



European Journal of Musicology  
E-ISSN: 2504-1916  
ejm-submissions@musik.unibe.ch  
Universität Bern  
Suiza

Blank, Lydia Maria  
Überlegungen zur Symbolik von John Bulls, In Nomine“ IX. Unter Berücksichtigung einiger  
Werke von Parsley, Tye, Strogers, Mallory, Alwood und engl. Anonymous  
European Journal of Musicology, vol. 15, núm. 1, 2016, pp. 71-111  
Universität Bern  
Bern, Suiza

Erhältlich in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664172725005>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org



Wissenschaftliche Informationssystem  
Netzwerk von wissenschaftliche Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und  
Portugal  
Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

## Überlegungen zur Symbolik von John Bulls „In Nomine“ IX.

Unter Berücksichtigung einiger Werke von Parsley, Tye, Strogers,  
Mallory, Alwood und engl. Anonymous

Lydia Maria Blank

John Bulls berühmtes „In Nomine“ IX<sup>1</sup> kann als eines der geheimnisvollsten und merkwürdigsten Stücke des gesamten Tastenrepertoires gelten: Das Auffälligste an diesem Stück ist seine ungewöhnliche Elfer-Metrik. Es drängt sich eigentlich zwangsläufig die Frage auf, was hinter solch extrem ungewöhnlichen und auffälligen metrischen Proportionen steckt. Im vorliegenden Artikel wird der These nachgegangen, dass die Lösung des Rätsels im Bereich der Symbolik liegt, insbesondere der Zahlensymbolik. Denn in der Renaissance gab es ganz allgemein einen Hang zu Zahlensymbolik. Das beruhte auf der seit der Antike weit verbreiteten, ja funda-

<sup>1</sup> Die Numerierung des Stückes ist nicht original, sie wurde übernommen aus: John Bull, *Keyboard Music I*, hrsg. von J. Steele u. Francis Cameron, London: Stainer & Bell 1960 (Musica Britannica 14). Das Stück befindet sich außerdem in: *The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 Bde., hrsg. von J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, revised Dover Edition, korrigiert u. hrsg. von Blanche Winogron, New York: Dover Publications 1979/1980, Bd. 2, S. 34–39. Ich möchte betonen, dass ich mich in meinen weiteren Ausführungen auf diese Version beziehe! Die anderen beiden Versionen – *Paris Cons., Rés. 1185 (olim 18548)* und *Christ Church, Oxford, Music MS 1113* – weichen in Details von dieser ab – vor allem bezüglich der rhythmischen Skandierung des Cantus firmus (siehe: Bull, *Keyboard Music I*, S. 166). Diese erscheint leider in den anderen beiden Quellen musikalisch inkonsequent und nicht sehr überzeugend (obwohl der Bull-Spezialist Cunningham die Lesarten in *Paris Cons., Rés. 1185* ganz allgemein für besonders gut hält – aber nicht unbedingt hinsichtlich dieses Details –, siehe Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984). Musikalisch und symbolisch ist die Fitzwilliam-Version meiner Meinung nach besonders überzeugend und interessant, dazu ausführlicher: siehe unten Anm. 51. Es muss jedoch betont werden, dass die hier vorgestellten zahlenmäßigen Eigenheiten des Stückes und die damit zusammenhängenden symbolischen Erkenntnisse ansonsten für alle drei Varianten des Stückes gelten, mit Ausnahme der in Punkt VIII. (S. 21 ff.) besprochenen Dreieigliederung, die sich eben aus der Skandierung des Cantus firmus ergibt, wie sie im *Fitzwilliam Virginal Book* (im Folgenden: FWVB) zu erkennen ist. Die beiden Quellen in Paris und Oxford wurden anscheinend von privaten Schreibern geschrieben, während das *Fitzwilliam Virginal Book* nach neuesten Erkenntnissen die Arbeit eines Skriptoriums war, das anscheinend mit dem englischen Hof in Verbindung stand, da das gleiche Schweizer Papier verwendet wurde („from very high quality“), wie für offizielle königliche Dokumente der Zeit üblich. Auch das Schriftbild ist sehr sorgfältig (früher ging man davon aus, Francis Tregian habe das FWVB im Gefängnis geschrieben); siehe die Website des Fitzwilliam Museum Cambridge:

[www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection\\_pages/northern\\_pages/MS\\_168/TXT\\_SE-MS\\_168.html](http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pages/northern_pages/MS_168/TXT_SE-MS_168.html).

mental, Vorstellung von der Sphärenharmonie, laut derer sich die göttliche Ordnung, und somit das Wirken Gottes, im Universum in Form von Zahlen offenbare.<sup>2</sup> Dabei konnte man sich auch auf die Bibel selber berufen, die voller Zahlen steckt, und wo es heißt, dass „alle Dinge in Maß, Zahl und Gewicht geordnet seien“ (Weish. 11, 21). In Bildern, Altären, Musikstücken, Bauwerken, theoretischen Abhandlungen u.a. konnte man mit Hilfe von passenden Zahlen diese göttliche Ordnung (für „Eingeweihte“) sichtbar machen,<sup>3</sup> oder die Magie der betreffenden Zahlen wirken lassen. Dabei spielte allerdings gerade eine gewisse Geheimhaltung und Rätselhaftigkeit (*obscuritas*) eine große Rolle, mit deren Hilfe das Heilige u. a. vor Profanisierung geschützt werden sollte, im Sinne einer uralten hermetischen und christlichen Tradition. So schrieb Pico della Mirandola (1463–1494) in seinem Kommentar zu Benivienis „Canzona d'amore“, „dass göttliches Wissen [...] mit geheimnisvollen Schleiern zu umgeben und poetisch zu verhüllen sei“, weil „nach Meinung der antiken Theologen [...] göttliche Dinge und die geheimen Mysterien nicht vorschnell verbreitet werden“ dürften.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Siehe Annemarie Schimmel/Franz Carl Endres, *Das Mysterium der Zahl*, Köln: Diederichs 1984, Sonderausg. München: Diederichs 1995, S. 23–29 und S. 33–39. Von der „Harmonie der Sphären“ und der göttlichen Ordnung des Weltalls mit Hilfe von Zahlen waren die größten Geister der Zeit überzeugt, auch Astronomen wie Johannes Kepler. Ein großer Teil der damaligen Bildung basierte auf diesen Vorstellungen, u.a. die Zuordnung der Musik zum Quadrivium der sieben freien Künste, zusammen mit Mathematik, Geometrie und Astronomie/Astrologie (siehe zum Thema Sphärenharmonie: Hans Schaverno, *Die Harmonie der Sphären – Die Geschichte der Idee des Welteinklangs und der Seelenstimmung*, Freiburg-München: Alber 1981. Bull hielt ab 1597 Lesungen am Gresham College ab, zusammen mit sechs Kollegen. Die behandelten Themen waren eine Variation der traditionellen sieben freien Künste (es wurde auch über Medizin gelesen, die zwar nicht zu den freien Künsten zählte, aber in der Sphärenharmonie und schon bei Pythagoras eine wichtige Rolle spielte (auch die Heilwirkung der Musik!)), siehe Susi Jeans/O. W. Neighbour, Art. „Bull, John“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001 (im Folgenden *NGroveD2*), Bd. 4, S. 584–592, hier S. 585. Von Bulls Antrittsrede (am 6.10.1597) ist nur die Titelseite und eine Rekonstruktion des Anfangs erhalten: Immerhin ist zu erkennen, dass dieser Beginn poetische Anspielungen an die Himmelsmusik und die Sonne enthält, also an zentrale Inhalte der Sphärenharmonie; siehe Alexander Hyatt King, „Fragments of Early Printed Music in the Bagford Collection“, in: *Music & Letters* 40 (1959), S. 269–273, hier S. 270 f.; dazu auch Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 15 (zur Biographie von Bull).

<sup>3</sup> Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 23–39. Diese Art der Magie nannte sich laut della Porta „artifizial“ (*Magia artificialis*), und war zusammen mit der sogenannten „natürlichen“ Magie (die ohnehin einfach da ist) erlaubt und sogar wissenschaftlich untermauert – im Gegensatz zur sogenannten „dämonischen“ Magie, die bekanntlich nur mit Hilfe „böser Geister“ möglich ist (und die man den sogenannten „Hexen“ unterstellte); vgl. Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006, besonders S. 105–115. Zum Thema Okkulte Philosophien (und Magie) im Elisabethanischen England vgl. auch Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London u. New York 1979 (Reprint als *The Selected Works of Francis Yates*, Bd. 7, 1999).

<sup>4</sup> Siehe: Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos – Geschichte des Hermetismus*, München: C. H. Beck 2005, S. 98, auch in: Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 28. Zum Konzept der *obscuritas* und eines „...general taste for the enigmatic in the Renaissance...“, siehe: Katelijne Schiltz, *Music and riddle culture in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2015, S. 3, S. 10, S. 54–64 und speziell zu Pico della Mirandola: S. 59–60. Schiltz konzentriert sich in ihrer Besprechung von Anhängern einer sakralen *obscuritas* vor allem auf christliche Autoren

Die These lautet also, dass John Bull sein „In Nomine“ IX zahlensymbolisch präparierte und ihm damit einen besonderen Sinn verlieh, der geheim ist, aber von entsprechend ‚Eingeweihten‘ entschlüsselt werden konnte und kann, weil die verwendeten Zahlen einer traditionellen christlichen Symbolik entsprechen, die keineswegs willkürlich ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen englischen Kunstmusik und der Gattung des In Nomine als solchem und bei Bull, werden wir uns die musikalische Struktur des „In Nomine“ IX ansehen, mit Betonung auf möglichen Symbolzahlen. Dabei werden verschiedene musikalische Parameter berücksichtigt, wie Metrum, Stimmenzahl, Cantus-firmus-Noten, Tonart etc. Die dabei auffallenden Zahlen sollen bezüglich ihrer möglichen Bedeutung im musikalischen Gesamtkontext hinterfragt werden, wobei insbesondere auch der Cantus firmus und seine christlich-theologischen Implikationen berücksichtigt werden. Zum Vergleich werden auch einige ausgewählte Stücke von Parsley, Tye, Strogers, Alwood u.a. herangezogen, die ebenfalls mit ungewöhnlichen Metren arbeiteten. Angesichts der religiös-mythischen Implikationen des Themas könnten außerdem biographische Faktoren wie Bulls Katholizismus und die spezielle religiöse Situation im elisabethanischen bzw. jakobinischen England (Katholikenverfolgungen) eine Rolle spielen.

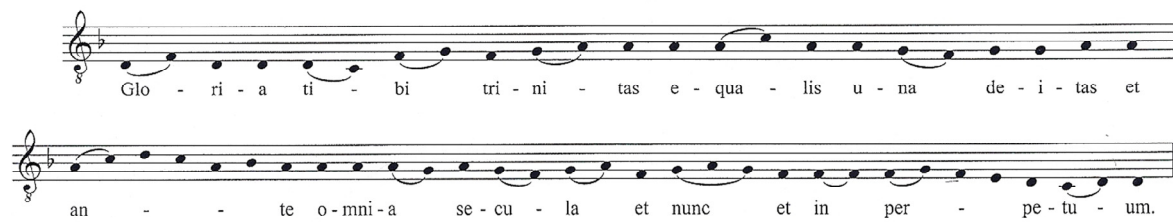
## I.

Das „In Nomine“ war eine typisch englische Entwicklung des 16. Jahrhunderts und bezeichnet Instrumentalstücke, die auf der Antiphon „Gloria tibi trinitas“ nach dem sogenannten Sarum-Rite (Ritus von Salisbury) basieren (siehe Notenbsp. 1). Diese Tradition lässt sich ursprünglich auf die sechsstimmige Prunk-Messe „Gloria tibi trinitas“ von John Taverner (ca. 1490–1545) zurückführen, genauer gesagt auf den vierstimmig gesetzten Abschnitt „In Nomine Domini“ des Benedictus, wo als einzigem Teil der Messe die vollständige Antiphon als Cantus firmus in gleichmäßig langen Notenwerten (breves) im Altus (mean) erscheint.<sup>5</sup>

---

wie Augustinus, Dante, Petrarca, Pico della Mirandola u.a., die besonders auf die lange zuvor in der jüdischen Kultur entstandenen „rätselhaften“ oder verschleierte Texte in der Bibel reagierten. Im Zusammenhang mit Pico della Mirandola nennt sie auch Pythagoras, Plato, Aristoteles, Jesus Christus, Dionysius Areopagita (Autor eines Buches über die Engelschöre in den himmlischen Sphären) und die Kabbala.

<sup>5</sup> Die Hypothese, dass die „In Nomine“-Tradition auf Taverners Messe basiert, wurde 1949 von Thurston Dart, R. Donington und Gustav Reese vertreten bzw. nachgewiesen, siehe M. Jennifer Bloxam (Übers. Thomas Christian Schmidt), Art. „In Nomine“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher (im Folgenden MGG2), Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. 1996, Sp. 860; zuerst in R. Donington/Th. Dart, „The Origin of the In Nomine“, in: *ML* 30 (1949), S. 101–106; und G. Reese, „The Origins of the English ‚In Nomine‘“, in: *JAMS* 2 (1949), S. 7–22.



**Notenbeispiel 1:** Antiphon „Gloria tibi trinitas“ nach dem Ritus von Salisbury

**Notenbeispiel 2:** Beginn des „In Nomine Domini“ aus dem Benedictus der Missa „Gloria tibi trinitas“ von John Taverner in einer Instrumental-Version aus dem *Mulliner Book*

Taverners Satz war so beliebt, dass man ihn auch auf Instrumenten spielte (siehe Notenbsp. 2), und wurde anscheinend zum Vorbild für zahlreiche kunstvolle „In Nomines“ mehrerer Generationen englischer Komponisten für Consort oder Tasteninstrument.<sup>6</sup> Besonders für Consort sind uns aus dem Zeitraum von ca. 1550 bis 1650 ca. 150 „In Nomines“ bekannt, darunter allein 21 Werke von Christopher Tye,<sup>7</sup> sieben von Byrd, je sechs von N. Storgers und Ferrabosco dem

<sup>6</sup> Caldwell spricht von einem „Kult des *In Nomine*“ („the cult of the *In Nomine*“), siehe John Caldwell, „Keyboard Plainsong Settings in England, 1550–1660“, in: *Musica Disciplina* 19 (1965), S. 129.

<sup>7</sup> Dazu kommen drei fragmentarisch erhaltene, also rein theoretisch 24 „In Nomines“ für Tye. Siehe Hugh Benham, Art. „Tye, Christopher“ in: *MGG2*, Personenteil Bd. 16, Sp. 1161, und Paul Doe/David Mateer, Art. „Tye, Christopher“ in: *NGroveD2*, Bd. 26, S. 16.



Jüngeren, und je fünf von White, Parsley und Orlando Gibbons. Zwei letzte „In Nomines“ für Gambenconsort schrieb noch Henry Purcell. Die meisten Consort-„In Nomines“ – genauer gesagt neunzig Werke – sind fünfstimmig, 32 für vier Stimmen, 18 für sechs, und fünf für sieben Stimmen komponiert.<sup>8</sup>

Für Tasteninstrumente war das „In Nomine“ nicht ganz so beliebt, auch fällt auf, dass die Stücke manchmal nach dem Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“ heißen; immerhin kommt man auch hier auf eine Zahl von über vierzig erhaltenen Stücken.<sup>9</sup> Stilistisch stehen die meisten Tasten-„In Nomines“ in der Tradition liturgischer Cantus-firmus-Bearbeitungen<sup>10</sup> im virtuosen und manchmal rhythmisch vertrackten englischen *plainsong*-Stil. Die drei Hauptvertreter der Tasten-„In Nomines“ waren William Blitheman<sup>11</sup> (um 1510–1591), John Bull (ca. 1562–1628) und Thomas Tomkins (1572–1656)<sup>12</sup>. Der Bull-Spezialist Walker Cunningham<sup>13</sup> ging wohl zu recht davon aus, dass Blithemans sechs erhaltene „Gloria tibi trinitas“-Bearbeitungen<sup>14</sup> ein Vorbild für diejenigen seines berühmten Schülers John Bull waren.<sup>15</sup> Blithemans „Glorias“ sind in der Regel dreistimmig, wobei der Cantus firmus in jeder Stimme erscheinen kann, umrahmt von

<sup>8</sup> Siehe vollständige Liste aller Consort-„In Nomines“ in: Warwick Edwards, Art. „In Nomine“, in: *NGroveD2*, Bd. 12, S. 393.

<sup>9</sup> Siehe ebd., S. 392.

<sup>10</sup> Aber sie waren vermutlich nicht für liturgischen Gebrauch bestimmt, siehe: Caldwell, „Keyboard Plainsong Settings“, S. 129. Cunningham geht davon aus, dass das „In Nomine“ durchaus einen Platz in der Messe hatte, nicht direkt liturgisch, aber z. B. als „incidental music“ oder zum Offertorium, siehe Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 44f.

<sup>11</sup> Blitheman war ab 1564 Chorleiter der Christ Church in Oxford und ab 1585 Organist der Royal Chapel; siehe Willi Apel, *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*, Kassel: Bärenreiter [1967] 2004, S. 74.

<sup>12</sup> Tallis und Byrd haben nur relativ einfache Bearbeitungen des „In Nomine“ (für Tasteninstrument) hinterlassen (bei Tallis: „Gloria tibi trinitas“), beide können nicht mit denen der drei erwähnten Komponisten verglichen werden. Es gibt außerdem sieben Werke von J. Lugge (eigenhändig [?] kopiert um 1630; in GB-Och, Mus. 49), die mir nicht zugänglich waren, siehe: Bloxam, Art. „In Nomine“, S. 858.

<sup>13</sup> Cunningham hat alle „In Nomines“ (und auch alle anderen Werke) von Bull ausführlich analysiert und die verschiedenen Lesarten unterschiedlicher Quellen verglichen. Besonders interessant sind seine Ausführungen über die historische Einordnung von Bulls „In Nomines“ in die bestehende englische *plainsong*- und „In Nomine“-Tradition, wobei er Bulls „In Nomines“ als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit Blithemans sechs „In Nomines“ und mit Tallis' „Felix namques“ von 1562 und 1564 versteht. Bull kommt dabei eine Schlüsselrolle zu, siehe Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 42–48 (Bull und die „In Nomine“-Tradition) und S. 49–64 (Bulls zwölf „In Nomines“).

<sup>14</sup> Blithemans sechs „Glorias“ sind als Gruppe im *Mulliner-Book* enthalten (eines davon auch im FWVB); siehe: *The Mulliner Book*, hrsg. von Denis Stevens, London: Stainer & Bell 1951 (Musica Britannica 1), S. 67–72; und: FWVB, Bd. 1, S. 181. Edward Lowinsky vertrat die These, dass Blithemans sechs „In Nomines“ eigentlich als eine Abfolge von Choralvariationen gemeint seien, was sich aber nicht endgültig beweisen lässt, siehe: Edward E. Lowinsky „English Organ Music of the Renaissance II“, in: *The Musical Quarterly* 39 (1953), H. 4, S. 528–553. Lowinskys These von einer Zusammengehörigkeit mehrerer „Glorias“ von Blitheman könnte allerdings indirekt neue Nahrung bekommen durch meine unten angeführten Beobachtungen zu Bulls „In Nomines“ I–III und IV–VI, und umgekehrt (siehe ähnlich: Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 49–59, und O. W. Neighbour im Artikel „Bull“, S. 588).

<sup>15</sup> Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 45.

imitativ geführten, manchmal virtuoson Figurationen der anderen beiden Stimmen. Nur ein einziges „Gloria“ Blithemans ist vierstimmig und in einem cantablen Motetten- oder Consortstil gehalten.

## II.

John Bull hinterließ die größte Zahl „In Nomines“ oder „Gloria tibi trinitas“ für Tasteninstrument: insgesamt zwölf Werke.<sup>16</sup> Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass Bulls „In Nomines“ Nr. I–III und IV–VI<sup>17</sup> möglicherweise als je ein Ganzes gemeint sind, d.h. als zwei Sets von jeweils drei Variationen.<sup>18</sup> Dafür spräche einerseits die Tatsache, dass sie anscheinend in allen Quellen in dieser Reihenfolge stehen, und auch, dass im Falle von I–III eine Quelle ausdrücklich von „prima pars“ (Nr. I), „The second way“ (Nr. II) und „Tertia pars“ (Nr. III) spricht.<sup>19</sup> Außerdem passen die jeweiligen Stücke tonartlich zusammen (sie stehen alle in a, und es fällt auf, dass sowohl bei I–III, als auch bei IV–VI der Cantus firmus in der jeweils ersten Variation im Bass liegt, in der mittleren Variation<sup>20</sup> in der Mittelstimme, und in der letzten Variation in der Oberstimme – der Cantus firmus wandert also in beiden Sets von unten nach oben, wie schon Cunningham bemerkte.<sup>21</sup> Des Weiteren fällt auf, dass die jeweils dritte Variation (also III bzw. VI) in einem Dreiermetrum steht, und dass nur in dieser jeweils dritten Variation die Stimmenzahl gegen Ende zu einer Finalwirkung von drei auf vier aufgestockt wird.<sup>22</sup> Die beiden „In Nomi-

<sup>16</sup> Siehe: Bull, *Keyboard Music I*; drei Werke sind u. a. auch im FWVB überliefert, Bd. 1, S. 135 und 160, sowie Bd. 2, S. 34 („In Nomine“ IX).

<sup>17</sup> Zählung von Bulls „In Nomines“ laut ebd.

<sup>18</sup> Dass die meisten „In Nomines“ von Bull in den Quellen als Dreiergruppen erscheinen – ganz besonders die beiden von mir erwähnten Sets – beobachtet auch Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 49–59, und daran anknüpfend Neighbour, Art. „Bull“, S. 588. Neighbours Meinung, die beiden Dreiersets I–III und IV–VI könnten auch als Gruppe von sechs gemeint sein (so wie eventuell Blithemans), kann ich mich nicht anschließen, aus den im Folgenden ausführlicher angegebenen Gründen bezüglich Aufbau, Stil und immanenter Symbolik.

<sup>19</sup> Bei der erwähnten Quelle handelt es sich um: *Paris Conservatoire, Rés. 1185 (olim 18548)*, aus dem Besitz von Benjamin Cosyn, siehe: Bull, *Keyboard Music I*, S. 164 f. Obwohl aufführungspraktisch extrem relevant, sind die betreffenden Informationen leider nicht dem eigentlichen Notentext, sondern nur dem Anhang zu entnehmen. Die „In Nomines“ XII, VII und VIII werden von Th. Tomkins ebenfalls mit „The First“ (XII), „The Second“ (VII) und „The Third“ (VIII) gekennzeichnet – diese drei Stücke ergeben jedoch überhaupt kein organisches Ganzes, da XII in d steht, die anderen beiden in a; außerdem ist VIII vierstimmig und beginnt ungewöhnlicherweise in der Art eines Praeludiums, die anderen beiden sind dreistimmig. XII wird außerdem im FWVB als Einzelstück überliefert (Bd. 1, S. 135 ff., Nr. XXXVII).

<sup>20</sup> Var. steht (auch in der Folge) für Variation.

<sup>21</sup> In: Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 52. In diesem Aufstieg des Cantus firmus durch die drei Stimmen liegt vermutlich eine Auferstehungssymbolik, siehe unten Anmerkung 71.

<sup>22</sup> Beim „In Nomine“ III beginnt die finale Vierstimmigkeit neun Takte vor Schluss, bei Nr. VI fünf bzw. sechs Takte vor Schluss (für Nr. VI gibt es zwei Versionen, von denen mir die längere mit sechs vierstimmigen Takten, obwohl sie nur einmal in einem Manuskript von Th. Tomkins [*Paris Conservatoire, Rés. 1122, olim 18547*] überliefert ist, die originale oder bessere zu sein scheint, weil sie die Originallänge des Cantus firmus von 54 Tönen berücksichtigt; auch zahlensymbolisch wäre dies

ne“-Sets I–III und IV–VI (falls es sich um solche handelt) ähneln sich also im Aufbau.<sup>23</sup> Zugleich bilden beide Sets jeweils eine stilistische Einheit, und setzen sich auch dadurch voneinander ab: IV–VI ist etwas lyrischer und gefühlvoller. Falls I–III und IV–VI also wirklich als Dreier-Sets gemeint sind, müsste man wohl eigentlich von acht „In Nomines“ bei Bull sprechen, und nicht von zwölf.

Wie schon sein Lehrer Blitheman, setzte auch John Bull seine „In Nomines“ bevorzugt für drei Stimmen (zehn von zwölf Werken); dabei wird wie gesagt gegen Ende manchmal eine zusätzliche vierte Stimme eingeführt. Obwohl in der Tastenmusik zu Bulls Zeit Vierstimmigkeit längst die Regel war, sind nur die beiden „In Nomines“ VIII und IX für vier Stimmen konzipiert. Bulls „In Nomines“ übertreffen diejenigen seines Lehrers nicht nur in puncto Virtuosität,<sup>24</sup> sondern auch an Einfallsreichtum und rhythmischer Komplexität. Sie dienten offenbar Thomas Tomkins als Vorbild für seine sechs virtuoson „In Nomines“, die ebenfalls alle dreistimmig sind, und erst gegen Ende auf vier (oder mehr) Stimmen erweitert werden.<sup>25</sup>

### III.

Die außergewöhnlichste „Gloria tibi trinitas“-Bearbeitung Bulls – und des gesamten Repertoires – ist das „In Nomine“ IX, welches auch im *Fitzwilliam Virginal Book* enthalten ist.<sup>26</sup> Wie wir aus den obigen Ausführungen erkennen können, ist bereits seine Vierstimmigkeit innerhalb dieses Tasten-Genres ungewöhnlich.<sup>27</sup> Es kommt hinzu, dass anfangs sogar der Eindruck von noch

---

schlüssiger, weil die Sechs [wie auch die Neun] ein Vielfaches der hier so wichtigen Trinitätszahl 3 ist; siehe unten). Auch werden nur Nr. III und VI mit einem ausgewachsenen (und typischen) *gimel*-Schlussakkord beendet (fünf- bzw. sechsstimmig, siehe unten Anm. 31). Im Vergleich enden die dazugehörigen geradtaktigen Stücke Nr. I und II bzw. Nr. IV und V entweder dreistimmig (I), oder eine vierte Stimme wird erst im jeweils letzten Takt (V), meist im allerletzten Moment oder gar auf der letzten Note eingeführt (II, IV). Übrigens steht bei den sechs „Glorias“ von Blitheman im *Mulliner Book* die einzige vierstimmige Version ebenfalls am Ende.

<sup>23</sup> Dass im Falle einer Zusammengehörigkeit von I–III und IV–VI ziemlich lange und anspruchsvolle Werke herauskommen, wäre kein Gegenargument in Anbetracht einiger anderer ausufernd langer und virtuoser Stücke von Bull, wie dem „Walsingham“, der „Quadran Pavan“ mit Variatio und Galliard, oder dem virtuoson „Ut Re Mi Fa Sol La“ (Nr. CCXV im FWVB, Bd. 2, S. 281–291).

<sup>24</sup> Bulls Ruf als virtuosester Tastenspieler und -Komponist um 1600 ist weitbekannt, und stand leider lange Zeit (bis heute) einer gerechten Beurteilung seiner Musik im Wege, da Virtuosität mit Oberflächlichkeit verwechselt wurde. Dazu ausführlicher: Tomi Mäkelä, „As I went to Walsingham“. Über den Sinn einer zyklischen Betrachtung der Liedvariationen von John Bull“, in: *Acta Musicologica* 68 (1996), S. 23–47.

<sup>25</sup> Thomas Tomkins, *Keyboard Music*, hrsg. von Stephen D. Tuttle, London: Stainer & Bell 1955 (Musica Britannica 5).

<sup>26</sup> FWVB, Bd. 2, S. 34–39. In meinen weiteren Ausführungen beziehe ich mich wie oben angemerkt auf diese Version. Die vorgestellten Erkenntnisse und Überlegungen gelten jedoch auch für die anderen Versionen, mit Ausnahme von Punkt VIII (siehe Anm. 1).

<sup>27</sup> Das erwähnt auch Neighbour, Art. „Bull“, S. 588. Cunningham sieht die Vierstimmigkeit des Stückes anscheinend nur als Echo der Consort-Tradition und (zurecht) als ästhetischen Gewinn (Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 60).



mehr Stimmen erzeugt wird (siehe Notenbsp. 3): Es beginnt mit einem üppigen vierstimmigen<sup>28</sup> Akkord in der linken Hand, der auf jeden, der mit diesem Repertoire vertraut ist, einen beinahe elektrisierenden (wenn nicht schockierenden) Eindruck machen muss – denn fast alle Tasten-„In Nomines“ und liturgischen *plain-song*-Werke („Felix namque“, „Miserere“ etc.) beginnen fugiert,<sup>29</sup> d. h. auf der ersten Zählzeit des ersten Taktes ist normalerweise nur eine Stimme zu hören (mindestens eine Achtelnote lang). Hier dagegen passiert vom allerersten Beginn an etwas Besonderes, das dieses „In Nomine“ aus der Masse heraushebt.



**Notenbeispiel 3:** Beginn von Bulls „In Nomine“ IX in der Version des *Fitzwilliam Virginal Book*

Noch während des ersten alarmierenden Prunk-Akkordes erklingt das erste Fugen-Motiv im Diskant, in der Folge beantwortet von Alt und Tenor. In den nächsten Takten – genauer gesagt auf der zweiten Cantus-firmus-Note<sup>30</sup> – lässt Bull die linke Hand (parallel zum Cantus firmus) noch eine zusätzliche fünfte Stimme im Tenor spielen, bevor es mit vier Stimmen bis zum Ende weitergeht.

Bull zeigt sich im Verlauf des gesamten Stückes als überragender, eleganter Kontrapunktiker. Über dem Cantus firmus im Bass weben die drei Oberstimmen ein dichtes Netz kontrapunktischer Linien, die häufig imitativ geführt sind, und allmählich immer freier werden. Dabei

<sup>28</sup> In einer von insgesamt drei Quellen – einem MS aus dem Besitz von Benjamin Cosyn (*Paris Conservatoire, Rés. 1185 (olim 18548)*) – ist der erste Akkord nur dreistimmig, es fehlt das c. Die Wirkung ist nicht ganz so krass, aber trotzdem außergewöhnlich.

<sup>29</sup> Eine weitere Ausnahme von dieser Fugato-Regel ist Bulls „In Nomine“ VIII, das von Anfang an (ungewöhnlicherweise) vierstimmig verläuft.

<sup>30</sup> Wegen der ungewöhnlichen metrischen Verhältnisse in diesem Stück werde ich in der Folge keine Takte zählen. Ich halte es für einfacher und sinnvoller hier die Cantus-firmus-Töne durchzunummerieren; da diese sehr lang sind, werde ich einfachheitshalber auch manchmal den Begriff „Variation“ synonym für Cantus-firmus-Note verwenden.

wird die Virtuosität nach dem sehr melodischen Anfang immer mehr gesteigert, neben rhythmisch reich bewegtem und differenziertem Spiel in allen Oberstimmen treten ab etwa der Mitte des Stückes immer häufiger Läufe in parallelen Terzen auf, zunächst in Achteln, später auch in Sechzehnteln und in Achtel-Sechstolen. Die Sechzehntelbewegung beginnt bei der 33. Cantus-firmus-Note (Variation), und geht ab Var. 41 dann wieder in Achtel über. Die Virtuosität erreicht auf dieser Strecke ihren ersten Höhepunkt. Dann beruhigt sich das Geschehen nach und nach bis zu einem Finale im Dreiermetrum. Dieser Schlussteil beginnt bei der 47. Cantus-firmus-Note: Nach einem relativ ruhigen Neubeginn geht die Bewegung in Achtel über (eigentlich Sechstolen). Es kommt zu einem zweiten Höhepunkt an Virtuosität mit parallelen Terzen, dabei werden teilweise alle drei Oberstimmen gleichzeitig in Achtel(-sechstolen-)bewegung geführt, bevor das Stück mit einem sechsstimmigen Akkord endet<sup>31</sup>. Abgesehen von der beachtlichen Virtuosität, die hier vom Spieler verlangt wird, ist der Gesamteindruck des üppigen Kontrapunktes brillant und geradezu prunkvoll – nicht zuletzt auch von großer Schönheit.

Doch die allergrößte Besonderheit dieses „In Nomine“ betrifft die metrischen Verhältnisse: Jede der Cantus-firmus-Noten (bis auf den Schlussakkord) hat in Morleys Worten den Wert von: „five minims and a crotchet“<sup>32</sup>. Genauer gesagt: Zwei 4/4-Takten folgt immer ein 3/4-Takt, was fünfeinhalb minimae oder elf Vierteln pro Cantus-firmus-Ton entspricht. Dieses Schema wird 46 Cantus-firmus-Noten (oder Variationen) lang so durchgehalten, und verwandelt sich wie gesagt im Schlussteil in eine entsprechende Dreiermensur, was (modern gesehen) zu weiteren sieben Variationen von je zwei 6/4-Takten + 9/8-Takt führt. Dazu kommt der abschließende sechsstimmige Schlussakkord, welcher der letzten = 54. Cantus-firmus-Note entspricht.

Die ungewöhnlichen metrischen Proportionen des Stückes sind für den Hörer deutlich wahrnehmbar, obwohl sie teilweise dank der beinahe unendlichen und manchmal unregelmäßigen melodischen Linien in den drei Oberstimmen so gut wie möglich verschliffen werden, und die ganze Komposition wie aus einem Guss ist. Das Elfer-Metrum ist für europäische Ohren vor allem zu Beginn sicher etwas irritierend und gewöhnungsbedürftig – was wohl auch um 1600 der Fall gewesen sein dürfte. Ich selbst fand die Kombination dieses ungewöhnlichen Metrums mit dem hochkomplexen Kontrapunkt und den beachtlichen clavieristischen Schwierigkeiten früher etwas unheimlich und mysteriös, auch Willi Apel meint, das Stück könne „auf den ersten Blick [...] wohl abschreckend wirken“<sup>33</sup>; meiner Meinung nach bekommt es durch die ungewöhnliche

<sup>31</sup> Sechsstimmige Schlussakkorde sind innerhalb des englischen Tasten-Repertoires völlig normal. Obwohl man vermuten könnte, dass dies idiomatisch clavieristisch ist, könnte diese Angewohnheit ursprünglich auch auf die englische Vokalmusik zurückgehen, wo es bereits um 1500 üblich war, bei Schlussakkorden einige Stimmen aufzuspalten, und so eine monumentalere Wirkung zu erzielen; diese Praxis nannte sich *gimel* (nach dem hebräischen Buchstaben), sie könnte auch zahlensymbolisch motiviert gewesen sein.

<sup>32</sup> Siehe: Warwick Edwards, Art. „In Nomine“, in: *NGroveD2*, Bd. 12, S. 392.

<sup>33</sup> Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 300.

Elfer-Metrik und die sehr langen Cantus-firmus-Noten zumindest nach einer Weile auch etwas besonders Meditatives.

#### IV.

Ob man von diesem Stück nun fasziniert oder abgeschreckt sein mag: Es drängt sich eigentlich unvermeidlich die Frage auf, was hinter den extrem ungewöhnlichen und auffälligen metrischen Proportionen – und anderen Besonderheiten – dieses „In Nomine“ steckt. War der Komponist einfach nur ein Exzentriker mit einem Hang zu Sensationen und Effekthascherei,<sup>34</sup> der sich eine schwierige Kompositionsaufgabe stellte und beweisen wollte, dass er diese auf elegante Weise zu lösen versteht?<sup>35</sup> Immerhin gab es gerade in der englischen Orgel- und Virginalmusik manch interessante rhythmische Experimente mit Zweier- gegen Dreier-, oder Dreier- gegen Vierer-Rhythmen, selbst 9 gegen 2 (in 'Tallis' „Felix namque II“<sup>36</sup>). Willi Apel wies gerade im Zusammenhang mit Bulls „In Nomine“ IX auf ein einige Jahrzehnte älteres anonymes „Felix namque“ hin, dessen erster von drei Teilen in einem ungewöhnlichen 5/4-Metrum steht.<sup>37</sup> Auch einige „In Nomines“ für Consort von Tye, Strogers und Parsley verwenden den Cantus firmus in einer Länge von fünf *minimae*<sup>38</sup>. Cunningham<sup>39</sup> erwähnt außerdem Richard Alwoods fünfhebige „Agnus Dei“ in der Messe „Praise him praiseworthy“<sup>40</sup>. Und es gibt sogar Stücke, deren Cantus firmus elfhebig ist und aus „five minims and a crotchet“ besteht: ein fünfstimmiges „Miserere“ von Mallory<sup>41</sup> und ein leider nur rudimentär erhaltenes „Miserere 7 parts upon 5 minims and a crotchet“ von Douglas Patrick.<sup>42</sup> Bull hatte also durchaus einige Vorbilder, doch sind dies Einzel-

<sup>34</sup> Bulls Musik gehört bekanntlich zum Virtuosesten, was (nicht nur) um 1600 für Tasteninstrumente geschrieben wurde. Allein dies wird ihm manchmal sehr negativ im angedeuteten Sinne ausgelegt, siehe Anm. 24.

<sup>35</sup> Der Komponist hatte ja nicht nur einen Dokortitel, er war anscheinend auch allgemein als „Dr. Bull“ bekannt, und wurde auch in den Quellen oft so bezeichnet, siehe Werner Braun, Art. „Bull, John“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Sp. 1237. Man könnte sich fragen, ob das „In Nomine“ IX mit seiner unten besprochenen Zahlensymbolik nicht tatsächlich eine Art Demonstration der kompositorischen Fähigkeiten Bulls und zugleich seiner „sphärenharmonischen“ Bildung war. Siehe Anm. 2.

<sup>36</sup> FWVB, Bd. 2, S. 1–11, die besagte Stelle (9 gegen 2) auf S. 9 f.

<sup>37</sup> Siehe: Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 141 f. und S. 300. Das Stück ist überliefert in: *London, British Museum, Roy. App. 56*. Es wurde leider unvollständig (ohne den dritten = letzten Teil) veröffentlicht in: Denis Stevens, *Altenglische Orgelmusik*, Kassel 1953, S. 3.

<sup>38</sup> Siehe Warwick Edwards, Art. „In Nomine“, S. 391.

<sup>39</sup> Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 60.

<sup>40</sup> In: *Early Tudor Masses*, 2 Bde., hrsg. von John D. Bergsagel, London: Stainer & Bell 1963 (Early English Church Music 1,16), hier Bd. 1.

<sup>41</sup> In: *Elizabethan Consort Music*, 2 Bde., hrsg. von Paul Doe, London: Stainer & Bell 1979 u. 1988 (*Musica Britannica* 44/45), Bd. 1, S. 74 f. (Nr. 42). Das Stück erwähnt auch Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 60.

<sup>42</sup> Von Douglas' „Miserere“ sind nur zwei Stimmbücher von Cantus und Altus erhalten im „James“ MS (Privatbesitz von Michael James) und in *Tenbury, St. Michael's College, MS 389*. Es wird erwähnt in Paul Does Kommentar zu Mallorys „Miserere“ (in: *Elizabethan Consort music*, Bd. 1, S. 189).

fälle, man kann nicht davon ausgehen, dass seine Zeitgenossen an derart ungerade Metren gewöhnt waren.

Wahrscheinlicher als bloße Lust am Spiel mit exzentrischen Rhythmen und Metren liegt die Lösung des Rätsels im Bereich der Symbolik, genauer der Zahlensymbolik. Und zwar nicht nur bei Bulls elfhebigen „In Nomine“, sondern auch bei den fünfhebigen Consort-Stücken: Wie eingangs erwähnt, gab es in der Renaissance ganz allgemein einen Hang zu Zahlensymbolik. Dies ist zu verstehen im Kontext der seit der Antike weitverbreiteten Vorstellung von der Sphärenharmonie, laut derer sich die göttliche Ordnung, und somit das Wirken Gottes, im Universum in Form von Zahlen offenbare. Man konnte auch ganz bewusst in Bilder, Altäre, Musikstücke, Bauwerke, oder theoretische Abhandlungen passende Zahlen einarbeiten, die diese göttliche Ordnung widerspiegeln oder magisch evozieren.

So ist es sicherlich kein Zufall, dass die meisten „In Nomines“ für Tasteninstrumente – gerade auch diejenigen von Bull, Blitheman und Tomkins – nur dreistimmig sind. Dreistimmigkeit ist im liturgischen englischen Orgel-Repertoire vergleichsweise häufig, und grundsätzlich als Anspielung an die göttliche Dreifaltigkeit bzw. den dreieinigen Gott<sup>43</sup> zu verstehen – allgemeiner galt die Zahl 3 auch als Zahl des Himmels<sup>44</sup> und als heilig. Im Falle der dreistimmigen „In Nomines“ ist ein zahlensymbolischer Zusammenhang wegen des Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“ (= Ruhm Dir, Dreieinigkeit) natürlich besonders eindeutig und naheliegend.<sup>45</sup>

Bull hat die symbolische 3 bei den meisten seiner „In Nomines“ mehrfach betont: Fünf Werke (III, VI, X, XI und XII)<sup>46</sup> sind nicht nur dreistimmig, sondern stehen auch in einem Dreiermetrum (3/2).<sup>47</sup> Dabei verwandelt sich in vier von diesen dreiehebigen Stücken (III, VI, X, XI) das Metrum irgendwann auch noch in einen 9/8-Takt – d. h. die Zahl 3 wird nochmals

<sup>43</sup> Zur 3 als Trinitätszahl siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 74, 78 f. u. 84–86; auch Hajo Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, München: Goldmann 2006, S. 35, 41 u. 43.

<sup>44</sup> J. C. Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig: Seemann 1986, Wiesbaden: Drei Lilien, o. J. [1998], S. 220.

<sup>45</sup> Auch die Sechsstimmigkeit der Missa „Gloria tibi trinitas“ von Taverner hängt vermutlich mit der Trinität zusammen: Da die Zahl 6 ein Vielfaches der 3 ist, ist sie für den Anlass einfach angemessener als z. B. Vierstimmigkeit, da die 4 nicht nur mathematisch nichts mit der 3 zu tun hat, sondern als Zahl der Erde und des Kreuzes geradezu konträr zur 3 (= Himmel) steht. (Die 6 hat natürlich auch noch eigene spezielle Bedeutungen, die aber vermutlich in diesem Fall nicht ausschlaggebend waren.)

<sup>46</sup> Bull, *Keyboard Music I*; darunter auch die beiden anderen „In Nomines“ im FWVB, Bd. 1, S. 135–137, Nr. XXXVII und „Gloria tibi trinitas“, Bd. 1, S. 160–162, Nr. XLIV (Seitenangaben der Revised Dover-Edition, siehe Anm. 1).

<sup>47</sup> Das Dreiermetrum wurde in der Mensuralnotation bekanntlich als *tempus perfectum* bezeichnet, wobei wir angesichts der großen Bedeutung der Zahlensymbolik im Mittelalter davon ausgehen dürfen, dass die Perfektion dieses Zeitmaßes genau in der zahlenmäßigen Übereinstimmung mit der christlichen Trinität bzw. des dreifaltigen Gottes liegt; eine entsprechende symbolische Verwendung des *tempus perfectum* bei Mess-Kompositionen und anderen geistlichen Werken im Mittelalter ist anzunehmen. Übrigens überwiegen auch in Tomkins' „In Nomines“ Dreiermetren (nur zwei von sechs Werken, Nr. 9 und 12, sind geradtaktig), siehe Tomkins, *Keyboard Music*.

potenziert:  $3 \times 3 = 9$  – also eine mehrfache Betonung der Trinitätszahl 3.<sup>48</sup> Bei immerhin zweien von Bulls geradtaktigen „In Nomines“ gibt es zusätzlich zur Dreistimmigkeit ebenfalls metrische Verwandlungen in ein triolisches Dreiermetrum („In Nomines“ I und II). Ich hatte oben darauf hingewiesen, dass Bulls „In Nomines“ I–III und IV–VI möglicherweise als jeweilige Sets von drei Variationen gemeint sind – wenn dies so stimmt, wären beide Sets symbolisch über und über von der 3 beherrscht: Sie sind dreistimmig und bestehen aus jeweils drei Teilen, von denen der jeweils dritte (III bzw. VI) in einem Dreiermetrum steht, das am Ende nochmals „verdreierte“ (triolisiert) wird.

Auch im vierstimmigen „In Nomine“ VIII erscheint die Symbolzahl 3: Es besteht aus drei deutlich abgeschlossenen Teilen, von denen der mittlere (T. 45–60) auf drei Stimmen reduziert ist.<sup>49</sup> Nur bei drei Stücken (IV, V, VII) begnügt sich der Komponist anscheinend mit einer einfachen Betonung der symbolischen 3 in Form von Dreistimmigkeit. Allerdings gehören zwei davon (IV und V) vermutlich zu einem der obenerwähnten Sets von drei Variationen. Somit bleibt nur Nr. VII übrig, als Beispiel für eine einfache Betonung der 3 durch Dreistimmigkeit.<sup>50</sup>

Eine solche Betonung der Trinitäts-Zahl 3 hat man, wie gesagt, als magische Anspielung an den dreieinigen Gott zu verstehen. Die entsprechenden Werke werden mit Hilfe der heiligen Zahl 3 – und natürlich des Cantus firmus – sozusagen mit der Kraft der Trinität aufgeladen und selber geheiligt. Und natürlich ist diese Übereinstimmung von Inhalt (hier: Trinität) und Form dann im Einklang mit der göttlichen Weltordnung.

## V.

Nach diesem kleinen Blick auf Bulls andere „In Nomines“, können wir nun feststellen, dass auch in seinem berühmtem „In Nomine“ IX die heilige Zahl 3 eine wichtige Rolle spielt. Zum einen gibt es auch hier (wie in sechs weiteren Stücken) gegen Ende einen Wechsel zu einer triolischen Dreiermensur. Auffällig ist jedoch vor allem eine implizite Dreiteilung der erwähnten elfhebigen Cantus-firmus-Einheiten: Diese bestehen zwar aus elf Vierteln, die jedoch eindeutig als  $4+4+3$  zu sehen sind; sie bestehen also eigentlich aus drei Takten, von denen der jeweils dritte ein  $3/4$  ist – was man als eine doppelte Betonung der Zahl 3 ansehen kann. Das ist gerade am Anfang auch deutlich zu hören, wegen der Rhythmisierung des Cantus firmus als zwei Ganze (semibreves) +  $3/4$ -Takt. Im FWVB wurde der Dreiertakt durch die spezielle Setzung der Taktstriche sogar besonders markiert, denn in den ersten zwei Dritteln des Stückes (bis einschließlich Var. 36) erscheinen Taktstriche nur vor und nach dem  $3/4$ -Takt, d. h. man sieht optisch eine

<sup>48</sup> Natürlich ist Bull nicht der Erfinder eines Neuner-Metrums; dies existiert bereits in der traditionellen Mensuralnotation, wo es als *tempus perfectum c. prolatio maior* bekannt ist, und symbolisch natürlich noch ‚perfekter‘ als ein *tempus perfectum c. prolatio minor* (also ein  $3/2$ -Takt) – ein Neuner-Metrum (im Sinne von  $3 \times 3$ ) ist aufgrund der völligen Ausschaltung negativer gerader Zahlen logischerweise die musikalische Inkarnation göttlicher Vollkommenheit und Perfektion, und im engeren Sinne der christlichen Dreieinigkeit.

<sup>49</sup> Siehe: Bull, *Keyboard Music I*, S. 83–86 (Nr. 27).

<sup>50</sup> Wobei man sich fragen könnte, ob VII nur ein Fragment eines weiteren Dreier-Sets ist.



Abfolge von großen 8/4-Einheiten + eine kleine 3/4-Einheit, erst danach wird auch die große 8/4-Einheit mit Hilfe eines Taktstriches in zwei Vierer unterteilt. Alles in Allem wird in diesem Stück das Schema 4+4+3 insgesamt 53 Mal wiederholt, entsprechend der Anzahl der Cantus-firmus-Noten (dazu kommt der Schlussakkord als 54. Cantus-firmus-Note). Jeder dritte Takt ist also ein 3/4, also eine ausgesprochen raffinierte Betonung der symbolischen 3. Man kann hier in jeder der 4+4+3-Einheiten jeweils eine kleine Trinität sehen.

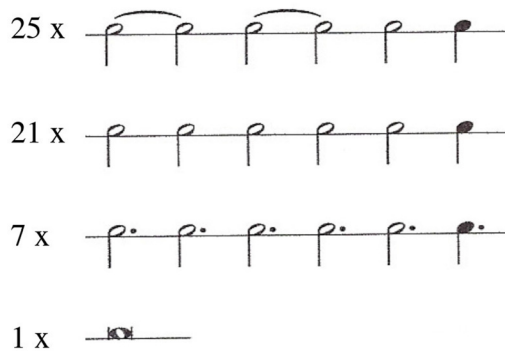
In der hier betrachteten Version des Stückes im FWVB erscheint die heilige 3 auch etwas versteckt im Aufbau (siehe unten): Obwohl es auf den ersten Blick zweiteilig aussieht, ist es in Wirklichkeit auf sublimen Weise dreigeteilt, und zwar mit Hilfe der rhythmischen Skandierung der Cantus-firmus-Noten im Bass:<sup>51</sup> Einem ersten Abschnitt mit dem Rhythmus Ganze–Ganze / Halbe–Viertel (semibrevis + semibrevis + minima + semiminima), folgt nach 25 Cantus-firmus-Tönen (Variationen) ein zweiter Abschnitt, in dem die Ganzen Noten (semibreves) in Halbe aufgelöst werden, also Halbe–Halbe–Halbe–Halbe / Halbe–Viertel (minima + minima + minima + minima + minima + semiminima) (siehe Abb. 1). Der Übergang vom ruhigeren Rhythmus im ersten Abschnitt in den lebhafteren zweiten Rhythmus ist dabei so unauffällig wie möglich, da man in den drei Variationen 24–26 durch ungewöhnliche Doppelschlagfiguren in den drei Oberstimmen abgelenkt wird, und diese auch als Einheit empfindet (siehe Notenbsp. 4). Nichtsdestotrotz scheint die rhythmische Verwandlung des Cantus firmus an dieser Stelle – d. h. ab Var. 26 – signifikant.

<sup>51</sup> Wie gesagt beziehe ich mich hier auf die musikalisch besonders überzeugende Version im *Fitzwilliam Virginal Book*. Die rhythmische Skandierung der Cantus firmus-Noten fällt in den anderen beiden Quellen (*Paris Cons.*, Rés. 1185 [olim 18548] und *Christ Church, Oxford, Music MS 1113*) etwas anders aus: Abgesehen vom allerersten Anfang (zwei Variationen) und wenigen Ausnahmen erscheint der Cantus firmus in diesen beiden Quellen als minimae (Halbe) ohne Bindebogen (siehe: Bull, *Keyboard Music I*, S. 166), d. h. abgesehen vom Anfang werden dort alle minimae angeschlagen, was so mit ziemlicher Sicherheit nicht gemeint ist. Vermutlich wurden von den Schreibern Bindebögen aus Bequemlichkeit weggelassen. Hier steht man leider vor der Frage, ob die fehlenden Bindebögen für das ganze Stück ergänzt werden müssen, oder ob die Version des FWVB die eigentlich gemeinte Referenzversion ist – musikalische Gründe wie die Steigerung der Bewegung lassen dies plausibel erscheinen, und meiner Meinung nach auch die dargelegten symbolischen Gründe (siehe unten). Andererseits könnte man sich fragen, ob auch der Schreiber des FWVB irgendwann der Bequemlichkeit nachgab, und die Bindungen ab Cantus firmus-Note 26 einfach nur deshalb wegließ. Dann wäre der rhythmische Wechsel an der Stelle doch bloß Zufall. In meinen weiteren Ausführungen gehe ich aber von Absicht aus, da eine, wenn auch latente, Dreiteilung des Stückes wegen der Trinität besonders überzeugend erscheint. Auch Cunningham sieht eine Dreiteilung des Stückes, allerdings geht er von isorhythmischen Proportionen des Cantus firmus aus (4 : 2 : 1, also 4 minimae : 1 minima : 1 semiminima), die sich in der Anlage des Stückes zumindest annäherungsweise widerspiegeln: In diesem Fall dauert der erste Teil 32 Cantus firmus-Noten, der zweite 14 (genaugenommen müssten es 16 sein), und der dritte 8. Der zweite Teil begänne demnach mit Cantus firmus-Note 33, wo die Sechzehntelbewegung beginnt, was insofern schlüssig ist, als sich genau in dieser Reduzierung der Notenwerte die Verkleinerung der Proportionen des Isorhythmus widerspiegelt. Cunninghams dritter Abschnitt entspricht dem Dreiertakt, wie in meiner Theorie. Siehe Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 59 f.

**Notenbeispiel 4:** Var. 24–26 von Bulls „In Nomine“ IX in der Version des *Fitzwilliam Virginal Book*: Wechsel der rhythmischen Skandierung des Cantus firmus (im Bass) ab Var. 26 (von Ganzen zu Halben)

Der zweite Abschnitt (mit den „five minims [...]“) verwandelt sich nach 21 Cantus-firmus-Tönen in das besagte Dreiermetrum, wobei die Notenwerte des Cantus firmus in Wahrheit gleich bleiben, sie werden nur anders geschrieben (jeweils mit Punkt, siehe Abb. 1 und Notenbsp. 6).<sup>52</sup> Die Umwandlung der zwei semibreves des ersten Abschnitts in vier minimae im zweiten ist vermutlich als ein Moment der Steigerung im Zusammenhang mit der anwachsenden Virtuosität in den Oberstimmen gedacht. Doch könnte der eigentliche Grund für die Dreiteilung des Stückes mit Hilfe der rhythmischen Skandierung des Cantus firmus und des Wechsels zum Dreiermetrum in der Trinitätszahl 3 liegen, angeregt durch den (unhörbaren) Text „Gloria tibi trinitas“.

<sup>52</sup> Falls ein Interpret beim Dreier-Wechsel das Tempo anziehen will, so mag das ein wirkungsvoller Schlusseffekt sein, entspricht jedoch nicht dem eigentlich gemeinten Sinn. Die Achtel-Sextolen am Ende sollen eben tatsächlich etwas langsamer sein als die noch virtuoserer Sechzehntel zuvor.



**Abbildung 1:** Aufbau und rhythmische Skandierung des Cantus firmus in John Bulls „In Nomine“ IX in der Version des *Fitzwilliam Virginal Book*

Dafür, dass die besagte Skandierung des Cantus firmus Absicht ist, spräche auch die Überlegung, dass die so entstehende Dreiergliederung im Großen die oben besprochene Dreiergliederung 4+4+3 im Kleinen widerspiegelt, nach dem bekannten hermetischen Mikrokosmos-Makrokosmos-Prinzip<sup>53</sup> – dabei fällt auf, dass dem 3/4 im Kleinen das triolische Dreiermetrum am Ende entspricht. Also auch im Aufbau steht an dritter Stelle eine besondere Betonung der Zahl 3 – die Mikro-Makro-Spiegelung ist also beinahe perfekt.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Das Mikrokosmos-Makrokosmos-Prinzip war/ist eine der fundamentalsten Annahmen in Alchemie und Hermetismus und der hermetisch beeinflussten Mystik (d. h. dass es zu einem als priesterlich angenommenen Urwissen gehört), und spielte seit der Antike bis zur Renaissance auch eine besondere Rolle in Medizin und Astrologie. Es ist eine Voraussetzung für symbolisches Denken und basiert auf der Annahme, dass sich „das Große im Kleinen spiegelt“ und umgekehrt (auch in der Formulierung „wie oben, so unten; wie unten, so oben“ in der berühmten *Tabula smaragdina* des Hermes Trismegistos); auch die Kabbala lehrt, dass in beiden Welten (Mikro- und Makrokosmos) analoge Prinzipien herrschen. So wird der Mensch als „eine Welt im Kleinen“ gesehen – eine wichtige Voraussetzung z. B. für die Annahmen der Astrologie, bis hin zur Zuordnung bestimmter Körperteile zu den Sternzeichen. Den menschlichen Organen (im Mikrokosmos) sowie den Sternzeichen und Planeten (im Makrokosmos) wiederum entsprechen bestimmte Pflanzen oder Tiere, die als Heilmittel dienen können (eine Pflanze mit herzförmigen Blättern wäre demnach ein Heilmittel fürs Herz). Natürlich hat die Annahme einer Mikro-Makrospiegelung weitreichende Konsequenzen, z. B. hätte sowohl die Krankheit als auch die Heilung eines Menschen einen Zusammenhang mit dem „Großen Ganzen“. Siehe Helmut Gebelein, *Alchemie – die Magie des Stofflichen*, München: Diederichs 1996, S. 41, S. 75 f. und S. 199–201. Dass John Bull wie zahlreiche seiner gebildeten Zeitgenossen ein Interesse an „hermetic sciences“ gehabt haben könnte, äußert auch Susi Jeans im Artikel „Bull, John“, S. 587 (Jeans äußert dort den Verdacht, dass Totenschädel und Sanduhr auf dem berühmten Oxford-Portrait des Komponisten keine Vanitas-Symbole, sondern alchemistische Symbole für den Sieg über den Tod seien – mir ist leider nicht bekannt, ob es dafür einen triftigen Beleg gibt). Das sieht auch Cunningham so, allerdings geht er von dem oben erwähnten isorhythmischen Aufbau von Cantus firmus und Gesamtanlage aus, die bezüglich des Dreiertaktes mit meiner Theorie übereinstimmt, siehe oben und Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 61.

<sup>54</sup> Zusätzlich zum dreigliedrigen Aufbau und dem Dreiermetrum im Schlussteil könnte auch in der Tonart des Stückes eine Betonung der Trinitäts-Zahl 3 liegen, die zumindest eine Mischung aus 9. und 10. Ton ist. Leider ist die Tonart nicht ganz eindeutig zu bestimmen, wegen der großen Tessitura der Oberstimmen (allein der Sopran hat zwei Oktaven Umfang und sprengt damit die normalen Grenzen

Ich möchte auch noch einmal auf die vermutlich als Dreier-Set gemeinten „In Nomines“ I–III und IV–VI hinweisen, von denen der jeweils dritte Teil (III und VI) eine Tripla ist: Nur von den Metren her betrachtet ergibt sich also auch bei diesen Sets die Kombination 4+4+3. Es sieht also so aus, als ob Bull den 4+4+3-Gedanken nicht nur in seinem großen „In Nomine“ IX umgesetzt hätte, sondern auch in anderen Vertonungen desselben Cantus firmus.

## VI.

Da  $4+4+3 = 11$  ergibt, und somit jede Cantus-firmus-Einheit aus elf semiminimae = Vierteln besteht, ist die offensichtlichste und auffälligste Zahl in Bulls „In Nomine“ IX aber genau die Zahl 11.

In der traditionellen Zahlenallegorese ist die 11 eine ausgesprochen negative Zahl, da sie eins über der vollkommenen 10 (und eins unter der ebenfalls vollkommenen 12) liegt: Da die 10 die Zahl der zehn göttlichen Gebote ist, verkörpert die 11 das Übertreten eben dieser Gebote, sprich die Sünde.<sup>55</sup> Um diese traditionelle christliche Bedeutung der Sünden-Zahl 11 kommen wir bei der symbolischen Deutung dieses Stückes überhaupt nicht herum, auch wenn weder der Text des Cantus firmus noch die Überschrift „In Nomine“ irgendwo von Sünden spricht. Bull hat dieser Komposition aber offensichtlich noch eine zusätzliche Bedeutung unterlegt.

Ein solches Vorgehen ist übrigens kein Einzelfall, glücklicherweise gibt es im Falle der Gattung „In Nomine“ dafür einige recht eindeutige Beweise: Christopher Tye, der 21 „In Nomines“ für Consort hinterließ, gab seinen Stücken zusätzliche Titel wie „*Rachells weeping*“ (Rachels Weinen), „*Trust*“ (Vertrauen, Hoffnung, Glaube), „*Blameles*“ (= „unschuldig, tadellos“) oder „*Crye*“ (Schreien, Weinen). Und von Taverners Ur-„In Nomine“ existiert eine Kontrafaktur in Days „*Certaine Notes*“ (1560) mit dem englischen Text: „*In trouble and adversitie*“ (= In Not und Bedrängnis).<sup>56</sup> Ganz nah an die Sündenzahl 11 (bei Bull) kommen wir mit Milton d. Ält., der das „In Nomine“ in seinem Consort Song „*If that a Sinner's Sighs*“ verwendete<sup>57</sup> – wo die „Seufzer eines Sünders“ bereits im Titel aufscheinen.

Diese Beispiele zeigen, dass es durchaus möglich und üblich war, einer „In Nomine“-Komposition noch einen zusätzlichen Sinn zu geben, der durchaus etwas mit Sünden, Schwierigkeiten, Leid oder Traurigkeit zu tun haben konnte – wobei man unterstellen kann, dass die

---

der Kirchentöne). Es liegt also anscheinend eine „Mixtio tonorum“ aus 9. und 10. Ton (auf La) vor (siehe unten). Die Zahl 9 ist nicht nur irgendein Vielfaches der 3: Es ist die  $3 + 3 + 3$ , die  $3 \times 3$ , die potenzierte 3. Übrigens stehen insgesamt elf „In Nomines“ von Bull in a-La (9. oder 10. Ton), nur ein einziges (Nr. XII) in d (1./2. Ton, in: *Fitzwilliam Virginal Book*, Bd. 1, S. 135 ff., Nr. XXXVII).

<sup>55</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 117; auch Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 226; ebenso Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 206. Zur 10 als Zahl der göttlichen Ordnung bzw. des Gesetzes siehe Banzhaf, ebd., S. 113 f.; und Schimmel/Endres, ebd., S. 198.

<sup>56</sup> Das letztgenannte Stück ist auch überliefert in *GB-Lbl, Add. 15166*; siehe Bloxam, Art. „In Nomine“, Sp. 853.

<sup>57</sup> Ebd., Sp. 859.

göttliche Trinität des Cantus firmus aus den entsprechenden Problemen heraushelfen soll.<sup>58</sup>

Die negative Sündenbedeutung der Zahl 11 spiegelt sich auch auf der musikalischen Ebene, denn – abgesehen von der abschreckenden oder unheimlichen Wirkung, die ich oben erwähnte – besteht gerade zu Beginn des Stückes das imitativ in den drei Oberstimmen durchgeführte Hauptthema aus einer nach unten zeigenden, abfallenden, d.h. negativen Linie, die durch einen aufsteigenden Quint- bez. Quartsprung als Auftakt eingeleitet wird. Im Diskant ergeben sich so für die ersten drei Cantus-firmus-Noten (Variationen) mehrere in Wellen abfallende Linien: Zunächst von  $e''$  nach  $e'$ , dann von  $g''$  nach  $g'$ , und drittens von  $f''$  hinab zum  $e'$  (siehe Notenbsp. 3). Die absteigende Melodik mit Auftakt ist übrigens nicht nur symbolisch mit der negativen Sündenzahl 11 im Einklang, sondern zugleich eine eindeutige Reminiszenz an das Ur-„In Nomine“ von Taverner<sup>59</sup>, allerdings in einer anderen Tonart: Taverners Messe steht in d (genauer im 1. Ton auf Re, siehe Notenbsp. 2), Bulls „In Nomine“ wie gesagt in a (9.+10. Ton auf La).

Wenn es auch in der Folge zu einem Auf und Ab melodischer Linien kommt, liegt eine Hauptbetonung zunächst doch auf den absteigenden Melodien, besonders deutlich z. B. in den Var. 17–25, wo es darüber hinaus zwischenzeitlich mit Hilfe zahlreicher Synkopen der parallel geführten Stimmen zu ebenso zahlreichen schmerzlichen Vorhaltsbildungen kommt (siehe Notenbsp. 5). Die genannten musikalischen Merkmale sind also im Einklang mit einer gewissen emotionalen Negativität, wie sie die Zahl 11 nahelegt.

<sup>58</sup> Ich möchte hier darauf hinweisen, dass im einzigen anderen vierstimmigen „In Nomine“ VIII von Bull möglicherweise ebenfalls auf die Zahl 11 angespielt wird. Ich hatte oben bereits erwähnt, dass Nr. VIII aus drei deutlich abgeschlossenen Teilen besteht, und dass in dem kurzen Mittelteil die Stimmenzahl auf Drei reduziert wird. Genau in diesem merkwürdigen und ebenfalls einzigartigen und auffälligen Wechsel von vier zu drei zu vier Stimmen könnte ebenfalls Zahlensymbolik liegen, denn  $4+3+4$  ergibt ebenfalls 11 – also die gleiche Sündenzahl, die im großen „In Nomine“ IX so eine große Rolle spielt. Auch in den mehrfach erwähnten (vermutlichen) Dreiersets I–III und IV–VI könnte in der metrischen Anlage von zwei geradtaktigen Teilen und einem Dreier-Teil die Zahl  $4+4+3 = 11$  eine symbolische Rolle spielen – allerdings weniger auffällig als im großen „In Nomine“ IX.

<sup>59</sup> Auch das „Gloria tibi trinitas“ I von Blitheman verwendet in den beiden Oberstimmen absteigende Linien, aber ohne Auftakt und in gleichmäßigen Notenwerten, während Taverner und Bull die absteigenden Linien unregelmäßig rhythmisieren. Bulls Vorbild für das „In Nomine“ IX war also sicher eher Taverner und nicht Blitheman, zu Blitheman siehe: *Mulliner Book*, S. 67.





**Notenbeispiel 5:** Var. 19–22 von Bulls „In Nomine“ IX

Eine weitere auskomponierte „Sünde“ liegt möglicherweise im Bereich der Tonart, die nicht eindeutig als 9. oder 10. Ton (auf *a*) zu bestimmen ist, weil die Oberstimmen, besonders der Diskant, bereits frühzeitig die normale Tessitura dieser beiden verwandten Töne überschreiten (siehe Notenbsp. 3): Für den Diskant läge der normale Umfang im authentischen 9. Ton bei *a'*-*a''*, im plagalen 10. Ton bei *e'-e''* (beide mit Finalis *a'*). Obwohl man zu Beginn meinen könnte, dass das Stück im 10. Ton steht, da der Diskant in seiner ersten Phrase genau im Umfang *e'-e''* liegt, überschreitet er den typischen Umfang des 10. Tons aber bereits zu Beginn der zweiten Phrase (beim 2. Cantus-firmus-Ton), wo er bis zum *g''* hinaufspringt, und dann über die Dauer von fast zwei Cantus-firmus-Noten (Nr. 2 und 3) oberhalb der Finalis *a'* bleibt – also im Bereich des 9. Tones. Erst gegen Ende dieser Phrase sinkt er wieder zum *e'* hinab (Beginn von C.-f.-Note 4) – die nächste Phrase beginnt dann aber sogar auf dem tiefen *a!* Also doch 10. Ton? In diesen ersten Takten erreicht der Diskant einen Umfang von fast zwei Oktaven (*a-g''*; später bis *a''*) – da auch die Umfänge der Mittelstimmen ähnlich über das normale Maß ausgedehnt werden, kann die Tonart nicht völlig eindeutig als 9. oder 10. Ton bestimmt werden, es handelt sich wohl wirklich um eine „mixtio tonorum“<sup>60</sup> von 9. und 10. Ton.

<sup>60</sup> Zur „mixtio tonorum“ als Mischung zweier verwandter Tonarten (d. h. des authentischen und plagalen Modus ein- und derselben Stufe), siehe Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 32000, S. 145–147. Bull scheint allerdings eine gewisse Vorliebe für eine solche mixtio tonorum von 9. und 10. Ton gehabt zu haben (z. B. auch in seinem „In Nomine“ I). Abgesehen von den hier ziemlich plausiblen symbolischen Gründen, könnte dies sowohl an einem Bedürfnis nach Ausdruckssteigerung, als auch an einem besonders instrumentalen, d.h. clavieristischen Denken liegen; es gibt Bulls Musik zusammen mit der oft haarsträubenden Virtuosität auch einen gewissen Touch des Gewagten. Der eine Generation ältere und auch als Vokalkomponist tätige Byrd hält sich viel eindeutiger an die Konventionen der alten Kirchentöne, wie auch ein Vergleich der Hexachordfantasien der beiden Komponisten zeigt (beide in G – also 8. Ton, in: FWVB, Bd. 1, S. 183 ff. [Bull] u. S. 395 ff. [Byrd]). Dieser Umgang mit den Tonarten ist vermutlich ein

Dieses Überschreiten der normalen tonartlichen Umfänge könnte ebenfalls eine musikalische Illustration der Sünden-Zahl 11 sein, umso mehr, als wir ja bezeichnenderweise zu Beginn genau an den 10. Ton denken (der Cantus firmus im Bass bleibt auch das ganze Stück über im 10. Ton), dessen Tessitura dann aber eindeutig nach oben überschritten wird: Die 10 als Zahl der Zehn Gebote wird nach oben überschritten, so wie die Sündenzahl Elf die Gesetzeszahl 10 überschreitet. Dass dieses Überschreiten auf der tonartlichen Ebene in Richtung 9. Ton deutet, scheint zunächst paradox, ist aber (genialerweise) wiederum im Einklang mit dem Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“: Die Neun als  $3 \times 3$ , als potenzierte Zahl der Trinität.<sup>61</sup> Auch die ungewöhnliche Stimmenzahl von 4 (und scheinbar mehr) könnte man hier vermutlich als eine sündige Überschreitung der eigentlich zu erwartenden drei Stimmen ansehen – sündig deshalb, weil sie nicht mit der Trinitätszahl und der göttlichen Ordnung im Einklang ist.<sup>62</sup>

## VII.

Eine ausgesprochen bedeutsame Beobachtung zahlensymbolischer Art wurde bisher noch gar nicht erwähnt: Durch die Verwandlung zum Dreiermetrum im Schlussteil (nach Var. 46) fällt auf jede Cantus-firmus-Note bzw. Variation nicht nur ein Wert von elf Vierteln, sondern einer von 33 Achteln<sup>63</sup> (bzw. Achteltriolen), was abgesehen vom allerersten Beginn nach dem Wechsel auch deutlich zu hören ist, da es eine fast durchlaufende Achtelbewegung z. T. in allen drei Oberstimmen gibt (siehe Notenbsp. 6).

---

Grund dafür, dass Byrds Musik selbst in virtuoson Werken grundsätzlich harmonischer, lieblicher, wenn man will auch braver wirkt als Bulls.

<sup>61</sup> Siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 180; auch Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 224 (die Neun als die „allmächtige  $3 \times 3$ “).

<sup>62</sup> Im Allgemeinen ist die 4 nicht unbedingt negativ, allerdings ist es im Gegensatz zur göttlichen oder himmlischen 3 die Zahl der Erde und auch die Zahl des Kreuzes, was man sowohl positiv (Identifikation mit Christus), als negativ interpretieren kann (Leid), siehe Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 47 (Erde) und S. 50–52 (Kreuz); auch Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 221 (Erde). Ausführlichere Ausführungen zur möglichen Symbolik der Vierstimmigkeit dieses Stückes siehe unten.

<sup>63</sup> Das ist auch Cunningham aufgefallen, der es aber nur beiläufig erwähnt, in: Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 61.



**Notenbeispiel 6:** Beginn des Schlussteils im Dreiermetrum ab Cantus-firmus-Note (= Var.) 47 in Bulls „In Nomine“ IX

Die Zahl 33 müsste jeden Zahlenmystiker sofort aufhorchen lassen, da es das traditionell angenommene Alter Jesu bei seiner Kreuzigung ist – es handelt sich also um eine eindeutige Christuszahl,<sup>64</sup> vielleicht die eindeutigste, die man sich nur wünschen kann. Dies kann gerade angesichts des ganz außergewöhnlichen metrischen Elfer-Schemas und der hochbedeutenden Trinitätszahl 3 in dieser Komposition überhaupt kein Zufall sein! Und es bedeutet im Klartext, dass die Sündenzahl 11 am Ende in der Christuszahl 33 aufgeht, oder sich in diese verwandelt.

Der geheime Hintersinn, der hier durch Bull mit Hilfe der ungewöhnlichen Zahlenproportionen dargestellt wird, lautet also, dass die menschlichen Sünden (11) durch Jesus Christus (33) – bzw. durch den Glauben an ihn – verwandelt oder aufgehoben werden, was tatsächlich der allgemein anerkannte Sinn des Wirkens Jesu Christi auf Erden ist. Im Kontext des „Gloria tibi trinitas“ wird man es auch so sehen dürfen, dass die Sünden der Menschheit durch die christliche Trinität (oder den Glauben daran) am Ende erlöst werden. Mathematisch gesehen braucht man dazu nur die Sündenzahl 11 mit der Trinitätszahl 3 zu multiplizieren, und schon kommt man bei Christus an, der Zahl 33.

Die freudige Christusbotschaft spiegelt sich übrigens nach dem Wechsel zum Dreiermetrum gleich zu Beginn des letzten Abschnittes in einem geradezu pastoral-weihnachtlichen Charakter der Musik (siehe Notenbsp. 6, Var. 47). Das ist umso auffälliger, da sich hier der bisherige reich bewegte und teilweise hochvirtuose Kontrapunkt einige Takte lang stark beruhigt (siehe die obige Anmerkung über das Tempo des Dreiers). Nur der allererste Beginn des Stückes war ähnlich langsam, hatte aber einen ganz anderen, im Vergleich mit dieser Stelle im weichen, lieblichen Dreiertakt eher feierlichen, prunkvollen Charakter (Notenbsp. 3) – offenbar passend

<sup>64</sup> Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 257; und Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 186.

zur Sünde und Hoffart der Zahl 11. Es kommt hinzu, dass im Schlussteil die Betonung nun auf der Aufwärtsbewegung liegt und nicht mehr auf der Abwärtsbewegung. Nach dem ruhigen Beginn des Dreiers geht es in parallelen Terzen erst einmal nach oben – und auch in der Folge gibt es noch fünf ähnliche Anläufe nach oben, jeweils nach einer Achtelpause und fast immer in parallelen Terzen (Terz = 3 = Trinität!). Die Betonung der anfänglichen absteigenden Melodik als Illustration von Negativität (im Einklang mit der Sünde = 11) verwandelt sich im Schlussteil also in eine Betonung aufsteigender Linien im Zusammenhang mit der positiven Christus-Energie der 33.

Im vollen Einklang mit dieser finalen Positivität ist eine weitere symbolische Erkenntnis: Der letzte 33er- = Christusabschnitt hat eine Länge von insgesamt acht Cantus-firmus-Noten, genauer sieben voll auskomponierte Variationen von 33 Achteln Länge + ein sechsstimmiger Schlussakkord. Auch die Zahl 8 an dieser Stelle ist in mehrfacher Hinsicht kein Zufall. Denn auch die 8 ist eine Christuszahl,<sup>65</sup> genauer gesagt ist es die Zahl der Auferstehung,<sup>66</sup> was sich ursprünglich aus der Sphärenharmonie ableitet: Über den sieben Sphären der klassischen Planeten, beginnt als achte Sphäre die Ewigkeit, wohin schon nach antiker Vorstellung (der Ägypter und Babylonier) die Seelen der Gerechten nach dem Tode aufsteigen.<sup>67</sup> Bekannt ist auch die liegende 8 (Lemniskate) als Symbol für die Ewigkeit.<sup>68</sup>

Diese Vorstellung der 8 als Zahl der Auferstehung und der Ewigkeit (des ewigen Lebens) trifft hier auf ganzer Linie zu, denn wenn man auch noch den Text des Cantus firmus „Gloria tibi Trinitas“ berücksichtigt (der hier freilich unsichtbar und unhörbar bleibt), heißt es dort am Ende „et in perpetuum“ (= und in Ewigkeit)<sup>69</sup> (siehe Notenbsp. 1). Dabei fällt der Beginn des Wortes „perpetuum“ (= Ewigkeit) auf der 47. Note des Cantus firmus in diesem Stück genau mit der Verwandlung der Elfer- zur 33er-Mensur zusammen, das „perpetuum“ des Cantus-firmus-Textes hat also die Länge von acht Cantus-firmus-Tönen,<sup>70</sup> also der Ewigkeits- und Auferstehungs- (und Christus-)Zahl 8! Und auch die erwähnte Betonung aufsteigender Linien ist mit der symbolischen Bedeutung der Zahl 8 im Einklang.

Zusammengefasst bedeutet dies im Klartext, dass für denjenigen, der auf die göttliche

<sup>65</sup> Die einzige Zahl, die ungefähr ebenso eindeutig auf Christus hinweisen würde wie die 33, wäre übrigens die 888 als dreifache 8, weil dies der gematrische Zahlwert des Namens Jesus auf griechisch ist. Siehe Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 94 (8 als Jesuszahl) und S. 194 (888 = Jesus).

<sup>66</sup> Ebd., S. 94; ebenso Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 174.

<sup>67</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 98; auch Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos – Geschichte des Hermetismus*, München: C. H. Beck 2005, S. 31; auch Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 224.

<sup>68</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 99.

<sup>69</sup> Vollständiger Text des Cantus firmus: „Gloria tibi trinitas / aequalis una Deitas / et ante omnia saecula / et nunc et in perpetuum“ („Ehr' sei Dir, Dreieinigkeit / der einen Gottheit gleich / wie es war im Anfang [= vor allen Jahrhunderten] / jetzt und immerdar [= in Ewigkeit]“).

<sup>70</sup> Dass auf das Wort „perpetuum“ genau acht Töne fallen, ist natürlich bereits vom Cantus firmus so vorgegeben, der offensichtlich auch mit Symbolik präpariert ist (außerdem ist die Zahl von 54 Tönen durch 3 teilbar, und das erste Intervall ist eine Terz, also eine 3 – beides vermutlich wegen der „trinitas“ im Text).



Dreieinigkeit (des Christentums bzw. des Cantus firmus) vertraut, die Sünden (oder vielleicht auch das Sündental?) der 11 am Ende durch Christus (33) verwandelt werden, und zum ewigen Leben der Zahl 8 führen. Ironischerweise dürfte uns diese Auflösung des Rätsels gar nicht wundern, denn wenn wir uns noch einmal den Anfang des Stückes (genaugenommen die ersten 36 Variationen) anschauen (Notenbsp. 3), wie sie im FWVB erscheinen, d. h. als optische Abfolge von großen Einheiten zu acht Vierteln + je eine kleine Einheit zu drei Vierteln, erhalten wir:  $8 + 3 = 11$ . Und genau darin liegt bereits die zahlensymbolische Auflösung: Auferstehung (8) durch die Trinität (3) für die Sünder (11).<sup>71</sup>

### VIII.

Obwohl wir damit sicher bereits den wichtigsten Geheimsinn dieses wirklich mystischen Stückes herausgefunden haben, möchte ich noch einmal auf seine dezente Dreiteiligkeit zurückkommen, wie sie sich zumindest in der Hauptquelle des FWVB zeigt. Angesichts des Cantus firmus könnte man sich fragen, ob sich die drei Personen der Trinität – „Gottvater, Sohn und Heiliger Geist“ – in den drei Abschnitten mit Hilfe der verwendeten Zahlen genauer identifizieren lassen. Wie oben dargestellt, dauert der erste Abschnitt mit den langen semibreves genau 25 Cantus-firmus-Noten oder Variationen, und der zweite mit den kürzeren minimae 21 Variationen. Was bedeuten die Zahlen 25 und 21?

Leider ist die 25 symbolisch keine sonderlich aussagekräftige Zahl, obwohl sie  $5 \times 5$ , also die Quadratzahl von 5 ist<sup>72</sup> und ein Zusammenhang zum ersten Weihnachtstag, also zur Geburt Jesu, besteht.<sup>73</sup> Wenn man allerdings die Cantus-firmus-Noten wie Variationen durchnumeriert, könnte man es auch so sehen, dass der erste Abschnitt bis zur Zahl 26 reicht, also dass der zweite Abschnitt mit der Variation 26 beginnt. Das wäre dann allerdings extrem signifikant, da 26 der gematrische Zahlwert des hebräischen Wortes JHWH für Jahwe = Gott ist.<sup>74</sup> Dies ist so

<sup>71</sup> Apropos Auferstehung möchte ich auch nochmal auf Bulls vermutlich als Dreier-Set gedachte „In Nomines“ I–III und IV–VI verweisen: Ich hatte bereits gesagt, dass der Cantus firmus in beiden Sets vom Bass (in I bzw. IV), über die Mittelstimme (in II bzw. V) in den Diskant (III bzw. VI) wandert. Genau in diesem Von-Unten-nach-Oben liegt vermutlich ebenfalls eine Auferstehungs-Symbolik (siehe oben Anm. 21). Zugleich könnte die metrische Konzeption von zwei geradtaktigen Teilen plus einem ternären Teil eine Verschlüsselung der Sündenzahl 11 sein:  $4 + 4 + 3$ . Diese symbolischen Parallelen zum „In Nomine“ IX scheinen mir – zusätzlich zu allen übrigen Befunden (siehe oben) – ziemlich eindeutig darauf hinzuweisen, dass die besagten Stücke I–III und IV–VI tatsächlich zusammengehören, also als dreiteilige Sets anzusehen sind.

<sup>72</sup> Schimmel/Endres geben für die 25 allerdings die folgende Auflösung, die durchaus für dieses Stück passen könnte:  $3 \times 8 + 1 =$  „das Zeichen der im Glauben an einen Gott (1) in drei Personen (3) angenommenen Hoffnung auf Auferstehung (8)“. Siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 250. Ich persönlich ziehe allerdings die im Text vorgestellte Interpretation vor, da sie besser zur trinitären Dreiteilung des Stückes passt und die 26 wirklich eine sehr bedeutende Zahl in der christlichen Symbolik ist.

<sup>73</sup> Darauf weist Petrus Bungus (Pietro Bongo) hin, in: *Numerorum mysteria*, Bergomum 1591, S. 449 ff.

<sup>74</sup> Jürgen Werlitz, *Das Geheimnis der Heiligen Zahlen – ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel*, München: Pattloch, 2000, S. 293 und S. 210; auch Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 184.



auffällig, dass wir uns fragen können, ob Bull durch die bereits erwähnten auffälligen Doppelschläge in Var. 24–26 (siehe Notenbsp. 4) darauf hinweisen möchte, dass die Var. 26, trotz des rhythmischen Wechsels im Cantus firmus, auf einer anderen musikalischen Ebene doch noch zum ersten Teil gehört? Var. 26 wäre somit rechnerisch doppeldeutig: Sowohl das Ende des ersten Teils – wegen der Doppelschläge –, als auch Beginn des zweiten Teils – wegen des veränderten Cantus firmus.<sup>75</sup>

Die zweite Zahl 21 (Var. 26–46) könnte man rein theoretisch als 3 x 7 lesen, wenn man weiß, dass die 7 die Zahl des Heiligen Geistes ist.<sup>76</sup> Doch als Ganzes und für sich gesehen ist die 21 vor allem eine Zahl der Weisheit, denn in der Bibel werden 21 Eigenschaften der Weisheit genannt (Buch d. Weish. 7, 22–23).<sup>77</sup> Dies könnte man rein theoretisch als die Weisheit Gottes interpretieren. Allerdings darf ich darauf hinweisen, dass die Weisheit anscheinend von vielen Kirchenvätern als „alttestamentarischer Ausdruck Jesu Christi“<sup>78</sup> gedeutet wurde, worauf schon

<sup>75</sup> Theologisch gesehen würde Var. 26 so vielleicht die Einheit von Gottvater und Sohn spiegeln.

<sup>76</sup> Es gibt sieben Gaben des heiligen Geistes, siehe Werlitz, *Geheimnis der Heiligen Zahlen*, S. 278; auch Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 178 f.

<sup>77</sup> Siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 245; auch Werlitz, *Geheimnis der Heiligen Zahlen*, S. 292; auch Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 178 f.

<sup>78</sup> Gerade im Zusammenhang mit den drei Personen der Trinität, siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Dreifaltigkeit#cite\\_ref-38](http://de.wikipedia.org/wiki/Dreifaltigkeit#cite_ref-38) (25.8.2014). Diese Ansicht wurde laut wikipedia besonders von Arius vertreten, der sich u. a. auf Aussagen im Buch der Sprichwörter (Spr. 8,22) bezog (Beleg in: Giuseppe Alberigo, *Geschichte der Konzilien. Von Nicaenum bis zum Vaticanum II*, Wiesbaden: Fourier, 1998, S. 29–31). Wimmer/Melzer nennen den jüdischen Philosophen Philo v. Alexandria (ca. 13 v. Chr.–45/50 n. Chr.), der eine Parallele zwischen der biblischen Weisheit und dem griechischen „Logos“ (= Wort) zog. Dies spielt besonders für das Verständnis bzw. die Auslegung des Johannesliedes im Prolog zum Johannesevangelium (Joh. 1, 1–18) eine Rolle, wo Christus mit dem „Logos“ identifiziert wird, und somit (nach Philo) mit der alttestamentarischen Weisheit. Wimmer/Melzer schreiben: „Christus als die Ewige Weisheit (das Wort) des Vaters hat das religiöse Denken der frühen Christenheit nachhaltig geprägt. Viele Kirchen im Osten waren Christus geweiht und trugen den Namen *Hagia Sophia* (Heilige Weisheit) [...]“ (Es folgt eine Aufzählung von Beispielen), siehe Otto Wimmer/Hartmann Melzer, *Lexikon der Namen und Heiligen*, Hamburg: Nikol/Innsbruck u. Wien: Tyrolia 1988, S. 757 f. („Sophia“). Die Identifizierung des „Logos“ = Christus bei Joh. 1,1–18 mit der alttestamentarischen Weisheit wird auch im Begleittext zur Illustration zu Beginn des Johannesevangeliums genannt in: *Die große Bibel. Altes und Neues Testament in der Endfassung der neuen Einheitsübersetzung*, 2 Bde. mit 3226 Farbbildern, hrsg. von Günter Stemberger und Mirjam Prager OSB, Salzburg: Andreas & Andreas/Dortmund: Harenberg 1975, S. 1859. Damit übereinstimmend heißt es im englischen Wikipedia-Artikel über die berühmte *Hagia Sophia* in Konstantinopel/Istanbul: „The church was dedicated to the *Wisdom of God*, the Logos, the second person of the Holy Trinity, its patronal feast taking place on 25 December, the commemoration of the birth of the incarnation of the Logos in Christ. Although sometimes referred to as *Sancta Sophia* (as though it were named after Saint Sophia), *sophia* being the phonetic spelling in Latin of the Greek word for wisdom, its full name in Greek is Ναός τῆς Ἁγίας τοῦ Θεοῦ Σοφίας, „Shrine of the Holy Wisdom of God“;“, siehe [http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia\\_Sophia](http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia) (eingesehen am 22.4.2015). Der Artikel beruft sich auf folgende Autoren: erstens: Janin (1953), S. 471; zweitens: Steven L. McKenzie, *The Hebrew Bible Today: An Introduction to Critical Issues*, M. Patrick Graham. Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 1998, S. 149; und drittens: John Binns, *An Introduction to the Christian Orthodox Churches*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 57.

Carl Gustav Jung hingewiesen hat.<sup>79</sup> Ganz ähnlich wurde Jesus Christus in der alchemistisch-hermetischen Mystik auch mit dem „Stein der Weisen“<sup>80</sup> identifiziert (siehe Abb. 2).<sup>81</sup> Die 21 könnte also hier auf Jesus, den Sohn – „Weisheit“ oder „Stein der Weisen“ – hindeuten. Bis hierher würde dies auch mit der traditionellen Segens-Reihenfolge der drei Trinitätspersonen übereinstimmen.

<sup>79</sup> Jung schreibt über die „Sapientia Dei“ (Weisheit Gottes): „In der Patristik wurde sie meistens auf Christus als dem präexistenten Logos gedeutet [...]“. Siehe Carl Gustav Jung/Marie Louise von Franz: *Mysterium Coniunctionis* III (= 3. Ergänzungsband „Aurora consurgens“. Ein dem Thomas von Aquin zugeschriebenes Dokument der alchemistischen Gegensatzproblematik, von M.-L. von Franz), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14/3, Solothurn/Düsseldorf: Walter 1995, S. 132 f. (auch S. 215). Jung/Franz führen folgende Belege mittelalterlicher Autoren an: 1) Honorius von Autun (in: *Quaest. et Respons. in Prov. et Eccles.*): „Christus Jesus qui est Dei virtus et Dei Sapientia“ (Christus Jesus, der die Tugend Gottes ist und die Weisheit Gottes), zitiert nach: Jacques Paul Migne, *Patrologia Latina*, 221 Bde., Paris, 1844–1864, Bd. 172, col. 313; 2) Meister Eckhards Kommentar zum Buch der Weisheit in: G. Thery, *Le commentaire du livre de la sagesse de maître Eckhardt. Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen-âge*, Bde. III–IV, 1928–1929, hier: Bd. IV, S. 364). 3) Johannes Scotus Erigena (in: *De Divis. Nat.*, II, 31): „ad similitudinem Dei et Patris, qui de se ipso Filium suum, qui est sapientia sua, gignit“ (zur Ähnlichkeit Gottes und des Vaters, der aus sich selbst seinen Sohn erschafft, der seine Weisheit ist), zitiert nach W. Preger, *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter*, München 1874, Bd. I, S. 161.

<sup>80</sup> In den bedeutendsten alchemistischen Texten des 15. und 16. Jahrhunderts werden Passion, Tod und Auferstehung Christi mit dem alchemistischen „Opus magnum“ (das Große Werk), dessen Endziel der „lapis philosophorum“ (Stein der Weisen) war, in Analogie gesetzt. Dazu gehören: *Aurora consurgens* (ca. 1410), das *Buch der heiligen Dreifaltigkeit* (zugeschrieben: Frater Ulmannus oder Almannus, ca. 1411–1419), *Donum Dei* (= Geschenk Gottes, Mitte 15. Jh.) und *Rosarium philosophorum* (Text vermutl. 14. Jh., mehrere illuminierte Handschriften ab 1520/30, Druck in Frankfurt a. M. 1550, als Teil II von: *De Alchimia Opuscula complura veterum philosophorum*). Siehe Jörg Völlnagel, *Alchemie – Die königliche Kunst*, München: Hirmer Verlag, 2012, S. 20–107. Das *Buch der heiligen Dreifaltigkeit* gilt als wichtigstes alchemistisches Werk des deutschen Spätmittelalters, das in den Bibliotheken deutscher Fürsten der Zeit weitverbreitet war. Es enthält auch einige Zeichnungen, die später ähnlich in den Holzschnitten des berühmten Traktates *Rosarium philosophorum* (veröffentl. in Frankfurt a. M. 1550, als Teil II von: *De Alchimia Opuscula complura veterum philosophorum*) wiederauftauchen. Siehe: [http://en.wikipedia.org/wiki/Buch\\_der\\_heiligen\\_Dreifaltigkeit](http://en.wikipedia.org/wiki/Buch_der_heiligen_Dreifaltigkeit) (eingesehen am 25.8.2014), und [http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary\\_of\\_the\\_Philosophers](http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary_of_the_Philosophers) (eingesehen am 26.3.2015). Siehe auch Gebelein, *Alchemie – die Magie des Stofflichen*, S. 61. Gebelein bezieht sich u.a. auf das *Rosarium philosophorum*, wo das letzte Bild den Auferstandenen Christus als Symbol für den Stein der Weisen zeigt (siehe Abb. 1). Der Stein der Weisen, das Endziel des Großen Werkes der Alchemisten, soll sagenumwobene Eigenschaften besitzen, z. B. schwerste Krankheiten heilen, Leben verlängern, und Blei zu Gold umwandeln können – allein diese Eigenschaften erinnern stark an Jesus Christus und seine medizinische Wundertätigkeit, und wenn er auch kein Gold hergestellt hat, so hat er immerhin Wasser in Wein verwandelt. Es gibt darüberhinaus eine ganze Reihe anderer Parallelen zwischen christlicher und alchemistisch-hermetischer Symbolik, siehe Gebelein, *Alchemie – die Magie des Stofflichen*, S. 172–185.

<sup>81</sup> Auch hier darf ich auf C. G. Jung verweisen, der sich ausführlich mit der Symbolik der Alchemie beschäftigt hat und mehrmals darauf hinwies, dass Christus öfters mit dem Stein der Weisen verglichen wird, z. B. in der anonymen Erbauungsschrift *Wasserstein der Weisen* von 1619 (S. 67 f., in: Basilius Valentinus, *Chymische Schriften all usw.*, Hamburg 1700, S. 254). Siehe: C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, *Psychologie und Alchemie*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, hrsg. von Lilly Jung-Merker und E. Rüf, Solothurn/Düsseldorf: Walter 1995, S. 486 f. Siehe auch das Kapitel „Die Christus-Lapis-Parallele“, in: C. G. Jung und Marie Louise v. Franz (Mitarbeiterin): *Mysterium Coniunctionis*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14/1, hrsg. von Lilly Jung-Merker und E. Rüf, Solothurn/Düsseldorf: Walter 1995, S. 394–491.



**Abbildung 2:** Der auferstehende Christus als „Stein der Weisen“ in der letzten Abbildung des berühmten alchemistisch-hermetischen Traktates *Rosarium philosophorum* (ca. 1550)<sup>82</sup>

Für die These, den zweiten Abschnitt von Bulls „In Nomine“ IX mit Christus zu identifizieren, scheint es noch einen weiteren Zahlen-Beleg zu geben: Es wurde oben bereits beiläufig erwähnt, dass die virtuose Sechzehntelbewegung genau bei Cantus-firmus-Note/Var. 33 beginnt (siehe Notenbsp. 7) – also eine signifikante musikalische Veränderung im Zusammenhang mit der

<sup>82</sup> Das *Rosarium philosophorum* und seine 21 emblematischen Abbildungen war offenbar weitverbreitet, es existieren auch heute noch mindestens dreißig Manuskripte, davon vierzehn aus dem späten 16. Jahrhundert, davon wiederum vier in britischen Bibliotheken (Glasgow University Library MS. Ferguson 6, British Library MS. Sloane 2560, British Library MS. Add. 29895, Bodleian Library MS. Ashmole 1487) und zwei in Rom (u. a. Biblioteca Apostolica Vaticana MS. Reg. Lat. 1278), siehe: [http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary\\_of\\_the\\_Philosophers](http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary_of_the_Philosophers) (eingesehen am 26.3.2015). Der letzte Holzschnitt mit dem auferstandenen Christus als Symbol für den Stein der Weisen wird meist als Nr. 20 bezeichnet, wenn man allerdings den Titelholzschnitt des *Rosarium* mitzählt, wäre es die Nr. 21, was zahlensymbolisch sinnvoller wäre; siehe oben Anm. 80 und: [http://www.alchemywebsite.com/virtual\\_museum/rosarium\\_philosophorum\\_room.html](http://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html) (eingesehen: 25.8.2014).

Christuszahl 33.<sup>83</sup> Das ist hier sicher kein Zufall – immerhin spielt die 33 ja später nochmals eine wichtige Rolle. Es kommt hinzu, dass man den Beginn der Sechzehntelfigurationen und die gleichzeitige Aufwärtsbewegung im Diskant bei Var. 33 nicht nur als sozusagen trockenes Zeichen ansehen kann, sondern als einen Ausdruck gesteigerter Freude, wie er im Zusammenhang mit der Christuszahl angemessen und nachvollziehbar ist. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Aufwärtsbewegung hier außerdem an die Betonung von aufsteigenden Linien im letzten Teil erinnert, der vollkommen von der Christuszahl 33 und der Auferstehungszahl 8 geprägt ist (siehe oben).



**Notenbeispiel 7:** Cantus-firmus-Noten (Var.) 32–33 von Bulls „In Nomine“ IX, Beginn der Sechzehntelfigurationen bei Var. 33

Die Tatsache, dass die derart betonte Var. 33 im zweiten Abschnitt liegt, scheint die These von der Identifizierung dieses Teils mit Christus, dem Sohn, mit Hilfe der Weisheitszahl 21 nochmals zu bestätigen.<sup>84</sup>

Doch was ist mit dem letzten Abschnitt? Deuten nicht die 33er-Einheiten und die acht Cantus-firmus-Noten dort ebenfalls auf Christus, den Sohn? Widerspricht sich hier nicht die

<sup>83</sup> Ich hatte bereits erwähnt, dass Cunningham in seiner Theorie eines isorhythmischen Aufbaus des Stückes genau diese Stelle des Wechsels zur Sechzehntelbewegung nach Var. 32 als Beginn des zweiten Abschnittes angesehen hat (Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 59 f.). Die Christusassoziation der Zahl 33 hat er übersehen. Übrigens könnte man auch die Zahlen von Cunninghams Isorhythmik-Theorie versuchen zu deuten, demnach bestünden die ersten beiden Abschnitte aus 32 bzw. vierzehn Cantus-firmus-Noten. Die 32 ist laut Kabbala eine Zahl der Weisheit (man denke auch an die Weisheitszähne; siehe Schimmel/ Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 256), was man als Weisheit Gottes oder als Jesus, den „Stein der Weisen“, ansehen könnte. Allerdings scheint hier die Jesuszahl 33 als möglicher Beginn des zweiten Abschnittes wesentlich signifikanter. Die Länge dieses zweiten Abschnittes von vierzehn Variationen (laut Cunningham) ließe sich auch mit Jesus in Verbindung bringen, der laut Matthäus 1,1 – 1,17 nach 3 x 14 Generationen seiner Sippe geboren wurde: vierzehn Generationen zwischen Abraham und David, vierzehn zwischen David und der babylonischen Gefangenschaft, und vierzehn zwischen babylonischer Gefangenschaft und Jesus. Daher wurde in der Geburtskirche in Bethlehem an der Stelle, wo Jesus geboren worden sein soll, ein vierzehnstrahliger Stern angebracht. Siehe Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 142 f. Eine Deutung des dritten Abschnittes erübrigt sich hier, da er mit meiner Einteilung übereinstimmt.

<sup>84</sup> Rein theoretisch wäre allerdings auch denkbar, dass nur die Wechsel-Stellen bei Cantus-firmus-Note 26 (Jahwe) und 33 (Christus) zahlensymbolisch von Bedeutung sind, abgesehen von Cunninghams These, dass der zweite Teil wegen des Isorhythmus (4 : 2 : 1) bei 33 beginnt, siehe oben.



Deutung? Hier möchte ich zunächst darauf hinweisen, dass der letzte Abschnitt genaugenommen aus sieben komplett ausgeführten, d. h. 33 Achtel langen Variationen (= Cantus firmus-Noten) besteht, *plus* Schlussakkord = 8. Cantus-firmus-Note (= 54. Note des Cantus firmus). Man kann also im Aufbau des letzten Abschnittes eigentlich zwei Zahlen erkennen: Die Zahlen 7 und 8. Dies könnte genau so gemeint sein, denn die 8 passt aus den obengenannten Gründen wegen der Ewigkeit („perpetuum“) im Text perfekt, und die 7 ist die traditionelle Zahl des Heiligen Geistes,<sup>85</sup> und somit wäre auch die traditionelle Reihenfolge der drei Personen der Trinität im dreiteiligen Aufbau des Stückes gewahrt.

Ich möchte außerdem darauf hinweisen, dass die Auferstehungs-Zahl 8 zugleich auch die Zahl der Taufe<sup>86</sup> ist – welche ursprünglich als eine Art Auferstehung angesehen wurde<sup>87</sup> –, und dass der Heilige Geist eine fundamentale Rolle bei der christlichen Taufe spielt. Das ist bereits bei der Ur-Taufe Jesu durch Johannes den Täufer der Fall, welcher in Joh. 1, 32–34 sagt:

[...] Und Johannes bezeugte: Ich sah, dass der Geist vom Himmel herabkam wie eine Taube und auf ihm (= Jesus, Anm. d. Verf.) blieb. Auch ich kannte ihn nicht, aber er, der mich gesandt hat, mit Wasser zu taufen, er hat mir gesagt: Auf wen Du den Geist herabkommen siehst und auf wem er bleibt, der ist es, der mit dem Heiligen Geist tauft. Das habe ich gesehen, und ich bezeuge: Er ist der Sohn Gottes.<sup>88</sup>

Ein Zusammenfallen der Zahlen 7 als Zahl des Heiligen Geistes und 8 als Zahl der Auferstehung und Taufe (durch Christus, die 33) im letzten Abschnitt von Bulls „In Nomine“ ist also durchaus logisch und theo-logisch. Und auch der scheinbare Widerspruch der gleichzeitig so betonten Jesuszahl 33 im letzten Teil löst sich somit auf: Denn die Heils-Versprechung des ewigen Lebens durch die christliche (33) Taufe (8) ist offenbar nicht ohne den Heiligen Geist (7) möglich. Übrigens ist das obige Bibelzitat von der Taufe Jesu eine der ganz wenigen Stellen in der Bibel, aus denen die Vorstellung einer Einheit von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist hervorgeht – sie ist also für die später im Christentum so wichtige Vorstellung von der Trinität

<sup>85</sup> Siehe oben, Anm. 76.

<sup>86</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 94. Zusammenhänge zwischen der Zahl 8 mit Taufe und Auferstehung auch in Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 174; auch Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 224 (achteckige Taufbecken).

<sup>87</sup> Laut Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.) wurde die Taufe als ein Nachvollzug von Tod und Auferstehung Christi angesehen, er zitiert Johannes Chrysostomus: „Untertauchen und Auftauchen sind Bild für Abstieg in die Hölle und Auferstehung“, siehe Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.): *Jesus von Nazareth. Von der Taufe im Jordan bis zur Verkörperung*, Freiburg i. Br. 2007, Bd. 1. Dabei muss bedacht werden, dass die Täuflinge ursprünglich und jahrhundertlang bereits erwachsen waren, es geht hier also nicht um die heutzutage übliche Kindertaufe.

<sup>88</sup> *Die große Bibel. Altes und Neues Testament in der Endfassung der neuen Einheitsübersetzung*, S. 1861. Ich weise darauf hin, dass genau dieses Schweben des Heiligen Geistes über Jesus bei seiner Taufe von vielen Malern der Renaissance und des Barock genau so dargestellt wurde.



besonders relevant.<sup>89</sup> Abgesehen davon gäbe es theologisch gesehen auch sonst keinen Widerspruch, denn die drei Personen der Trinität Gottvater, Sohn und Heiliger Geist sind ja EINS, somit können Heiliger Geist und Christus hier tatsächlich gleichzeitig in Zahlen auftauchen, und Alles ist vollkommen legitim.

Aus dem Gesagten lässt sich schließen, dass man im etwas versteckten dreiteiligen Aufbau des Stückes in der Version des FWVB tatsächlich die Abfolge Gottvater (26) – Sohn (21 und 33) – Heiliger Geist (7) erkennen kann,<sup>90</sup> und dass zugleich im dritten Abschnitt Anspielungen auf die Rettung der Sünder (11) durch Christus (33) bzw. durch die christliche (33) Taufe (8) „Im Namen des Heiligen Geistes“ (7) zu finden sind. Durch die Taufe (8) und durch die heilige christliche Trinität (3) gelangt der Sünder (11) letztlich zum ewigen Leben (8).

## IX.

Damit wären wir allerdings immer noch nicht am Ende, denn es könnte sein, dass hier noch einige andere Zahlen eine symbolische Rolle spielen: Ich hatte bereits erwähnt, dass der Komponist zu Beginn des Stückes in den ersten beiden Variationen (Cantus-firmus-Noten) den Eindruck von Fünfstimmigkeit erzeugt (siehe Notenbsp. 3). Nach der zweiten Cantus-firmus-Note geht es dann eindeutig vierstimmig weiter. Bull täuscht also anfangs mehr Stimmen vor, als dann eigentlich im Stück vorkommen, was er in keinem anderen von immerhin zwölf (bzw. acht) „In Nomines“ macht, und, soweit mir bekannt ist, auch kein anderer Komponist. Genaugenommen handelt es sich dabei um einen Verstoß gegen die Regeln der Polyphonie.<sup>91</sup> Statt dies einfach als künstlerische Freiheit hinzunehmen (da im 20. und 21. Jahrhundert ja sozusagen *alles* erlaubt ist, wäre eine solche Indifferenz für manchen wohl naheliegend...), könnten wir uns auch fragen, warum er das macht? Ich habe bereits die überraschende Wirkung des ersten prunkvollen Ak-

<sup>89</sup> Siehe bei Wikipedia den Artikel „Dreifaltigkeit“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dreifaltigkeit> (25.8.2014).

<sup>90</sup> Interessanterweise gilt dies ebenso für die von Cunningham vorgeschlagene isorhythmische Dreiteilung des Stückes mit den Zahlen 32 (Weisheit Gottes) und 14 (Jesus) für die beiden ersten Abschnitte. Der dritte Abschnitt wäre aber auf jeden Fall wie von mir geschildert zu interpretieren, d. h. mit der Zahl 7 als Zahl des Heiligen Geistes (Cunningham hat nur die 8 bemerkt, siehe Cunningham, *Keyboard Music of John Bull*, S. 60).

<sup>91</sup> Ich bin mir vollkommen bewusst, dass die englischen Virginalisten z. T. relativ frei mit der Stimmenzahl ihrer Stücke umgingen, sicher oft aus klanglichen und clavier-idiomatischen Gründen (z. B. wenn in einigen „In Nomines“ kurz vor Schluss die Stimmenzahl von drei auf vier steigt, um dann mit einem sechsstimmigen Akkord abzuschließen) – doch wir müssen uns hier besonders auf das „In Nomine“- und liturgische Repertoire konzentrieren, wo der Anfang von Bulls „In Nomine“ IX tatsächlich deutlich herausfällt. Man könnte sich eventuell auch fragen, ob dieses Stück deshalb anders gebaut ist, weil es gar nicht für Orgel, sondern speziell für Cembalo konzipiert wurde – der prunkvolle Anfang mit vierstimmigem Akkord in der linken Hand erinnert z. B. an die „Fantastic“ Pavan & Galiard, auch die Tonart ist ähnlich – 9. Ton auf a (siehe FWVB, Bd. 1, S. 124–128 [Pavana] und S. 177–179 [Galiarda], hier allerdings ohne das – vermutlich nicht originale – Epitheton „Fantastic“, wie es in *Musica Britannica*, Bd. 19, Nr. 86 aus anderer Quelle übernommen wurde). Aber eine solche Cembalo-These für das „In Nomine“ IX ist nicht eindeutig nachweisbar, und mindestens genauso spekulativ wie die Zahlensymbolik.

kordes selbst für uns heutige Hörer erwähnt<sup>92</sup> – wieviel mehr muss er es für die Zeitgenossen gewesen sein, die bei einem „In Nomine“ traditionell etwas ganz anderes erwarteten, einen fugierten Beginn mit Einstimmigkeit mindestens auf dem ersten Schlag?<sup>93</sup> Der allererste Akkord des „In Nomine“ IX hat also sicherlich einen alarmierenden Sinn, der die Hörer darauf hinweist, dass dieses Stück etwas ganz Besonderes ist. Dass auch die Eins der zweiten Cantus-firmus-Note (Variation) durch einen fülligen (dreistimmigen) Akkord betont ist, könnte den rein praktischen Sinn haben, dass dadurch das ungewöhnliche Elfer-Schema betont wird. Doch ist gleichzeitig ein symbolischer Hintersinn möglich: Ich hatte bereits angedeutet, dass mit diesem Brechen der Regeln der Polyphonie vermutlich auf musikalische Weise der „sündige“ Sinn der Zahl 11 illustriert werden soll – d. h. das Übertreten der göttlichen Gesetze (möglicherweise im Sinne von Prunksucht, Hochmut oder Hoffart ?).<sup>94</sup>

Doch warum ausgerechnet fünf Stimmen, wo ja bereits die eigentliche Vierstimmigkeit des Stückes in diesem Genre ungewöhnlich ist und gegen die Trinitäts-Regel zu verstoßen scheint? Und warum tut der Komponist genau *zwei* Cantus-firmus-Noten lang so, als ob das Stück fünfstimmig wäre (siehe Notenbsp. 3)? Aus Gründen der Ästhetik und Eleganz? Oder als Reverenz oder aus Konkurrenz zu den meist fünfstimmigen Consort-„In Nomines“? Gerade bei einem Stück, in dem Zahlen eine so wichtige symbolische Rolle spielen, wird man fragen dürfen, ob hinter der scheinbaren Fünfstimmigkeit bis zur bzw. auf der zweiten Cantus-firmus-Note nicht ebenfalls Zahlensymbolik steckt, und zwar eine gleichzeitige Betonung der Zahlen 5 und 2.

Zunächst möchte ich auf die Zahl 5 eingehen, denn es kommt noch hinzu, dass auch das erste Intervall, das man im Diskant hört (*a'-e''*), eine Quinte ist, also eine 5. Letzteres fällt um so mehr auf, wenn man die obenerwähnte Ähnlichkeit der Anfangs-Motivik mit Taverners Ur-„In Nomine“ vergleicht (siehe Notenbsp. 2), denn der größte melodische Unterschied zwischen Taverner und Bull liegt tatsächlich im ersten Intervall: Taverner verwendete eine kleine Terz *d-f* in allen vier Stimmen, in Anlehnung an das erste Intervall des Cantus firmus – ebenfalls eine kleine Terz *d-f*. Taverners Vorgehen könnte möglicherweise auf die Symbolzahl 3 des „Gloria

<sup>92</sup> Nur noch Bulls „In Nomine“ VIII beginnt ungewöhnlicher Weise sofort mit vier Stimmen. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, dass die Stimmenzahl 4 natürlich auch bei diesem Stück ungewöhnlich ist, und dass der merkwürdige Wechsel von vier zu drei zu vier Stimmen im Aufbau des „In Nomine“ VIII möglicherweise ebenfalls auf die Sünden-Zahl 11 (als 4+3+4) hindeuten könnte, die im großen „In Nomine“ IX so eine wichtige Rolle spielt.

<sup>93</sup> Die Tradition eines solchen fugierten Anfangs bei sakraler Musik, die sich jahrhundertlang gehalten hat (sowohl in der Vokalpolyphonie, als auch bei Orgelmusik), ist vermutlich ebenfalls zahlensymbolisch motiviert: Wenn die erste Zählzeit eines Musikstücks, also die EINS, EIN-stimmig ist, liegt darin automatisch eine Betonung der Zahl 1, und die steht traditionell für die absolute Vollkommenheit und Ganzheit, für Gott selber. So wie z. B. der Mystiker Valentin Weigel (gest. 1588) schrieb: „Gott will ich vergleichen der ersten und die Kreatur den anderen Zahlen, darum daß Gott enig ist [...]“. Siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 56–60 (Zitat von Weigel auf S. 59).

<sup>94</sup> Dazu kommt noch das erwähnte Überschreiten der normalen Tessitura für den 10. bzw. 9. Ton, siehe oben. Es fällt außerdem auf, dass auf der metrischen Ebene durch das Hervorheben der ersten beiden Cantus-firmus-Noten 2 mal „five minims and a half“ entstehen, also 11 „minims“. Die Zahl 11 wird also zu Beginn des Stückes besonders plakativ hervorgehoben.

tibi trinitas“ gemünzt sein, was ja im Cantus firmus selber vermutlich nicht durch Zufall schon so vorgegeben ist (Notenbsp. 1). Bulls anfängliche Quinte fällt also gerade wegen der melodischen Ähnlichkeit mit der berühmten Vorlage besonders auf, der Diskant steigt nach diesem Quintauftakt außerdem zuerst fünf Töne von  $e''$  bis  $a'$  herab, bevor es nach einem Terzsprung  $a' - e''$  noch weiter hinabgeht bis  $e'$ .

Und da wäre noch das ungewöhnliche Metrum, das Morley als „five minims and a crotchet“ beschrieb. Wenn man es als Fünfeinhalb sieht, und nicht (nur) als 11, spielt vielleicht auch auf dieser Ebene die Zahl 5 eine zumindest unterschwellige Rolle?<sup>95</sup> Rein praktisch betrachtet, könnte das durchaus sein. Denn als Spieler würde man im geradtaktigen Teil jeder Elfer-Einheit eigentlich die vier Halben (minimae) zählen oder schlagen (wie die schweren Zeiten in der Poesie); dazu kommt die eine Halbe im  $3/4$  (bzw.  $9/8$ ) – also pro Cantus-firmus-Note fünf Halbe. Die zusätzliche Viertelnote, also die „Nr. 11“, empfindet man meiner Meinung nach wirklich als überzählig, oder als unvollständig. Wenn man also von Halben ausgeht, entsteht tatsächlich das Gefühl oder der Eindruck von fünfeinhalb Schlägen pro Einheit. Neben der 11 könnte also auf der metrischen Ebene auch die Zahl 5 gemeint sein, zumal es zahlensymbolisch keine halben Zahlen gibt.

Zusammengenommen erscheint die 5 also mindestens zwei-, eventuell auch dreimal: In der scheinbaren Fünfstimmigkeit, dem ersten Intervall der Quinte im Diskant, und eventuell in den „five minims and a crotchet“ des Cantus firmus, die das ganze Stück durchziehen. Eine Klärung der Bedeutung der Zahl 5 erscheint um so wichtiger, weil sie auch in dem von Apel erwähnten anonymen „Felix namque“, und in einigen bereits erwähnten Consort-„In Nomines“ von Parsley, Strogers und Tye vorkommt, wo der Cantus firmus den Wert von „five minims“ hat. Da die besagten fünfhebigen Consort-„In Nomines“ – und vielleicht auch Mallorys „Miserere“ von „five minims and a crotchet“ – ziemlich sicher als Vorbilder für Bulls fünfeinhalbhebigen „In Nomine“ angesehen werden können, hängt das Stück also trotz seiner Einzigartigkeit nicht völlig im luftleeren Raum. Im Consort-Repertoire fällt außerdem die große Anzahl fünfstimmiger „In Nomines“ auf (über 90 von 150). Ohne behaupten zu wollen, dass hinter der Stimmenzahl jedes Musikstückes der Renaissance ein symbolischer Sinn stecken muss, ist diese Vorliebe für die 5 bei den englischen Consort-„In Nomines“ doch auffällig, und könnte neben klanglichen oder aufführungspraktischen auch zahlensymbolische Gründe haben, wie auch die Bevorzugung von Dreistimmigkeit im Tasten-Genre „In Nomine“.<sup>96</sup>

Da es hier also nicht nur um Bulls „In Nomine“ geht, sondern um mehrere Stücke, die nicht unbedingt das Gleiche bedeuten müssen, folgt hier eine etwas ausführlichere Auseinander-

<sup>95</sup> Dafür spricht auch das von Cunningham (*Keyboard Music of John Bull*, S. 60) erwähnte „Miserere“ von Mallory, das fünfstimmig ist und einen Cantus firmus aus „five minims and a crotchet“, also aus  $5 \frac{1}{2}$  (oder 11) Schlägen hat, siehe oben. Zur zahlensymbolischen Deutung des Stückes siehe unten.

<sup>96</sup> Dass die Stimmenzahl grundsätzlich symbolisch sein kann, hat bereits der Symbolikspezialist Willem Elders nachgewiesen, wobei er sich vor allem auf die Zahl 7 konzentrierte, siehe W. Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer*, Bilthoven: A.B. Creyghton 1968, S. 104–120.

setzung mit der Symbol-Zahl 5:<sup>97</sup> Die Bedeutung der 5 leitet sich ursprünglich offenbar von den fünf Fingern der menschlichen Hand ab, weshalb sie auch als Zahl des Menschen<sup>98</sup> gilt. Wegen der vier Finger + ein Daumen ist es fundamental für das Verständnis dieser Zahl, dass sie grundsätzlich als 4 + 1 gesehen wurde. Zahlensymbolisch ist die 4 die Zahl der Erde, die 1 die Zahl (des einen) Gottes (siehe oben). Die 5 umfasst also das Irdische und das Göttliche, sie weist zugleich auch über die irdische 4 hinaus auf die göttliche Zahl 1. Als Zahl des Menschen weist die 5 somit auf die Seele bzw. den Geist,<sup>99</sup> denn diese ist die göttliche 1 innerhalb der irdischen 4 – also die aus dem göttlichen Urgrund (1) stammende Seele im irdischen Körper (4).

Aus all diesen Gründen ist die 5 auch eine Christus-Zahl: Denn dieser ist sowohl „der Menschensohn“, als auch der „Sohn Gottes“. Und bezeichnenderweise weist auch die Art seines Todes auf die Zahl 5: Denn die Mitte des Kreuzes ist symbolisch die 1 inmitten der irdischen 4, also die 5.<sup>100</sup> Da wären außerdem die fünf Wunden Christi.<sup>101</sup> Die 5 ist auch die „quinta essentia“, das Fünfte Element,<sup>102</sup> und verweist auch als solche auf das Überirdische, Geistige, Göttliche. Mystisch gesehen gibt es offenbar einen Zusammenhang zwischen Jesus Christus mit der „quinta essentia“.

Wichtig ist auch der Fünfstern (Pentakel), der schon in der Antike als mächtiges Schutzsymbol galt (mit der Spitze nach oben!)<sup>103</sup>, was er – sicher nicht zuletzt wegen der Christus-am-Kreuz-Assoziation der 5 – auch im Mittelalter blieb. Der Fünfstern steht in einem wichtigen Zusammenhang zum Planeten Venus, der in acht Jahren einen Fünfstern um die Erde malt.<sup>104</sup> Als Venuszahl kann man die 5 folglich auch mit der Liebe identifizieren – was wiederum mit dem Wirken Christi und der christlichen Nächstenliebe überaus harmonisch übereinstimmt.

Allerdings ist die 5 als Venuszahl auch mit einem Makel behaftet: Nicht nur wegen der christlichen Betonung von Jungfräulichkeit und Reinheit (im Gegensatz zu einer bestimmten Art venusischer Sex- und Körperbetonung), sondern auch weil das Fünfeck, das die Venus in acht Jahren um die Erde malt, nicht ganz perfekt ist. Es bleibt eine kleine astronomische Lücke von

<sup>97</sup> Ich stelle im wahrsten Sinne des Wortes die Quintessenz zur Symbolik der 5 dar. Siehe grundsätzlich zur Zahl 5: Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 66 f., und Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 122–124.

<sup>98</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 57; auch Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 120–121; Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 222. Alle weisen auch darauf hin, dass der Mensch mit ausgestreckten Armen und Beinen plus Kopf ein Fünfeck bildet (der Kopf ist natürlich die 5, und Sitz des Geistes).

<sup>99</sup> Siehe ebd.

<sup>100</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 59 f.

<sup>101</sup> Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 133, und Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 222.

<sup>102</sup> Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 132; Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 57 f.; Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 222.

<sup>103</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 63–65; Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 222.

<sup>104</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 66; Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 122–124.

einigen Tagen, durch die nach traditioneller Vorstellung die Sünde hindurchschlüpfen kann<sup>105</sup> (sicher auch deshalb ist der Fünfstern mit der Spitze nach unten ein Symbol der schwarzen Magie!)<sup>106</sup>. Diese letzte Möglichkeit der Deutung würde hier bei Bull übrigens mit der Sünden-Zahl 11 sehr gut harmonieren. Die 5 als Venuszahl kann außerdem noch eine weitere Bedeutung annehmen: Es ist auch eine Zahl der Maria, denn diese ist symbolisch mit dem Stern Venus identisch, man denke an den bekannten Marien-Hymnus „Ave, maris stella“ („Sei begrüßt, Stern des Meeres“).<sup>107</sup>

Die Zahl 5 in Bulls „In Nomine“ – und in den entsprechenden Consortstücken – könnte also (gleichzeitig) mehrere Bedeutungen haben: Sie kann wiederum auf Jesus Christus hindeuten, wie die Zahlen 33, 8 und 21. Eine grundsätzlich sehr plausible und naheliegende Deutung. Sie könnte auch auf den Menschen deuten, im Zusammenhang mit der Zahl 11 bei Bull vielleicht auf die menschlichen Sünden, oder die Sünden der Menschheit, die ja am Ende des Stückes durch Christus (die 33) erlöst werden. Auch dies wäre sehr plausibel. Beide Deutungen lassen sich durchaus miteinander verbinden – ein wichtiger Vorteil der mehrdeutigen Symbolik. Und im gewagtesten Falle könnte die 5 auch auf Maria, den „Meeresstern“, hinweisen. Letzteres ist deshalb gewagt, weil Maria typischerweise von Katholiken verehrt wird,<sup>108</sup> die aber unter Elisabeth I. verfolgt wurden. Da Bull offensichtlich Katholik war,<sup>109</sup> wäre dies aber durchaus möglich.

<sup>105</sup> Das wusste auch Goethe, dessen Mephistopheles gerade wegen des nicht ganz geschlossenen Pentagramms an der Tür in Fausts Zimmer eindringen kann. Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 124; auch Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 66.

<sup>106</sup> Banzhaf, *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*, S. 63–65; Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 222.

<sup>107</sup> Siehe u.a. Werlitz, *Das Geheimnis der Heiligen Zahlen – ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel*, S. 272; auch Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 124 f.

<sup>108</sup> Ich gebe zu, dass die Frage, welche Rolle Maria in der anglikanischen Kirche und zur Zeit Elisabeth I. spielte, für eine Nicht-Anglikanerin vom Kontinent nicht ganz einfach abzuschätzen ist, da die anglikanische Kirche nicht einfach mit Protestantismus gleichgesetzt werden kann, und es (heutzutage!) Gruppen oder Unterströmungen geben soll, die den Rosenkranz beten. Trotzdem stelle ich die „Maria = katholisch“-These hier zur Diskussion, da sie mir einleuchtend erscheint.

<sup>109</sup> Aus Bulls englischer Zeit sind anscheinend keine einschlägigen Dokumente über seine Religionszugehörigkeit erhalten, anscheinend verhielt er sich angepasster und vorsichtiger als z. B. William Byrd, der bezüglich seines Katholizismus sehr selbstbewusst war, öfters mit dem Gesetz in Konflikt geriet und katholische Vokalmusik publizierte (u. a. die drei Messen und seine *Gradualia*). Bull flüchtete jedoch 1613 in die katholischen spanischen Niederlande, zunächst nach Brüssel an den Hof der Statthalter Isabella Clara Eugenia (einer Tochter Philipps II. von Spanien) und Albrecht VII. von Österreich (der ebenfalls in Spanien aufgewachsen, und bis zu seinem 40. Lebensjahr Kardinal gewesen war, siehe Wikipedia-Artikel: „Isabella Clara Eugenia von Spanien“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Isabella\\_Clara\\_Eugenia\\_von\\_Spanien](http://de.wikipedia.org/wiki/Isabella_Clara_Eugenia_von_Spanien), 4.3.2015, und „Albrecht VII von Habsburg“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_VII.\\_von\\_Habsburg](http://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_VII._von_Habsburg), 4.3.2015). Obwohl diese beiden ein relativ mildes und friedliebendes Regiment führten, gehörten sie doch als Habsburger zu einer hochkatholischen Familie, Vorreitern der katholischen Gegenreformation. Dass sich der Komponist als Flüchtling ausgerechnet an diesen katholischen Hof wandte, und sich dort als Cembalist und Organist bewarb, und zunächst auch freundlich aufgenommen wurde, kann man bereits als impliziten Beweis für seinen Katholizismus ansehen (Am Brüsseler Hof wirkten nur katholische Organisten: Peter Philips, der mit achtzehn Jahren aus England floh, und z. T. in Italien (Rom) gelebt hatte;



Da der Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“ ursprünglich dem römisch-katholischen Sarum-Ritus entstammte, äußerte schon M. Jennifer Bloxam in ihrem Artikel über die Mode der „In Nomines“ einen solchen politisch-religiösen Verdacht,<sup>110</sup> allerdings war der Cantus firmus offensichtlich nicht verboten, es ist also fraglich, ob dies wirklich ein Argument ist. Im Falle von Bulls auffälliger Vorliebe für das „Gloria tibi trinitas“ könnte man zwar spekulieren, dass diese etwas mit der katholischen Herkunft des Cantus firmus zu tun hätte. Doch beginnt diese Argumentation zu wackeln, wenn man sich dem einzigen Komponisten zuwendet, der noch mehr „In Nomines“ (für Consort) schrieb: Christopher Tye (ca. 1505–ca. 1573). Unter Tyes 21 erhaltenen „In Nomines“, von denen 19 fünfstimmig sind, befindet sich auch ein fünfhebige mit dem Zusatztitel „Trust“<sup>111</sup> (siehe oben). Im Gegensatz zu Bull war Tye aber anscheinend Protestant, er stand in enger Verbindung zu König Edward VI., der im Gegensatz zu seiner fanatisch-katholischen Halbschwester Maria ein anglikanisch/protestantisches Regime führte.<sup>112</sup> Die Zahl 5 in Tyes „Trust“ dürfte also eher auf Christus hindeuten (und/oder auf die menschlichen Sünden), als auf Maria. Die Fünfer-Mensur + Fünfstimmigkeit zusammen mit dem Titel „Trust“ bedeutet folglich mit größter Wahrscheinlichkeit: „Vertraue auf Christus“.

In Richard Alwoods obenerwähntem fünfhebigen „Agnus Dei“ seiner Messe „Praise him praiseworthy“<sup>113</sup> ist die Bedeutung der Zahl 5 sehr klar und zugleich zweideutig. Der Text des Agnus Dei lautet: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ („Lamm Gottes, der Du nimmst hinweg die Sünd' der Welt, erbarm Dich unser“). Die Zahl 5 erscheint bei Alwood also im Zusammenhang mit Sünden, und deutet andererseits auf Jesus Christus, der die Sünden auf sich nimmt. Ähnliches kann man für Mallorys fünfstimmiges Consort-„Miserere“ annehmen, ein Stück, dessen Cantus firmus (im zweiten Tenor) wie der von Bulls „In Nomine“ IX aus

---

der Italiener Vicenzio Guami, der Flame Peeter Cornet und der Spanier Juan Zacarias; auch der *maitre de chapelle* (und Priester) Géry de Ghersem und der Hoforgelbauer M. Langhedul hatten Jahre im erzkatholischen Spanien verbracht, siehe P. Dirksen u. Jean Ferrard in der *Introduction* zu Peeter Cornet, *Complete Keyboard Music*, hrsg. von dens., Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2001 (Monumenta Musica Neerlandica 17), S. VII. Dass Bull nicht in Brüssel bleiben konnte, ist auf die feindselige Intervention von englischer Seite zurückzuführen, die ihm als Grund für seine Flucht Unzucht und Lasterhaftigkeit vorwarf (er selbst gab religiöse Gründe an, doch die Gründe für die Flucht sind nicht eindeutig geklärt, und in unserem Zusammenhang auch nicht wichtig). Albrecht VII. unterstützte Bull trotzdem noch eine Weile mit finanziellen Zuwendungen (bis 1618). Der Komponist ging nach Antwerpen, das ebenfalls zu den spanischen Niederlanden gehörte, und wo er als Organist an der katholischen Kathedrale wirkte (ab 1615), und den Rest seines Lebens verbrachte (zu den biographischen Daten Bulls, siehe Jeans/ Neighbour, Art. „Bull“, S. 586). Aus Bulls süd-niederländischer Epoche sind übrigens einige Versetten über das „Salve Regina“ erhalten; in Wien, Nationalbibliothek, *MS 17771*; veröffentlicht in Bull, *Keyboard Music I*, S. 118–123, Nr. 40 (5 Verse) und 41 (2 Verse). Fazit: Bull kann eigentlich nur römisch-katholisch gewesen sein.

<sup>110</sup> Allerdings ohne Berücksichtigung einer zahlensymbolischen Komponente; siehe Bloxam, Art. „In Nomine“, S. 860.

<sup>111</sup> Tyes „In Nomine“ *Trust* (und alle weiteren) in: *Elizabethan Consort Music*, Bd. 2, S. 105–107.

<sup>112</sup> Zu Tyes Biographie siehe: Hugh Benham, Art. „Tye, Christopher“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 16, Sp. 1160–1163; und Paul Doe/David Mateer, Art. „Tye, Christopher“, in: *NGroveD2*, Bd. 26, S. 13–16.

<sup>113</sup> In: *Early Tudor Masses*, Bd. 1.

„five minims and a crotchet“ besteht, also fünfeinhalb- oder elfhebig ist; die anderen vier Stimmen folgen dabei nicht dem Elfer-Schema, sie wurden in der Ausgabe der *Musica Britannica* (S. 74 f.) wohl zurecht in ein Vierermetrum übertragen. Daher ist der Elfer-Rhythmus des Cantus firmus für den Hörer kaum wahrnehmbar.<sup>114</sup> Der (unhörbare) Text des Cantus firmus lautet „Miserere mihi domine et exaudi orationem meam“<sup>115</sup>. Beide Zahlen 5 und 11 in Mallorys „Miserere“ können, wie wir wissen, für Sünden stehen, um derentwillen hier anscheinend um Erbarmen gebeten wird.<sup>116</sup> Ob die 5 auch hier zusätzlich für eine erwünschte Intervention Christi stehen soll, ist fraglich. Allerdings verbirgt sich im Cantus firmus selber eine weitere bedeutungsträchtige Zahl: Er besteht aus 26 Noten,<sup>117</sup> was dem gematrischen Zahlenwert des hebräischen JHWH = Jahwe entspricht.<sup>118</sup> Dies erscheint in Anbetracht des „domine“ im Text als ziemlich signifikant.

Ganz anders verhält es sich mit dem obenerwähnten anonymen Orgel-„Felix namque“ (London, British Museum, Roy. App. 56),<sup>119</sup> dessen erster Teil in einem 5/4-Takt steht: Das Offertorium „Felix namque“ ist ein Lobgesang auf die Jungfrau Maria, und für die Zeit nach Weihnachten bestimmt, sein Text lautet: „Felix namque es, sacra virgo Maria, et omni laude dignissima: quia ex te ortus est sol iustitiae, Christus Deus noster“ („Glücklich fürwahr bist Du, heilige Jungfrau Maria, und allen Lobes überaus würdig: denn aus Dir ging auf die Sonne der Gerechtigkeit, Christus unser Gott“). In diesem anonymen Orgel-„Felix namque“ reicht der

<sup>114</sup> Außer man würde es durch eine sehr prononcierte Interpretation der „5 minims & a crotchet“ hervorheben. Der Herausgeber Paul Doe äußert in seinem Kommentar zu dem Stück (*Elizabethan Consort music*, Bd. 1, S. 189) die Idee, auf jeder Note des C. f. den Text „miserere mei“ oder „miserere nobis“ zu intonieren, vor allem deshalb, weil er sich anscheinend den Sinn des ungewöhnlichen „5 minims & a crotchet“-Rhythmus nicht erklären konnte.

<sup>115</sup> „Erbarme Dich meiner, Herr, und erhöere meine Bitte“. Mallorys Cantus firmus ist nicht dergleiche wie der von Byrd verwendete (in seinen 3- und 4-stimmigen Vertonungen des „Miserere“, FWVB, Bd. 2, S. 230 f. und 232 f.). Die Original-Antiphon von Mallory entspricht derjenigen im Appendix II (A: Antiphons, Nr. 2) in: *Mulliner Book*, S. 206 (dort auch der Text).

<sup>116</sup> Ganz ähnlich wird man das fragmentarische „Miserere 7 parts upon 5 minims and a crotchet“ von Patrick Douglas deuten dürfen (siehe oben, erwähnt von Paul Doe in: *Elizabethan Consort music*, Bd. 1, S. 189). In dem Fall kommt zu den Sünden-Zahlen 5 bzw. 11 die ungewöhnliche Zahl von (ursprünglich) sieben Stimmen, was zusammen mit den anderen Zahlen vermutlich als Zahl der sieben Todsünden bzw. der Sündenvergebung anzusehen ist. Dass die 7 bzw. Siebenstimmigkeit in diesem Sinne gebraucht werden konnte, erwähnt Willem Elders (*Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer*, S. 117). Als Beispiele nennt er zwei Motetten von Orlando di Lasso: „Ne reminiscaris Domine delicta nostra“ und „Estote ergo misericordes“.

<sup>117</sup> Dies ist die Zahl der Original-Antiphon (siehe Anm. 115). Laut Doe (*Elizabethan Consort music*, Bd. 1) wären es nur 25 Cantus firmus-Noten in Mallorys „Miserere“. Der Unterschied kommt durch die letzte Note (g) zustande, die in der Antiphon zweimal erklingt zum Wort „me-am.“ Ob Mallory dies tatsächlich zu einer einzigen langen Note (immerhin vier Ganze/Takte) zusammenziehen wollte, oder ob es sich um ein Missverständnis der Herausgeber handelt, könnte man nur durch einen Vergleich der Originalquellen ermitteln.

<sup>118</sup> Siehe oben (in Bulls „In Nomine“ 9 laut FWVB wechselt die Rhythmisierung des Cantus firmus ab Var. 26).

<sup>119</sup> Siehe: Stevens, *Altenglische Orgelmusik*, S. 3. Der Anfang und kleine Fragmente sind auch zu sehen in: Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 142.

fünfhebige erste Teil vom Text her genau bis zu dem Wort „Maria“<sup>120</sup> – eine Assoziation der Zahl 5 mit Maria lässt sich also für dieses Stück recht eindeutig bestätigen.<sup>121</sup>

Gleich zwei Beispiele für fünfhebige Stücke finden wir bei Osbert Parsley (1511–1585): Ein „In Nomine“, und ein „Spes nostra“ mit Cantus firmus in Fünfer-Mensur,<sup>122</sup> beide Stücke sind außerdem fünfstimmig. Der Cantus firmus von „Spes nostra“ gehört zum Sarum-Rite zu Trinitatis genau wie das „Gloria tibi trinitas“, er steht nicht nur bei Parsley, sondern schon in der Originalfassung außerdem im 5. Ton auf Fa – wir sehen hier also wirklich eine deutliche und mehrfache Betonung der Zahl 5. Interessanterweise erklingt der Cantus firmus in Parsleys Fassung in der Mittelstimme, die vier Außenstimmen sind geradtaktig, also in einem Vierer-Metrum<sup>123</sup> (siehe Notenbsp. 8). Dies entspricht vollkommen dem traditionellen Verständnis der Zahl Fünf als 4+1, mit der Eins als Fünftes in der Mitte (siehe oben).

**Notenbeispiel 8:** Beginn des „Spes nostra“ von Osbert Parsley (1511–1585)

Oberflächlich betrachtet könnte ein scheinbar banaler Grund für die Betonung der 5 einfach in der Tatsache liegen, dass das „Spes nostra“ die *fünfte* Antiphon zu Matutin<sup>124</sup> ist. Doch ist eine

<sup>120</sup> Siehe Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 141 f.; ich selbst habe das Stück nicht untersucht, und verlasse mich hier auf die Aussage Willi Apels.

<sup>121</sup> Ich möchte zumindest erwähnen, dass zu William Byrds Sammlung *Gradualia ac cantiones sacrae* (1610) ein fünfstimmiges „Felix namque“ gehört. Ob eine reine Fünfstimmigkeit jedoch ausreicht, um hier eine Marien- (und/oder Christus-)Symbolik zu vermuten, ist die Frage – denkbar wäre es allerdings schon, zumal das Stück im Rahmen einer Marienmesse erscheint. (Dass Byrd katholisch war, und aus diesem Grunde immer wieder Probleme bekam, ist bestens bekannt, siehe O. W. Neighbour, Art. „Byrd, William“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Sp. 1477–81 und Sp. 1503 f.).

<sup>122</sup> Parsleys „Spes nostra“ in: *Elisabethan Consort Music*, Bd. 1, S.79–81.

<sup>123</sup> Im Original ist das Vierer-Metrum der Außenstimmen nicht so deutlich durch Taktstriche gekennzeichnet wie in der *Musica Britannica*-Edition, aber bereits das Fugenthema des Anfangs ist ziemlich eindeutig (siehe Notenbsp. 8).

<sup>124</sup> Siehe *The Sarum Rite, Breviarium Sarisburiense cum nota, Tome B, Fasciculus 40, In die Trinitatis – Ebdomada post Trinitatis*, S. 1588, auf: <http://www.sarum-chant.ca> (Office in Latin, Temporale, B-40 trinitatis.pdf;

solche Anhäufung und Betonung von Fünfen einfach zu auffällig für eine simple Übereinstimmung mit der göttlichen Ordnung des Universums. Obwohl im vollständigen Text<sup>125</sup> kein Name fällt, dürfte mit dem Begriff „Spes nostra“ eindeutig die Hoffnung („spes“) auf Erlösung und ein ewiges Leben durch den Erlöser Jesus Christus (der zweiten Person der Trinität) gemeint sein – was durch die starke Betonung der Christuszahl 5 hervorgehoben wird. Die besondere Anlage des Stückes mit vier Außenstimmen in einem Vierer-Takt und einer fünften Stimme im Fünfer-Takt in der Mitte scheint diese These zu bestätigen, denn sie entspricht der Assoziation von Christus (5) in der Mitte des Kreuzes (4). Es soll nicht übergangen werden, dass auch Maria als „Spes nostra“ angesprochen wurde (z. B. im „Salve Regina“ und in der Antiphon „Ave spes nostra“)<sup>126</sup>, was sich u. a. auf die Begebenheit der sogenannten Heimsuchung (Visitatio) bezieht, als sie während ihrer Schwangerschaft (d. h. „in guter Hoffnung“ mit dem Erlöser) ihre Verwandte Elisabeth (Mutter Johannes d. Täuflers) besuchte<sup>127</sup>. Falls Maria gemeint wäre, müsste man wohl in der fünfhebigen Mittelstimme den ungeborenen Jesus als „Spes nostra“ im Bauch seiner irdischen (4) Mutter sehen, denn die Zahl 4 ist die traditionelle Zahl der Erde und eine gerade weibliche Zahl.<sup>128</sup> Die Zahl 5 in Parsleys „Spes nostra“ deutet aber in beiden Erklärungsmodellen ziemlich sicher auf Jesus Christus, den Erlöser – ob man ihn nun am Kreuz oder als Frucht des Leibes seiner Mutter Maria sehen mag.

Wir dürfen außerdem feststellen, dass die Antiphon „Spes nostra“ selber bereits mit der Symbolik der Zahl 5 präpariert ist, da diese im 5. Ton steht und die fünfte innerhalb des Trinitäts-Ritus im Sarum Rite ist – offensichtlich in Hinblick auf die implizite Anspielung auf Jesus (oder/und Maria) in ihrem Text.

Doch wieder zurück zu Bull: In seinem „In Nomine“ IX würde uns eine Marien-Deutung der Zahl 5 zusätzlich eine interessante und plausible symbolische Erklärung für die – in diesem Genre – so seltene und folglich signifikante Vierstimmigkeit liefern: Denn die Trinität wird durch Maria zu einer heiligen Quaternität vervollständigt,<sup>129</sup> was bildlich meist als Marienkrönung dargestellt wurde (siehe Abb. 3) – eine Assoziation, die mit der bereits erwähnten Klangpracht des Stückes harmonieren würde.

---

ein herzlicher Dank an Herrn Joh. Schwarz von der Bibliothek der Musikwissenschaft der Universität Wien); siehe auch die Anmerkungen zu dem Stück in: *Elisabethan Consort Music*, Bd. 1, S. 189.

<sup>125</sup> „Spes nostra, salus nostra, honor noster, o beata Trinitas“ („Unsere Hoffnung, unser Heil unsere Ehre, o seelige Trinität“).

<sup>126</sup> Der Beginn der betreffenden Antiphone lautet: „Salve Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve“ und „Ave spes nostra, Dei genetrix intacta“.

<sup>127</sup> Es gibt sogar einen niederländischen Maler, der als „Meister der Spes nostra“ bezeichnet wird, weil sein einziges erhaltenes Bild die Heimsuchung Mariae darstellt, siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_der\\_Spes\\_Nostra](http://de.wikipedia.org/wiki/Meister_der_Spes_Nostra), eingesehen am 15.2.2015.

<sup>128</sup> Siehe Anm. 62.

<sup>129</sup> Dies betrifft besonders die alchemistisch-hermetisch beeinflusste Mystik; siehe Gebelein, *Alchemie – die Magie des Stofflichen*, S. 180 f.





**Abbildung 3:** Christliche Quaternität, oder Krönung der Maria durch die christliche Trinität, Holzschnitt aus dem „*Rosarium philosophorum*“ (ca. 1550)<sup>130</sup>

Dass Maria in der Quaternität die Nr. 4 ist, folgt übrigens nicht nur aus der Wichtigkeit der Lehre von der Trinität, sondern auch aus der simplen Tatsache, dass die 4 eine gerade, und somit weibliche Zahl ist, und außerdem die traditionelle Zahl der Erde<sup>131</sup> – ebenfalls ein traditionell als weiblich angesehenes Attribut. Bezüglich Bulls „In Nomine“ könnte trotzdem einer einwenden, dass die irdische Zahl 4 sich hier auch wunderbar im Zusammenhang mit der Sünden Zahl 11 erklären ließe (irdische Sünden), oder als Zahl des Kreuzes (siehe oben), und somit Christi – das ist sicher richtig, eine hundertprozentig eindeutige Lösung werden wir wohl nicht finden. Doch erscheint gerade in diesem Stück die symbolische Vorstellung der durch die Heilige Trinität gekrönten Maria meines Erachtens ziemlich überzeugend – wegen des Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“.

<sup>130</sup> Dieser Holzschnitt ist der vorletzte (Nr. 19 bzw. 20) im *Rosarium*, er steht also interessanterweise direkt vor dem oben gezeigten auferstehenden Christus als „lapis philosophorum“ (siehe Abb. 2).

<sup>131</sup> Siehe oben, Anm. 62.



## X.

Die letzte relevante Zahl in Bulls „In Nomine“ IX wäre die 2: Wir erinnern uns, dass der Beginn des Stückes bis zur zweiten Variation (C.-f.-Note), den Eindruck von Fünfstimmigkeit erzeugt (siehe Notenbsp. 3). Ich hatte in dem Zusammenhang von der Möglichkeit einer gleichzeitigen Betonung der Zahlen 2 und 5 gesprochen. Die 2 wurde oft als zwielichtig oder gar böse angesehen, als Zahl von Zwietracht und Zwiespalt, auch als die „Zahl der niederen Welt“.<sup>132</sup> Sie könnte also hier als Bekräftigung der so wichtigen Sündenzahl 11 angesehen werden. Überhaupt scheint es einen merkwürdigen Zusammenhang zwischen 2 und 11 zu geben, denn deren Quersumme ist ja  $1 + 1 = 2$ . Ein weiterer Beleg für eine symbolische Bedeutung der 2 in diesem Stück?

Abgesehen von ihrer Zwielichtigkeit ist die 2 aber auch eine Mondzahl<sup>133</sup> – was angesichts nächtlicher Finsternis kein Widerspruch ist. Damit ist sie allerdings auch eine Marienzahl, da Maria, wie alle jungfräulichen und Muttergöttinnen der Antike, symbolisch mit dem Mond gleichgesetzt wird.<sup>134</sup> Es gibt zahlreiche Gemälde, wo Maria auf einer Mondsichel stehend oder schwebend dargestellt wurde; z. B. von Albrecht Dürer (1471–1528), José de Ribera (1591–1652) und besonders von Murillo (1617–1682). Man könnte außerdem an Mutter und Kind denken, die ebenfalls eine Zweiheit bilden, was in der Kunst dem beliebten Thema der Madonna mit Kind entspricht.

Zusammengefasst stehen wir hier bezüglich der letzten drei Zahlen vor der seltsamen Situation, dass die Zahlen 5 und 2 gerade im Zusammenhang mit der wichtigen Sündenzahl 11 auf Sünden (5) und Finsternis (2) deuten könnten. Auch die irdische, Kreuzes- und Grabeszahl 4 wäre dann wohl in einem sehr negativen Sinn zu sehen. Merkwürdigerweise könnten alle drei Zahlen aber auch auf Maria deuten. Es gibt also nicht nur eine, sondern zwei sehr gegensätzliche, aber logische Erklärungen für die ungewöhnliche und signifikante Vierstimmigkeit des Stückes, und für die merkwürdige und ‚überflüssige‘ Fünfstimmigkeit während der ersten zwei Cantus-firmus-Noten (also die Koppelung der Zahlen 2 und 5). Statt die zahlensymbolischen Überlegungen wegen ihrer Mehrdeutigkeit an dieser Stelle als zu spekulativ und uneindeutig abzulehnen, könnte allerdings genau darin ein wichtiger Vorteil liegen. Denn falls der Katholik Bull dieses „In Nomine“ tatsächlich der Himmelskönigin Maria geweiht haben sollte, wäre die Doppeldeutigkeit der verwendeten Zahlen 2, 4 und 5 ja auch wie ein Schutz, wie ein geheimnisvoller Schleier, hinter dem sich eine schöne und heilige, aber in diesem historischen Moment

<sup>132</sup> Laut Agrippa von Nettesheim, siehe Schimmel/Endres, *Das Mysterium der Zahl*, S. 62.

<sup>133</sup> Vermutlich weil sie die erste gerade = weibliche Zahl ist, und weil im Modell von der Sphärenharmonie der Mond, von der Erde aus gesehen, die Nr. 2 ist, auch ergeben Mutter und Kind eine Zweiheit. Das wussten auch Musiktheoretiker wie z. B. Gaffurio, welcher der zweiten = Mond-Sphäre in seinem berühmten Modell der Planetentonleiter den 2. Ton zuordnete. Zur Zwei als Mondzahl siehe: Arthur Schult, *Astrosophie – Lehre der Klassischen Astrologie. Kosmische Signaturenlehre des Menschenbildes*, 2 Bde., Bietigheim: Turm-Verlag 1986, S. 483, 493 und 503.

<sup>134</sup> Siehe: Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg: Weltbild 2000, S. 290. Daneben Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 122 und S. 70 (Halbmond).

nicht ungefährliche Wahrheit verbirgt.<sup>135</sup>

In Anbetracht des oben erwähnten simplen mathematischen Zusammenhangs zwischen 11 und 2 könnte man sich sogar fragen, ob sich auch hinter der Betonung der 11 in diesem „In Nomine“ eigentlich die Mond- und Marienzahl 2 verbirgt? Raffinierterweise könnte die so wichtige Zahl 11 möglicherweise nicht nur als Sünde verstanden werden, sondern im Zusammenhang mit der Jungfrau Maria und Bulls katholischen Glaubensgenossen als wortwörtliche Aufforderung, das Gesetz der 10 (Tonart!) zu übertreten, und dem „wahren“ Glauben des Katholizismus (also der Madonna = 5, 2 und 4) treu zu bleiben. Die „wahren“ Christen werden am Ende dann auf jeden Fall durch die Trinität (3 und C.f.) und durch Christus (33) gerettet, und zum ewigen Leben (8) geführt. So wunderbar abenteuerlich das klingt, können wir leider trotzdem nicht wissen, ob die Marienthese wirklich vom Komponisten so gemeint war.

## XI.

Doch wie weit auch immer wir mit der symbolischen Deutung hier gehen wollen: Die eingangs aufgestellte These, dass John Bull seinem „In Nomine“ IX einen zahlensymbolisch verschlüsselten Geheimsinn einkomponierte, ist im allerhöchsten Maße wahrscheinlich. Der Komponist erweist sich in diesem Stück nicht nur als einer der glänzendsten und fantasievollsten englischen Kontrapunktiker und Tastenvirtuosen, sondern auch zugleich als ein großer und raffinierter Zahlen-Mystiker. Sein „In Nomine“ IX ist mit christlicher Symbolik geradezu durchtränkt. Das beginnt bereits mit einer das ganze Stück wie ein roter Faden durchziehenden Betonung der heiligen Trinitätszahl 3, die sich auf den Cantus firmus „Gloria tibi trinitas“ bezieht. Dies geschieht mit Hilfe einer raffinierten Dreiergliederung der Cantus firmus-Variationen, deren Elfer-Metrik als 4+4+3 erscheint. Dabei steht bezeichnenderweise die 3 an dritter Stelle. Eine ähnliche Dreiergliederung auf der makrokosmischen Ebene ist zumindest in der Version des *Fitzwilliam Virginal Books* auch im Wechsel der rhythmischen Skandierung des C. f. nach 25 bzw. 46 Variationen zu erkennen, wobei auch dabei an dritter Stelle die Zahl 3 erscheint, mit Hilfe einer Verwandlung zu einem triolischen Dreiermetrum.

Der zahlensymbolisch verschlüsselte Geheimsinn des Stückes deutet die Hoffnung an, mithilfe von Christus (33, 21, 5[?]) und der Trinität (3) des „Gloria tibi Trinitas“ die menschlichen Sünden (11, 5[?]) aufzulösen und zum ewigen Leben (8) zu gelangen. Dabei steht das ungewöhnliche Elfer-Metrum nach traditioneller Symbolik für die Sünden. Die 11 verwandelt sich im letzten Abschnitt durch eine Triolisierung zur Christus-Zahl 33. Diese Umwandlung geschieht genau an der Stelle, wo im Cantus-firmus-Text das Wort „perpetuum“ (Ewigkeit) erscheint. Dieses wiederum fällt genau auf die letzten acht Noten des C. f.: Die Zahl 8 ist die Zahl der Auferstehung (zum ewigen Leben). All diese Beobachtungen lassen sich auch durch

<sup>135</sup> Allgemeiner vielleicht auch im Sinne des eingangs erwähnten Zitats von Pico della Mirandola (1463–1494) aus dem Kommentar zu Benivienis „Canzona d'amore“, „dass göttliches Wissen [...] mit geheimnisvollen Schleiern zu umgeben und poetisch zu verhüllen sei“, siehe Anm. 4.

andere musikalische Faktoren stützen, wie z. B. die Betonung absteigender Linien zu Beginn und das Überschreiten traditioneller tonartlicher Grenzen als Illustration der Sündenzahl 11, und eine Betonung aufsteigender Linien sowie lange Ketten von Terzenparallelen als musikalische Illustration der heiligen 3 im letzten Abschnitt bei den Symbolen von Auferstehung und Ewigkeit.

In der Referenz-Version des *Fitzwilliam Virginal Book* scheinen auch die drei Personen der Trinität in der traditionellen Reihenfolge in Zahlen verschlüsselt zu sein: 26 für Jahwe-Gottvater, 21 und 33 für Christus,<sup>136</sup> 7 für den Heiligen Geist. Diese Beobachtung gilt zwar nur für die Variante im FWVB, würde jedoch eine interessante Erklärung für die dort überlieferte auffällige, wenn auch musikalisch überzeugende Skandierung des Cantus firmus liefern (abgesehen von der symbolisch plausiblen Dreiteilung).

Im extremsten Fall könnte das Stück auch als eine Art geheime Hymne an die Madonna (5, 2, 4) im Sinne einer Marienkrönung gemeint sein, und als musikalisches Geheimzeichen einer verfolgten Minderheit. Dies würde eine plausible und interessante Erklärung für die in diesem Genre ungewöhnliche und signifikante Vierstimmigkeit des Stückes liefern, und für die Fünfstimmigkeit der ersten beiden C.-f.-Variationen. Die gleichen Zahlen könnten allerdings auch mit irdischen (4) Sünden (5) erklärt werden. Eine solche Doppeldeutigkeit mag für den modernen Wissenschaftler etwas irritierend sein, muss aber im Sinne der Entstehungszeit nicht als Nachteil gesehen werden. Denn am Ende bleibt im Sinne uralter heiliger hermetischer und christlicher Traditionen noch der Schleier eines Geheimnisses, der laut Augustinus oder Pico della Mirandola das Heilige veredeln und beschützen soll. Nebenbei wurde auch die symbolische Bedeutung der Stimmenzahl Drei im Tasten-Genre „In Nomine“ allgemein und bei Bull im Besonderen, und in anderen englischen Cantus-firmus-Stücken („Miserere“, „Felix namque“ etc.) ausgeleuchtet – und ebenso die jeweilige Symbolik fünfhebiger Cantus-firmus-Werke von Parsley, Strogers, Tye, Mallory, Alwood und einem englischen Anonymous, sowie (eventuell) der Vorliebe für Fünfstimmigkeit im Consort-Genre „In Nomine“.

\*\*\*

---

<sup>136</sup> Legt man Cunninghams Isorhythmik-Theorie zugrunde, erhielte man für die ersten beiden Abschnitte die Zahlen 32 (Weisheit Gottes) bzw. 33 und 14 (beide für Jesus), siehe Anm. 83.

### Abbildungsnachweise

- *The Mulliner Book*, hrsg. von Denis Stevens, London: Stainer & Bell 1951 (Musica Britannica 1) © The Musica Britannica Trust; reproduced with kindly permission of Stainer & Bell Ltd., London, England, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk) (Notenbeispiele 1 und 2)
- *The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 Bde., hrsg. von J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, revised Dover Edition, korrigiert u. hrsg. von Blanche Winogron, New York: Dover Publications 1979/1980, hier Bd. 2, © and reprinted with kindly permission by Dover Publications, Inc. (Notenbeispiele 3, 4, 5, 6 und 7)
- *Elizabethan Consort Music*, 2 Bde., hrsg. von Paul Doe, London: Stainer & Bell 1979/1988 (Musica Britannica 44/45), hier: Bd. 1, © The Musica Britannica Trust, reproduced with kindly permission by Stainer & Bell Ltd., London, England, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk) (Notenbeispiel 8)
- *Rosarium philosophorum. Secunda pars alchimiae de lapide philosophico vero modo praeparando, continens exactam eius scientiae progressionem. Cum figuris rei perfectionem ostendentibus*, [Frankfurt a. M. : Jacob, 1550] (Abbildungen 2 und 3), Stiftung der Werke von C. G. Jung, Zürich; Digitalisat: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-10570>