfür findet sich im nächsten Abschnitt der Messe die Bestätigung, für den der Multiplikand $47 + 17 = 64 = „Ockeghem“$ einzusetzen ist:

$$91 \times (47 + 17)$$

Diese Teilung erstreckt sich auf die Sätze einschließlich des Sanctus und bezieht die 109 c. f.-Töne des Agnus mit ein. Im Endprodukt tritt dann der Multiplikand $47 + 17 + 17 = 81 = „Johannes“$ auf:

$$91 \times (47 + 17 + 17)$$

Diese rechnerische Progression bildet eines der Prinzipien, nach denen der Zusammenhang der Einzeltöne strukturiert ist; andere sind aus dem spezifischen Satzbild der Messe herzuleiten.

So wird durch die Bindung des c. f. an den Tenor dieser zur zentralen Stimme: Aus seinen 848 Tönen läßt sich unschwer die „INRI“-Zahl 48 herauslesen, aber auch die Beziehung zum c. f. selbst; denn 384, das in den Brevisseinheiten zweimal enthaltene Produkt aus den Gliederungszahlen des c. f., war — den Ziffern der Tenorzahlen entsprechend — in 8×48 teilbar. Weil der c. f. im letzten Agnus in den Superius rückt, weicht indes die Zahl der c. f.-Töne von der der Tenortöne ab; sie beläuft sich auf $603 = 9 \times 67$. Satztechnisch kann — wegen der konservativen c. f.-Behandlung in der Messe — zwischen gleichsam vorgegebenen und vom Komponisten gesetzten Tönen deutlich unterschieden werden, womit eine neue Aufschlüsselung der Gesamtzahl der Einzeltöne möglich wird.

Im Gesamtplan der Messe stehen den c. f.-Tönen 6768 Töne im c. f.-freien Satz gegenüber. Diese Zahl ist ganz offensichtlich eine Weiterbildung von 768, der

⁴⁹ Die Schreibung „Josquin Desprez“ ist durch das Akrostichon der Motette *Illibata dei virgo nutrix* (GA Motetten V., Nr. 27) gesichert, vgl. A. Smijers, *Een kleine bijdrage voor Josquin en Isaac*, Gedenkboek an Dr. D. F. Scheurleer, Den Haag 1925, S. 313 ff. und Caldwell Titcomb, *The Josquin Acrostic Re-examined*, JAMS XVI, 1963, S. 47 ff. — Auch in dieser Motette ist die Namenszahl verwendet: Die Oberstimmen haben bis zum „Amen“ 187 Brevisseinheiten.

⁵⁰ In unverschlüsselter Form kommt die Namenszahl 187 im Superius des *Et incarnatus* vor, der gleichen Stelle, an der sie auch in der Messe *La sol fa re mi* in Erscheinung tritt. Doch nicht nur in den Einzeltönen hat Josquin seinen Namen angebracht: in den Sembrevisseinheiten (vgl. Bsp. 6) sind Ende der ersten und Anfang der zweiten Messenhälfte durch 88 und 99 verklammert, die Zahlen für „Desprez“ und „Josquin“. Mit 99 wird dann auch der Baß des Kyrie in den Einzeltönen beschlossen.

⁵¹ 91 scheint eine neue Zahl in der Messe zu sein; sie kann jedoch als Summe von $48 = „INRI“$ und $43 = „credo“$ aufgefaßt werden. In der Tactuszählung kommt 91 in der Differenz der beiden Messenhälften vor, die 273 beträgt und in 3×91 aufgelöst werden kann.

Summe der Brevisseinheiten. Wie in den Brevisseinheiten 384, das Produkt aus den c. f.-Zahlen, zweimal enthalten war, so erscheint auch in 6768 der primär sinnvolle Zahlenwert, 3384, als Vielfaches von 2. 3384 ist das Produkt aus 72 und 47, der schon angeführten Zahl der Namen Gottes und der Psephos für „deus“ (vgl. oben, S. 131). Eine Weiterbildung von 768 ist 6768 dann insofern, als in dieser Zahl der Dualismus von 68 und 67, die strukturelle Doppeldeutigkeit in der Konstruktion der Brevisseinheiten, zu einem Nebeneinander beider Zahlen ausgetragen ist. Auf diese Weise ist die Differenzierung der Einzeltöne nach ihrem c. f.-Charakter nicht nur Konsequenz aus der Anlage der Messe, sondern letzten Endes auch eine Rückwendung zu ihren Strukturelementen⁵². In der sich anbietenden zusammenhängenden gematrigen Deutung wäre 67 wieder als „virgo“ zu nennen, während die Lösung für 68 „beata Maria“ hieße⁵³.

Ergebnisse

Die Analyse von *L'omme armé super voces musicales* hat eine extreme Verdichtung von rationalen Beziehungen deutlich gemacht. Obwohl nur ein Teil der strukturellen und zahlensymbolischen Verflechtungen aufgezeigt werden konnte, mag doch ein Eindruck davon entstanden sein, wie Josquin in einem bisher nicht bekannten Umfang die zähl- und meßbaren Elemente der Komposition zu rational faßlichen Systemen zusammenfügt. Vom Bau des Werkes her war es möglich, einzelne Strukturbereiche zu erschließen und die Präponderanz des Inhaltlichen für die vorkommenden Zahlen festzustellen. Schon allein aus der Tatsache, daß einzelne dieser Strukturbereiche zur Grundlage umfassender Zahlenordnungen werden, ergeben sich Folgerungen.

Praktisch wird z. B. die Übertragungsweise der Gesamtausgabe und ihre Takteinteilung nach Brevissektionen durch die Strukturierung der Hauptebene der Brevisseinheiten gerechtfertigt. Da die vorliegende Messe in ihrer Struktur keinen Ausnahmefall im Schaffen Josquins darstellt, würde diese Rechtfertigung der Takteinteilung — die sich sinngemäß mit den von Edward E. Lowinsky aus frühen Partituren für die Musik des 16. Jahrhunderts gezogenen Schlüssen trifft⁵⁴ — für andere Werke Josquins genauso gelten.

Daß die große Zahl der Grundtöne und die weit größere der Einzeltöne ohne irgendeine Emendation am Notentext des Messenbuches von 1502 zu einem in allen

⁵² Generell lassen sich die komplizierten Zahlenkonfigurationen der Messe auf einfache Quersummenverhältnisse reduzieren. Werden die Einzelzahlen in Bsp. 8 durch ihre Quersummen ersetzt, entsteht aus deren Addition 604, eine Erweiterung der Zahl 64. Auch im Detail ist das Verfahren aufschlußreich; der Baß des Kyrie erhält dadurch die Werte 8, 9, 18, die als Chiffren der Buchstaben H, I, S anzusehen sind. Sollen diese Zahlen die Reihenfolge des Jesuszeichens „IHS“ einnehmen, müssen sie vom Christe aus gelesen werden. Der Umstellung liegt offenbar die Absicht zugrunde, in den ersten Ziffern die Zahl 89 = „l'omme armé“ erscheinen zu lassen und symbolhaft den Titel der Vorlage mit dem Namen Jesu zu verknüpfen. Ebenfalls als Quersummen treten im Altus des Kyrie die Zahlen 14, 9, 2 auf. Möglicherweise ist hierin die Jahreszahl 1492 angedeutet; dies Datum würde mit Osthoffs Zuweisung der Messe an die römische Zeit des Komponisten (*Josquin Desprez* I, S. 156 f.) jedenfalls nicht in Widerspruch stehen. Auch die Teilsummen der Satzteile und die der Stimmen in den einzelnen Sätzen können durch ihre Quersummen ersetzt werden. Im Kyrie ergibt die Addition aus den 4 Stimmen 48 = „INRI“, aus den 3 Satzteilen 39 = „✱“. Wenn wir beide Zahlen zusammenziehen, entsteht die „Iησοϋς“-Zahl 87; auf dieselbe Weise kommt aus dem Agnus 81 zustande, die Psephos für „Johannes“. Für die ganze Messe hat diese Form der Quersummenaddition 486 zum Ergebnis, eine Zahl, in der 6mal 81 enthalten ist.

⁵³ Die Verbindung kehrt in den Oberstimmen des Christe der anderen *L'omme armé*-Messe Josquins wieder: zum Superius mit 68 Tönen tritt der Altus mit 67 Tönen.

⁵⁴ On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians, *JAMS* I, 1948, S. 17 ff.; *Early Scores in Manuscript*, *JAMS* XIII, 1960, S. 126 ff.

Einzelheiten sinnvollen Strukturbild führt, während dies bei den späteren Drucken oder Handschriften keineswegs der Fall ist, legt bei der relativ großen Variationsbreite in den Lesarten der Messe den Schluß nahe, nur Petruccis Druck gebe den authentischen Text wieder. Als direkte Vorlage für diesen Druck ist allein die Einzelstimmenpartitur der von Lampadius beschriebenen Tabula compositoria Josquins denkbar⁵⁵. Die gleiche strukturelle Eindeutigkeit wie für *L'omme armé super voces musicales* bieten Petruccis Drucke für andere Messen Josquins. Man darf daraus folgern, daß auch Härten der Stimmführung und Unregelmäßigkeiten bei imitierten oder wiederholten Motiven, die in der Version des Kodex Cappella Sistina, Ms. 154, zumeist verbessert sind, zum stilistischen Bild dieser Messe gehören.

Mit Petruccis Fassung stimmt auch das konkrete textkritische Ergebnis unserer Untersuchung überein, daß der Credoteil *Et in spiritum* der Handschrift Sist. 154 nicht ursprünglich zur Messe gehört, sondern als Ergänzung späterer Zeit dem Werke eingefügt worden ist, ein Sachverhalt, dem die Überlieferung in der einzelnen, späten Quelle nicht eben widersprechen würde. Was im Bereich der Breiseinheiten galt, ist auch für die anderen Strukturbereiche festzustellen: Beim Einbau des strittigen Teils werden konstruktive und gematrische Verhältnisse hinfällig, ohne daß neue Ordnungen zustande kommen. Die ständig kadenzierenden Baßbildungen und der harmonisch vergleichsweise einfachere, geglättete Satz entsprechen als stilistische Kriterien diesem Befund. Ein unmittelbar einleuchtender Grund dafür, daß der auf den Heiligen Geist bezügliche Teil des Credo unkomponiert bleibt, ist freilich nicht beizubringen; möglicherweise ist die Messe in die Tradition der anderen *L'omme armé*-Messen einzureihen, in denen, wie Ruth Hannas wahrscheinlich gemacht hat⁵⁶, aus kontroverstheologischen Ursachen Artikel des Credo, vor allem das „filioque“⁵⁷, allein oder samt Kontext ausgelassen wurden. Der Umfang der Textauslassung in der vorliegenden Messe wird von Josquin dann allerdings so bemessen, daß gerade 217 Wörter des figural zu komponierenden Ordinariumstextes übrigbleiben. Da 217 „spiritus sanctus“ bedeutet, ist mit der Zahl der verbleibenden Wörter der wesentliche Inhalt des fehlenden Teils zum Ausdruck gebracht⁵⁸.

Bei der Untersuchung des Aufbaus der Messe schien es das Gebotene, empirisch vorzugehen und die Einzelercheinung zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Wie unser Vorgehen innerhalb der mensuralen Zählleben im Grunde phänomenologisch war, so wurde auch bei der Analyse der Struktur der Grundtöne nicht versucht, Gegebenheiten oder auch nur Benennungen mit der Theorie der Zeit in Einklang zu halten.

Ebensowenig wäre es für die Deutung von Zahlen dienlich gewesen, von einem vor-gefaßten System auszugehen. Es führt z. B. das von Fritz Feldmann exzerpierte⁵⁹ und durch weitere theoretische Belege ergänzte, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts angehörende zahlenmystische Werk von Bongus⁶⁰ zu Divergenzen zur praktisch verwendeten Zahlen-

⁵⁵ *Compendium musices* (Bern 1537), fol. 49v f.; außer den in Anm. 54 genannten Aufsätzen von Lowinsky vgl. hierzu Artikel *Lampadius* in MGG und Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960, S. 44 ff.

⁵⁶ *Concerning Deletions in the Polyphonic Mass Credo*, JAMS V, 1952, S. 155 ff.

⁵⁷ Vgl. Artikel *Filioque* in *Lex. f. Theol. u. Kirche* IV, 2. Aufl. 1959.

⁵⁸ Im einzigen Abschnitt des Ordinariumstextes, in dem außerhalb des Credo der Heilige Geist genannt ist, dem „Qui tollis“ des Gloria, sind dann ebenfalls die Zahlen 217 = „spiritus sanctus“ und 710 = „ἀγιον πνεῦμα“ (milesische Zählung) im Superius und in der Summe der Einzeltöne hervorgehoben (vgl. Bsp. 8).

⁵⁹ *Numerorum mysteria*, *AtMw* XIV, 1957, S. 102 ff.

⁶⁰ S. Anm. 30.

symbolik der Josquin-Zeit, von denen als gravierendste das fast völlige Fehlen der Gematrie bei Bongus genannt sei. Anzeichen dafür, daß Bongus auf der anderen Seite eine bereits purifizierte Symbolik der einfachen Zahlen vorträgt, ergeben sich aus seiner abweichenden Deutung von Zahlen wie der 5, die im 16. Jahrhundert noch eindeutig als Marienzahl verwendet wird⁶¹.

Obschon verschiedene Theoretiker die Konnexität von Musik und Mathematik betonen, ist eine Äußerung über die Anwendung der Gematrie in der Komposition bislang nicht bekannt geworden. Ex silentio non est iudicandum: dennoch scheint hier die Annahme vertretbar, daß die Technik der zahlenalphabetischen Verschlüsselungen als eine geheime Lehre außerhalb der zur Veröffentlichung bestimmten musiktheoretischen Traktate bestanden hat. Auch die Erschließung der von Josquin benutzten Zählmethoden ist damit auf den Weg der Empirie verwiesen. Die Anwendung verschiedener Zählweisen wird ihren Grund in der sich damit eröffnenden größeren Auswahl von Zahlen haben, vor allem für die ständig wiederkehrenden theologischen Begriffe; ein Prinzip der Auswahl ist darin zu erblicken, daß griechische Alphabetszahlen⁶² traditionellen Begriffen und Symbolen zugeordnet sind, Namen der Zeit und Umwelt hingegen in der lateinischen Zählung erscheinen.

Die speziellen gematrischen Chiffren der Messe bezeichnen Namen, ein in den Kompositionen dieser Zeit keineswegs ungewöhnliches Verfahren, das auch durch den anmerkungswise erwähnten Bezug von *La sol fa re mi* auf Kardinal Ascanio Maria Sforza⁶³ oder durch „*Illibata dei virgo nutrix*“, die Namensmotette Josquins, belegt wird.⁶⁴ Hier ist es der Name Okeghems, der in verschiedenen Verschlüsselungen vorkommt, während generell an Okeghem die musikalische Prägung der Messe, an seine spätere Zahlentechnik aber auch ein Detail wie die Strukturierung der Tactus erinnert. Selbst im Äußerlichen wird das Werk so zu einem Zeugnis der engen Verbundenheit Josquins mit seinem wahrscheinlichen Lehrer⁶⁵.

Neben den weltlichen Widmungsbereich tritt der theologische mit seiner vorherrschenden Christussymbolik. Offen bleibt dabei die Frage nach dem Sinn des c. f. Für die inhaltliche Verknüpfung der *L'omme armé*-Weise mit der Messe ist eine nähere Prüfung der Verschlüsselung des Titels der Vorlage im jeweiligen Kontext notwendig. 89 = „l'omme armé“ begegnet zunächst in den 3 x 89 Einzeltönen des „Christe“. In der Gesamtzahl der Tempora erschien 89 sodann mit 8

⁶¹ Die astrologische Herkunft dieser Bedeutung der 5 aus dem von der Venus im Jahreskreis beschriebenen Pentagramm (s. Martin Knapp, *Pentagramma Veneris*, Basel 1934) ist in der Bindung von Marienmessen an die im Pentagramm vielfach auftretenden Teilungen des Goldenen Schnitts zu erkennen. Auch wenn in einem Satzteil, wie hier in den Einzeltönen des Sanctus (vgl. Bsp. 8), alle Zahlen durch 5 teilbar sind, und die Endsumme, 475, sich in 5 x 95 auflösen läßt, liegt der Marienzusammenhang auf der Hand; denn 95, die explizit im Baß auftretende Zahl, ist Topos für „beata virgo“; die Messe *De beata virgine* z. B. hat 2025 = 92 x 5² Semibrevisseinheiten.

⁶² Zu den Griechischkenntnissen Josquins vgl. auch die Beobachtung von Osthoff, *Josquin Desprez I*, S. 10; zur allgemeinen Situation s. Friedrich Wilhelm Oedingen, *Über die Bildung der Geistlichen im späten Mittelalter*, Leiden-Köln 1953, S. 34 ff.

⁶³ Vgl. Anm. 42. — Weil 59 in anderem Zusammenhang anders gedeutet werden kann, seien hier weitere Verschlüsselungen des Kardinalnamens aus *La sol fa re mi* angeführt. In den Einzeltönen des Tenor im Kyrie ist 80 = „Sforza“ symbolisierend auf die beiden Kyriesatzteile aufgeteilt; im Baß darunter erscheint in Kyrie I + Christe 40 = „Maria“, in Kyrie II 59 = „Ascanio“ (die Umstellung des Namens, damit am Ende des Satzes wieder 99 = „Josquin“ zu lesen ist, vgl. Anm. 50). Der Tenor des Gloria hat dann 59 + 80 Töne = „Ascanio Sforza“; in Sanctus und Osanna tritt in den beiden Unterstimmen 139 = „Ascanio Sforza“ wieder auf (in GA Abweichungen durch fehlerhaftes Lesartenverzeichnis); daneben beträgt die Gesamtzahl der Semibrevisseinheiten 1593 = 27 x 59; 59 ist wieder „Ascanio“, 27 + 59 = 86 wäre „Cardinalis“.

⁶⁴ Vgl. Anm. 49.

⁶⁵ Vgl. Osthoff, *Josquin Desprez I*, S. 6 ff.

multipliziert, wobei 8 als Jesuszahl definiert ist. 89 kam ferner aus der Umstellung der Zahlenfolge für „IHS“ zustande (vgl. Anm. 52), so daß der Schluß naheliegt, den Titel der Vorlage für Jesus Christus in Anspruch zu nehmen. Daß „l'omme armé“ als Christusprädikat gedacht ist, wird vollends in der Summe der Grundtöne des Credo deutlich (vgl. Bsp. 4), die einerseits das Produkt von 8 und 35 = „IHS“ ist, sich andererseits aus drei Satzteilen mit „l'omme armé“-Zahlen zusammensetzt:

Patrem	136 = „homo armatus“
Et incarnatus	55 = „miles“
Confiteor	89 = „l'omme armé“
Credo insgesamt:	280 = 8 x 35 „IHS“

Die Waffen des Kampfes Christi sind die „insignia passionis“, die in der Kunst des späten Mittelalters vielfach dargestellten Werkzeuge und Wundmale der Kreuzigung⁶⁶. Der Christus dieser Messe ist der Gekreuzigte, wie die Multiplikation von „✠“ mit dem Kreuzbuchstaben in den Einzeltönen des Kyrie schon andeutete (vgl. oben S. 136). Wenn das Credo in seinen Einzeltönen — genau wie die Gesamtzahl der Semibrevisseinheiten — 205, die Psephos für „Ἰησοῦς Χριστός“, mit 9, der Zahl seiner Todesstunde (vgl. Anm. 45) vervielfacht, wird dieser Inhalt bestätigt. Auch das Auftreten der anderen biblischen Namen der Messe ist von hier aus zu verstehen: Johannes und Maria sind Zeugen der Kreuzigung.

Mit den analysierten Gegebenheiten sind die strukturellen Beziehungen des Werkes nicht erschöpft. Die rationale Durchdringung der Komposition und ihre gleichzeitige mystische Ausdeutung in der Kombinatorik der Zahlenalphabet reicht von der Deutbarkeit einzelner Motive bis zur tektonischen Gliederung in Satzteile. Es ist nicht zufällig, daß „*Et vitam venturi saeculi. Amen*“ am Ende des Credo von Superius und Baß auf je eine Phrase von 43 Tönen gesungen wird, den Zahlenwert für „credo“, oder daß der Baß zu Beginn des letzten Agnus mit der in der ganzen Messe bis dahin vermiedenen Wiederholung eines 7tönigen Motivs auf 77 = „agnus dei“ anspielt. Andererseits hat auch die großformale Unterteilung einen bestimmten Sinn: die beiden Messenhälften mit ihren 8 und 9 Satzteilen stellen die Ziffern der Zahl 89 dar, der Psephos für „l'omme armé“⁶⁷. Aus diesen Ziffern ist schließlich auch die besondere Stellung des Grundtones der Messe zu erklären: im Hexachordum naturale bildet *d* die Sekunde mit dem Intervallverhältnis 8 : 9.

Die Ergebnisse der Strukturanalyse von *L'omme armé super voces musicales* lassen sich generalisieren und — was in diesem Zusammenhang nur andeutungsweise gezeigt werden konnte — auf andere Werke Josquins übertragen. Im Einzelfall wird es dabei immer wieder zu Modifikationen und Gewichtsverschiebungen zwischen den rational behandelten Bereichen kommen; grundsätzlich aber stoßen wir in allen Kompositionen Josquins auf die gleichen Prinzipien in der Verwendung der Zahl, dem Mittel der strukturellen Ordnung, dem außer der strukturellen Funktion symbolische Bedeutung von unverschlüsselt allegorischem Charakter bis zum Ausdruck konkreter, gematrisch chiffrierter Inhalte zukommt.

⁶⁶ Vgl. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* (s. Anm. 45), S. 224 ff., von diesbezüglichen Hymnentexten etwa „*De armis DN*“, Nr. 25 in *Analecta Hymnica* X.

⁶⁷ Auch diese Darstellung eines Inhaltes in der formalen Anlage ist ein Grundzug der Ordinariuskomposition Josquins. So umfaßt die schon mehrmals herangezogene zweite Messe des ersten Messenbuches, *La sol fa re mi*, nach der Superiusstimme 13 Abschnitte in der ersten, 9 in der zweiten Messenhälfte: 139 war die Psephos für „*Ascanio Sforza*“.