

**GALLUS – DER HUMANIST AMAT VENEREM, CUR?
EINIGE KRITISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR
HARMONIAE MORALES NR. 6***

IVAN FLORJANC

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani

Izvleček: Slovenski renesančni skladatelj Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniol(an)us je bil prefinjen humanist z izborno latinščino. Mitološka in teološka semantika pojma Gallus, preučevanje skladateljeve močne samo-identifikacije s petelinom (Ares med živalmi!), madrigal Gallus amat Venerem, cur? ipd. pokaže in dokaže, kako se je skladatelj kot humanist, umetnik in človek identificiral edino z imenom Gallus. Kot umetnik in kot humanist je zatorej Jacobus Gallus.

Ključne besede: Jacobus Handl, Gallus-petelin, Harmonia, Domina musica, glasbena analiza.

Abstract: The Slovenian Renaissance composer Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniol(an)us was a refined humanist with an exquisite command of Latin. A mythological and theological semantic conception of Gallus, research into the composer's strong self-identification with a cock (the rooster being an Ares among animals), the madrigal Gallus amat Venerem, cur? etc. clarify and demonstrate the way in which the composer as a humanist, artist and human being, found his identification precisely in his name Gallus. As artist and humanist he is therefore Jacobus Gallus.

Key words: Jacobus Handl, Gallus-rooster, Harmonia, Domina musica, musical analysis.

Heute hegt keiner mehr Zweifel daran, dass der slowenische Komponist der Renaissancezeit *Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniol(an)us*¹ – wie er sich selbst nannte – ein großer und äußerst sensibler Komponist war, der auf seine Art und Weise fest Seite an Seite mit Orlando di Lasso, Palestrina und anderen Musikriesen aus dem Renaissancezeitalter

* Der vorliegende Artikel ist ein stark gekürzter Teil meiner umfangreichen monographischen Studie über die Bedeutung des Künstlernamens Gallus. Die gesamte Monographie, die sich zur Zeit noch in Manuskriptform befindet, wird an einer anderen Stelle veröffentlicht.

¹ Nebst dem latinisierten Vor- und Zunamen *Jacobus Handl* fügt er seinen Unterschriften regelmäßig seinen (humanistischen) Künstlernamen *Gallus dictus* bzw. *Gallus vocatus* und seine nationale Abstammung *Carniolus* bzw. *Carniolanus* an. Die Herkunft des Künstlernamens *Gallus* ist noch nicht zur Gänze geklärt. Worüber kein Zweifel (mehr) herrscht, ist die Feststellung, dass es sich um den Komponisten Jakob aus Krain (Carniolus) handelt, was heute gleichbedeutend mit *Slowene* ist. Deutungsversuche anderer Art aus der Vergangenheit haben nicht standgehalten. Mehr darüber in: Edo Škulj, *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti*, Ljubljana, Družina, 1991, S. 8–11.

stand. Unter den Komponisten des späten 16. Jahrhunderts gilt Gallus² in den Augen seriöser Forscher der letzten Jahre „als einer der modernsten, als einer jener Meister, die auf den verschiedensten Gebieten des Tonsatzes das Tor in die stilistische Zukunft weit aufstießen.“³ Da er bis unlängst – auch wegen seiner kompositorischen Eigenart – beinahe totgeschwiegen bzw. ziemlich falsch bewertet und interpretiert wurde, ist und bleibt er immer noch und in Vielem eine geheimnisvolle Persönlichkeit, sowohl als Mensch als auch als Kunstschaffender. Kurzum: Gallus ist ein Komponist, der sich Forschern und Wiedergabekünstlern trotz fünfhundertjähriger Entfernung immer noch als reiches und in so mancher Hinsicht unentdecktes Neuland anbietet. Der Wahrheitsgehalt dieser Behauptungen kann bereits mittels eines einzigen (sorgfältig ausgewählten) – und wiederum – eigenen und einzigartigen Madrigals *Gallus amat Venerem, cur? cucurricurrit ad illam* bewiesen werden, das Veranlassung, Gelegenheit und zugleich Gegenstand dieser Abhandlung ist.

Tatsache ist, dass uns die persönliche Gedankenwelt von Gallus zugänglicher ist, als es die anagraphischen Angaben über ihn z.B. sind.⁴ Einblick in das ausnehmend hohe humanistische Bildungsniveau des Komponisten Gallus gewähren uns in erster Linie seine Behauptungen in den Vorreden zu seinen Werken, ferner die sprachliche und stilistische Perfektion jener Texte in lateinischer Sprache, die mit Sicherheit seiner Feder entstammen. Ein verllässiger Indikator ist – wie wir sehen werden – auch die Art und Weise, wie er die lateinischen Texte als Komponist zu drehen und zu wenden verstand und dergleichen. Aber auch verschiedene sekundäre Quellen sind ein Hinweis auf die Ebene und die Schicht des intellektuellen Personenkreises, in dem Gallus verkehrte. Hier denke ich vor allem an den gesamten humanistischen Kreis auf oder um den Hof des Kaisers Rudolf II. aus Prag in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit dem Gallus enge Kontakte pflegte.⁵ Sein Werk verrät uns, wie Gallus auf dieses gesellschaftliche Umfeld reagierte. Auch darin ist unser musikalisches Beispiel paradigmatisch.

² Ich werde für den Komponisten diese Form der Namensbezeichnung verwenden. Auch erselbst hatte den Künstlernamen bei weitem am liebsten. Darüber später etwas mehr.

³ Hartmut Krones, Iacobus Gallus, *Harmoniae morales* und *Moralia*, *Jacobus Handl – Gallus: Moralia – Harmoniae morales* (=CD), Hrsg. von Tomáš Faganel, Ljubljana und Freiburg, Založba ZRC und Freiburger Musik Forum – Ars Musici, 2000, S. 230.

⁴ Persönliche und familiäre anagraphische Angaben sind trotz erledigter gründlicher Forschungsarbeiten immer noch lückenhaft und offen für künftige neue Entdeckungen. Der Geburtsort und das genaue Geburtsdatum bleiben weiterhin ein Geheimnis, da während den Türkenbelagerungen viele Archive in Flammen aufgegangen sind.

⁵ Jitka Snížková, *Jacobus Hándl Gallus und Prag in drei Dokumenten*, *Jacobus Gallus and his Time*, Hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1985, S. 134–141; Robert Lindell, *Music at the Court of Rudolf II*, *Gallus Carniolus in evropska renesansa*, Bd. 2, Hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1992, S. 155–170; Robert J. W. Evans, *Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit*, Graz, Styria, 1980; Robert J. W. Evans, *Rudolf II and his world – a study in intellectual history 1576-1612*, London, Thames and Hudson, 1997; Josef Janáček, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha, Svoboda, 1987; *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistliches Zentrum Mitteleuropas*, Hrsg. von Eliška Fučíková, Ausstellungskatalog, Prag [...], Prager-Burg [...], 1997.

Jede kompositorisch-analytische Betrachtung der Beziehung zwischen dem Wort und der Musik bei Gallus muss bei Gallus nicht nur von seiner – noch immer völlig modal denkenden – kompositorischen Vollkommenheit des Musikstücks ausgehen, sondern hat auch ernsthaft vor allem mit einer reichhaltigen und artefiziellen Symbolik zu rechnen, welcher sich Musik- und Wortbedeutungen mit dem Mythos, der Bibel, der Theologie, der (pythagoräisch-neoplatonischen) Philosophie, der Anthropologie, der antiken und christlichen Symbolik usw. vermengen. Kurzum: diese oder jene Sinnverknüpfung in dieser oder jenen semantischen Verkleidung, die sich – wie wir an unserem musikalischen Beispiel sehen werden – in jede Musiknote eingravieren kann, darf uns nicht in Erstaunen versetzen. Es ist sehr dienlich im voraus zu wissen, dass die Musik in den Händen des Komponisten Gallus ein künstlerisch höchst vollendeter und mehrschichtiger Wegweiser ins Land der Ideen eines Denkers ist, der voller Staunen und Bewunderung seine Augen an das immer wieder neue Sonnensystem des menschlichen Herzens heftet. Darum sind, mehr als die Messen und Motetten, ausgerechnet seine so eigenartigen „Madrigale“ *summa* seiner persönlichen Anstrengungen, *summa* des Musikers, Denkers, wenn sie wollen auch Mystikers und sensiblen Humanisten, insbesondere aber Menschen Gallus.

Für den deutschsprachigen Raum muss an dieser Stelle auf eine wichtige sprachliche Besonderheit der deutschen Sprache verwiesen werden. Das Bild des „singenden Hahnes“ – *Gallo cantanti*, das von Gallus des öfteren verwendet wird, ist für deutschsprachige Leser schwerverständlich und irreführend. In Latein, Slowenisch und vielen anderen Sprachen wird für das Krähen des Hahnes der Ausdruck „der Hahn singt“ verwendet. In Deutsch aber wird dieselbe Handlung als „der Hahn *kräht* oder *schreit*“ bezeichnet. Gallus und selbstverständlich auch wir verwenden die lateinische und slowenische Bedeutung. Das Kikerikien des Hahnes ist darum ein echter Gesang, echtes Singen und steht mit der Musik in engster Verbindung. Die Metaphern und Analogien, die Gallus verwendet, können nur auf diesem Weg einen Sinn ergeben, verständlich und semantisch bedeutsam sein.

I. Gallus und *Domina Musica* – *Harmonia*

„*Liberalis Musica nulli unquam negavit facile operam suam liberali*“ hielt Gallus in der Einleitung zur *Harmoniae morales* fest: „Die freie Musik hat niemals einem Freiheitswürdigen leichtfertig ihre Hilfe verweigert.“ Gallus weist hier entschieden auf die zentrale Rolle der Musik innerhalb des Systems *artes liberales* hin, was er in all seinen Vorreden immer wieder – direkt oder indirekt – stark hervorhob.⁶

Die Musik – als *Domina Musica* bzw. *Musica* – genoss innerhalb der sieben freien Künste einen besonderen Status, wofür sie sich in erster Linie bei Pythagoras zu bedanken

⁶ Die Musik als Bestandteil des Systems *Artes liberales* wird ausdrücklich noch im *Secundus tomus Musici operis, Pragae* 1587, im *Tertius t. M. o., Pragae* 1587 und im Dienstentlassungsschein des S. Pavlovský *Testimonium fidelis servitij et dimissionis ex Aula Jacobi Handelij Carnioli Musici* vom 26. Juli 1585 erwähnt. Indirekt wird *Musica* in der Ode *Musica loquitur* (Wolfgangus Pyrringer) aus der Einleitung zum *Selectiores q. m., lib. I, Pragae* 1580 erwähnt.

hat. Sie diene als zentrales Bindeglied, als Angelpunkt für die übrigen Segmente im *Trivium – Quadrivium*, als eigenartige Seele innerhalb der Gemeinschaft derjenigen, die sich beruflich der Weisheitspflege widmeten.⁷ Sie stand zwischen zwei dreigliedrigen Hauptbereichen. Der erste Hauptbereich gehörte zur Ordnung im Mikrokosmos – d.h. im Menschen – der zweite hingegen zur Ordnung im Makrokosmos – d.h. in der Welt und im Weltall. Der erste Bereich lehrte (1) geordnetes Denken (Grammatik); (2) ein in formaler und affektiver Hinsicht geordnetes In-Gedanken-Kleiden von Botschaften, damit sie auch für andere klar, fassbar und annehmbar werden (Rhetorik); (3) sowie eine geordnete wechselseitige Wiedergabe von Gedanken in zwischenmenschlicher verbaler Verständigung (Dialektik). Der zweite Hauptbereich – er gehörte zur materiellen Welt des Makrokosmoses – brachte analog zur ersten Ordnung der Gedankenabläufe in der Natur (1) ausgedrückt in Form von aufgereihten Zahlen (Arithmetik); (2) ausgedrückt in Form von Bruchzahlen unter den Flächen der Eins (Geometrie); (3) und in die Gedankenabläufe im wechselseitig voneinander abhängigen Himmelsraum (Astronomie). Das dreigliedrige Ordnungssystem im Mikrokosmos des Menschen steht im engen Zusammenhang mit der Dreifachordnung, die im Makrokosmos der Schöpfung herrscht. Es besteht also eine enge und tiefe Analogie zwischen der Grammatik und der Arithmetik, zwischen der Rhetorik und der Geometrie sowie zwischen der Dialektik und der Astronomie. Beide Welten stehen in einem Spiegelverhältnis zueinander. Und wenn der Makrokosmos der Spiegel des Mikrokosmos-Mensch ist, so hat er folglich dieselben Eigenschaften: Er hört, sieht, fühlt und versteht, und er spricht (*logos*) und singt (*musica mundana*) ebenso.⁸ Kurzum: Der Kosmos ist – wie der Mensch – ein Wesen.

Die Musik als tragende Säule der beiden dreischenkelligen Flügelseiten dieses Gedankengebäudes war in beiden Hauptbereichen und deren Teilbereichen bewusst auf ganz besondere und wertvolle Art präsent. Der gebildete Mensch konnte sich keinen Teilbereich der *artes liberales* ohne Musik und umgekehrt vorstellen. Die Musik war jene Disziplin, die das gesamte Gebäude der Wissenschaft und Weisheitslehre (Philosophie) beseelte. Die Musik – als Wissenschaft, *scientia*, und zugleich auch als *ars practica* – war deshalb die passendste Brücke im Ineinanderfließen von Fachbereichen, die von den dem Anschein nach so mannigfachen Wissenschaften des Systems *artes liberales* gepflegt wurden. Von hier stammt das allgemeine Bedürfnis nach dem, was die alten Griechen mehr als sechs Jahrhunderte v. Chr. *harmonia* – bzw. mit dem Eigennamen sogar *Harmonia* – nannten, also das Bedürfnis nach Gleichklang zwischen den vielfältigen und

⁷ „Musica sum lat(a)e – doctrix artis variat(a)e.“, „Ich bin die Frau Musik (Domina Musica) und lehre eine umfassende und mannigfache Wissenschaft“ können wir auf dem berühmten Bild des Manuskripts *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrard aus Landsberg lesen. Das Manuskript entstand in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhundert und verbrannte im Jahre 1870. Es existiert eine Photographie, wahrscheinlich nach dem aus dem Jahr 1818 gemacht Faksimile, in: Hans Georg Rott und Georg Wild, Hsg., *Hortus deliciarum*, Mulhouse / Mühlhausen (Elsaß), Braun, 1944, S. 19.

⁸ Unter anderen spricht davon auch Johannes Ciconia (1370?–1412ca.) im musiktheoretischen Werk *Nova Musica*, Lib. prim., cap. 47, *De musica septem planetarum*. Im (selbstständig bearbeiteten) Lib. ter., *De proportionibus* fordert Ciconia, die gesamte Ausgestaltung der Musikstücke nach den Gesetzen des Proporz auszurichten. Diesen Grundsatz eignete sich später Guillaume du Fay an und verwirklichte ihn in seiner Motette *Nuper rosarum flores*.

voneinander getrennten Teilchen, die von der Musik am schönsten theoretisch zum Ausdruck gebracht, real möglich gemacht und verwirklicht werden. Noch mehr: Die Musik als *Domina Musica* und *Harmonia* sind in dieser Anschauung zwei Synonyme, ja sogar zwei Eigennamen.

Gallus, ein ausgezeichnete Kenner dieser pythagoräisch-(neo)platonischen Anschauung, arbeitete diese in seine *melopoeia* ein und brachte sie in seinen Schriften nachdrücklich zum Ausdruck. Er legte in der Vorrede zu seinen vierstimmigen Messen (1580) untermauert mit der rhetorischen Frage geradezu ein Bekenntnis über seine Zugehörigkeit zum pythagoräischen Neoplatonismus ab: „Quid Pythagoras senserit an est qui ignoret? Mundum ipsum Musica ratione concinnatum prodit.“⁹ Alle Begriffe sind so sorgfältig aus den an Bedeutungen reichen lateinischen Wörtern ausgewählt, dass sich jede Übersetzung lediglich ängstlich an diesen auf juristische Art herausgemeißelten Gedanken des Komponisten Gallus annähert: „Wer will nicht wissen, was Pythagoras erkannte? Er verkündete, dass selbst die Welt im Einklang mit der Vernunft der Musik gemacht (geordnet, geregelt) ist.“ Das Wort *ratione* hat seine Wurzeln im Verb *rerī, reor*, was vernünftig denken, urteilen, rechnen bedeutet. Das Wort *ratio-onis* mit der Nachsilbe der Aktion *-tio* beinhaltet auch den Begriff *logos*, also ein vernünftiges, kluges, bedeutsames Segment der Dinge. Die Stoiker verstanden *ratio* als vernünftige Struktur des Weltalls. Gallus verwendet hier äußerst raffiniert auch das lateinische Verb *concinno, -are*,¹⁰ das die fortwährende Handlung der harmonischen Berührung bzw. Verschmelzung von ungleichen Teilen zum Ausdruck bringt. Es drückt folglich vollkommen dasselbe aus, wie das griechische Verb *harmotto, harmozo* (zusammenfügen, verbinden, stimmen, sich verloben, heiraten usw.), das die Wortwurzel des Begriffs *harmonia* bildet. Das griechische *harmotto*, danach aber auch das lateinische *concinno* drücken somit das ursprüngliche Bedürfnis nach geordneter Verschmelzung im Bereich des Sehens und Hörens, der Zeit und des Raumes aus. Das ist der Grund, warum jenes, das als Unordnung und Unstimmigkeit zum Ausdruck kommt, einen bestimmten inneren Rhythmus enthält, der zum Ordnungs- und Übereinstimmungsfaktor wird. Die Bedingung für die Harmonie ist nicht die Gleichheit, sondern die Ungleichheit, wie es schon Boethius so schön sagte: „In jenen Klängen, die sich wegen der Ungleichheit trotz allem nicht widersprechen, gibt es keinen Zusammenklang. Zusammenklang (*consonantia*) ist nämlich die Übereinstimmung zwischen Klängen, die untereinander verschieden sind, der Einklang (*concordia*), der in die Einheitlichkeit führt.“¹¹ Der Ausdruck *Musica* ist bei Gallus im Sinne seiner präzisen Wortwahl demnach das Synonym für *harmonia*. (Nur eine Anmerkung nebenbei: Schon darin zeigt sich deutlich die hervorragende humanistische Bildung des Komponisten

⁹ Vorwort zum *Selectiores quaedam missae, IIII vocum, Liber I*, Prag, Nigrinus, 1580. Für den Kenner des pythagoräischen Gedankens ist die Verwendung der Schreibform der römischen Zahl IIII anstatt IV von Bedeutung.

¹⁰ Und nicht *concinno, -ere* (gemeinsam, einstimmig, harmonisch vor-singen, -ere oder einzeln oder im Chor), wie von einigen übersetzt wird, weil sie sich von diesem ausgesprochen musikbezogenen Ausdruck verleiten lassen.

¹¹ „Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.“ Severini Boethii, *De Institutione Musica*, I, Roma, Istituto per la Storia della Musica, 1990, S. 3.

Gallus, die von nur durchschnittlichen Lateinkenntnissen schwer erfasst und darum nicht geschätzt wird.) Zu einem ähnlichen Resultat kommen wir, wenn wir alle Stellen durchsuchen, an denen Gallus Begriffe verwendet wie *harmonia/Harmonia*, *musica/Musica*, oder wo er die Rolle der Musik oder seinen Beruf als Musiker und dgl. beschreibt.

Gott war für Gallus – ich zitiere Ausschnitte aus seinem Vorwort zur *Harmoniae morales – honestissimarum Artium Artifex*, „der Urgrund aller ehrwürdigen Künste.“¹² Und es ist sehr dienlich die künstlerische und alle geistigen Anstrengungen von Gallus als Resonanz mit der Glut des *Artifex* zu verstehen. Noch mehr: Gallus identifiziert sich mit dem *Artifex* im Sinne des neuentstandenen Begriffs des Künstlers als kleiner Schöpfer an der Seite des Gott-Schöpfers. Auf diese Weise ist auch der Künstler zugleich Schöpfer seiner Werke. Diese Auffassung, die für den Humanismus charakteristisch war, bildete sich ausgerechnet in dieser Zeit unter dem Einfluss des neuen und auf dem Christentum beruhenden Personalismus heraus: Der Mensch verstanden als *persona* (bei-sich, lat. Maske, Persönlichkeit) und gleichzeitig als *in-dividuum* (unteilbar), als einzigartiges Wesen. Weil der Mensch als solcher „nach dem Ebenbild Gottes“¹³ erschaffen ist, kann er innerhalb seiner Ordnung Schöpfer sein. Unter dem Einfluss dieser gedanklichen Wende wird zum ersten Mal in der Geschichte für künstlerische Werke die Bezeichnung *Opus* verwendet, was ausdrücklich auf den sechstägigen Schöpfungsakt Gottes hinweist, also auf das Schaffen aus dem Nichts, *ex nihilo*. Das Wort selbst insbesondere aber die von den Komponisten verwendete Bezeichnung *Opus* (!) für seine Werke, hat hier seinen Ursprung und ihre Bedeutung. Als Beweis für das Gesagte dient unter anderem die unübersichtliche Vielzahl an Sammlungen von Musikstücken, die bis hin in die Zeit der späten Romantik nach dem Schlüssel der Zahl sechs geordnet sind. Mehrere Gründe deuten darauf hin, dass auch die von Gallus verwendete Benennung seiner Motettensammlung als *Opus musicum* mit dieser Denkart in engster Verbindung steht.

Der *Artifex* der gesamten Musik von Gallus – *ars musica* bedeutet sowohl die sakrale als auch die profane Musik – war ein und derselbe. „E(x) Choro ad forum“, vom Kirchenchor ins Forum herabzusteigen bedeutete für Gallus somit nicht aus dem Sakralen ins Profane zu treten.¹⁴ Lediglich wohlgesinnte Freunde konnten ihn überzeugen

¹² *Artifex* ist nicht nur Künstler, sondern er ist auch Begründer, Verursacher, in unserem Fall also der Ursprung, der Urgrund für alles, was auf der Welt existiert, er ist also Schöpfer. Dieser Ausdruck birgt bereits eine neue Ästhetik der Ausdrucksweise in sich, die sich ausgerechnet unter Einwirkung des Begriffs *Artifex*-Schöpfer gerade in dieser Zeit sehr stark herausbildet und die alte griechisch-mittelalterliche Reflexionsästhetik. Mehr darüber: Ivan Florjanc, Gallusov odnos do koralne melodike, *Gallus Carniolus in evropska renesansa*, Bd. 2, Hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1992, S. 45–46.

¹³ Gen. 1, 27.

¹⁴ So drückt sich Gallus nämlich wortgetreu in seiner Einleitung zur *Harmoniae morales* (Prag 1589) aus: „Interim suclamant amicali, interpone tuis interdum gaudia curis & magnis vocibus e(x) Choro ad forum, [...] me suos invitant.“ Es ist wahr, dass an derselben Stelle unterschieden wird zwischen „a sacris & serijs, ad iocum, focum, caenulasque ludosque me suos inuitant.“ Gallus spricht hier jedoch nicht vom Inhalt und von der Form seiner Musik und auch nicht vom Stil der Musikstücke, sondern von gesellschaftlich-geselligen Aufforderungsverhältnissen seiner Freunde, Madrigale zu komponieren. Aber schon zu Beginn und in der gesamten Fortsetzung des Textes erklärt er ausführlich zahlreiche Gründe, warum er sich für diesen und nicht einen anderen

und er gab mit Wohlwollen nach. Er gab ihnen das Geschenk der ganzheitlichen Kunst, „Ars integra est“,¹⁵ die – wie er selbst sagt – „den Freunden zur Belehrung und für gute Stimmung“ dienen bzw. sorgen soll, „Demus aliquid studio¹⁶ animoque Amicorum“. *Ars integra* hat es auf die Kraft und die Einheitlichkeit der gesamten Kunst abgesehen, jener auf dem Kirchenchor und jener im Forum.

Domina Musica ist – wenn wir unsere bisherigen Überlegungen zusammenfassen – die göttliche Weisheit zugleich aber auch *Domina Harmonia*, oder zumindest ihre Tochter, denn der Urrgrund der beiden ist derselbe *honestissimarum Artium Artifex*. *Domina Musica* als *Harmonia* ist (wenn wir das Geheimnis unserer Abhandlung im Voraus lüften) aber auch jene Dame, der sich der „singende“ Gallus-Hahn als der einzigen Auserwählten mit all seinen Kräften widmete. „Sed, omnia vincit amor Musicae & nos cedamus amori“ hielt er in der Einleitung zu seinen *Harmonien morales* mit dem bedeutungsvoll ergänzten Vers von Vergil am ersten Vorfestensonntag, dem 29. Januar des Jahres 1589 fest, also in reifen Jahren, zwei Jahre vor seinem Tod. Denselben Text von Vergil vertonte er auch in seinem sechsstimmigen Madrigal mit dem bedeutungsvollen zweifachen Tenor und Cantus.

Das mehrmals erwähnte Selbstbild des Komponisten Gallus als Mensch mit besonderer Mission ist die natürliche Weiterführung der Überlegung, die wir hier verfolgen. Die metaphorische Bedeutung des Begriffs *Gallus* – sofern wir das überhaupt so sagen dürfen – verlangt allerdings eine eigenständige Betrachtung und Beweise. Diesem Thema ist das nachfolgende Kapitel gewidmet.

II. Gallus – der Humanist: Einige Überlegungen zur *Harmoniae morales* Nr. 6

Das Werk *Harmonices mundi* von Kepler mit dem Werk *Harmoniae morales* von Gallus zu vergleichen, ist gerechtfertigt und sinnvoll – mehr als es uns erscheinen mag. Wir wissen, dass *harmonia* der Schlüsselgedanke der gesamten schöpferischen Bemühungen sowohl bei Gallus als auch bei Kepler war. Beide Werke haben unter denselben huma-

Inhalt, für diese und nicht eine andere Form seiner Madrigale entschieden hat und das einschließlich der bewussten sowie für Madrigale vollkommen unkonventionellen Wahl der lateinischen Sprache.

¹⁵ Der vollständige Satz klingt folgendermaßen: „Ars integra est, sed nervus praeli & typhographicum robur fractum.“ Die Fortsetzung des Satzes „die Macht des Geldes und des Buchdruckes sind gebrochen“, widerspricht nicht dem ersten Teil des Satzes, da es sich offensichtlich um zwei völlig getrennte Aussagen handelt: Die erste spricht von der unberührten Kraft der Komponisteninspiration, der zweite Teil des Satzes hingegen deutet auf die finanziellen Schwierigkeiten des Buchdrucks hin, die er dem Anschein nach aus dem eigenen deckt. Beide Behauptungen sind innerhalb der gleichrangigen Sätze voneinander unabhängig.

¹⁶ *Studium* würde auf deutsch folgendes bedeuten: (1) Strebsamkeit, Eifer, Fleiß, lebendiger Wunsch, Sehnsucht, Interesse; (2) Hingabe, Ergebenheit, Parteilichkeit, Liebe zu etwas; (3) das liebste Geschäft, Leidenschaft, besondere Freude an etwas, Neigung für etwas; (4) wissenschaftliches Bestreben oder Arbeit, Studium, Wissenschaft oder wissenschaftliche Disziplin. Alleine dieses Panorama von Bedeutungen gibt uns deutlich zu verstehen, worauf es Gallus mit seinen Madrigalen abgesehen hatte.

nistischen „klimatischen“ Bedingungen zu keimen begonnen. Trotz unterschiedlicher Früchte ist ihr Baum derselbe – nämlich der in Mitteleuropa beheimatete Humanismus des späten 16. Jahrhunderts. Wie Jacobus Gallus vor allem als Humanist mit den Ohren des Geistes der Harmonie des menschlichen Sonnensystems lauschte und das Gehörte in der Sprache der Musik zu Papier brachte, ebenso hörte Kepler ein gutes Jahrzehnt später – auch hauptsächlich als Humanist – mit den Ohren der Vernunft der Harmonie unseres Sonnensystems zu und schrieb das Gehörte mit den Schriftzeichen der Mathematik nieder, suchte aber – merkwürdigerweise – Zuflucht bei den Begriffen und Ausdrücken (also der Sprache!) der Musik.¹⁷ Für uns ist das heute unerhört. Für die Humanisten der Renaissance, die in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht in der Schmiedewerkstatt *artes liberales* heranwuchsen, aber war die Verbindung von *musica speculativa* und *musica instrumentalis* etwas Alltägliches. Die Parallele Gallus-Kepler, beide fanden sich nun mal beinahe zur selben Zeit am selben Ort, stellt keine Ausnahme dar, sondern war zur damaligen Zeit ein generelles kulturelles Muster in ganz Europa.

Gallus ist in erster Linie ein Humanist, zugleich aber auch Komponist. Das ist die These, mit der wir die musikalisch analytische Abhandlung des auserwählten Madrigals *Gallus amat Venerem, cur?* beginnen wollen. Die kompositorische Invention und die Stichhaltigkeit seines Tonsatzes sind Mittel zur Überbringung von scharfsinnigen Ideen, die mit der Musik dem Anschein nach – wie wir sie heute verstehen – in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen. Das humanistische Porträt von Gallus und viele andere Segmente seiner Persönlichkeit sind in den bisherigen Abhandlungen weitgehend unauffällig und im Hintergrund geblieben. Sein Porträt als Komponist stand – zwar begründeterweise –, weil es sich am meisten abhob, weit mehr im Vordergrund. Es gibt daher wenige Studien, denen es bisher gelang anhand der kompositorischen Früchte des Komponisten auf beides hinzuweisen. Nämlich, dass Gallus nicht nur ein hervorragender Komponist, sondern vor allem ein äußerst raffinierter Humanist war und sich mittels Musik als feinfühligere Denker zu Wort meldete.¹⁸

Das Madrigal *Gallus amat Venerem, cur?* wählte ich – aus mehreren möglichen – als am besten geeignete paradigmatische Veranschaulichung und als Beweis für das bisher Gesagte. Anhand verschiedenster kompositorischer Mittel werden wir uns den Komponisten durch eine andere – humanistische – Brille ansehen. Gleich mehrere triftige und größtenteils außermusikalische Beweggründe standen bei dieser Auswahl Pate. Das Madrigal ist – nicht aus Zufall – an sechster (sic!) Stelle des ersten Buches *Harmoniae morales*, das vom Komponisten selbst herausgegeben und im Jahre 1589 veröffentlicht

¹⁷ Das beweisen der ideelle Ansatz und all die Zitate aus seinem Hauptwerk *Kepleri Johannis, Harmonices Mundi, Libri V, Lincii Austriae, sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. Excudebat ionnes Plancus, Anno MDCXIX (1619)*. Paradigmatisch ist z.B. schon die Überschrift des VII. Kapitels.

¹⁸ Unter ihnen heben sich die Abhandlungen von H. Krones stark ab, weil sie eine wertvolle Verbindung von musikalischer, literarischer sowie rhetorischer Analyse von Texten bzw. Musikstücken des Komponisten zum Inhalt haben. Vgl. Hartmut Krones, Jacobus Gallus – Ein Meister der Verbindung von Inhalt und Form, *Gallus in mi*, Hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1991, S. 23–41; Hartmut Krones, Musik und Humanismus in Prag des Rudolf II. am Beispiel der *Moralia* des Jacobus Gallus, *Wiener humanistische Blätter* 33 (1992), S. 57–74.

wurde. Der elegante Elegievers, den Gallus mit Sicherheit selbst verfasste, lässt eine ganze Fülle von versteckten Bedeutungen erahnen, die der Komponist ganz nach Heraklit-scher Art¹⁹ hinter die geschickt gestellte äußere Erscheinung der Banalität versteckt. Die Auswahl stellte sich im Hinblick auf all das, was wir beweisen wollen, in jedem Schritt der mehrschichtigen Forschungsarbeit als richtig und sehr gelungen heraus.

Der Text des Madrigals lautet folgendermaßen: „Gallus amat Venerem, cur? cucuri curit ad illam, / & post confectum cucuri curit opus.“ Eine erste vorläufige Übersetzung könnte sich so anhören: „Warum liebt der Hahn die Venus? Mit ‚Kikeriki‘ läuft er zu ihr, / und sobald er fertig ist – ‚Kikeriki‘ und schon ist er weg.“ Diese wortgetreue Übersetzung, der wir im Normalfall in dieser Form überall begegnen, wo dieses Madrigal vorkommt, ist zugleich der Ausgangspunkt unserer spiralförmig angelegten Abhandlung: Vom Bekannten und Einfachen zum Unbekannten und Komplizierteren. Da Gallus gleichzeitig der Autor des Textes ist, stellt das Madrigal im Gesamten und in jedem einzelnen Detail auch eine unmittelbare Ausdrucksform seines schöpferischen Willens und seiner Entscheidung dar. Das Madrigal ist also sowohl was den Text als auch die Musik anbelangt ein eigenartiges „Gesamtkunstwerk“ von Gallus.

Die erste Feststellung ist schlicht und einfach und textbezogen. Wir sehen, dass es sich um eine sehr kurze Dichtung handelt, die einen einzigen doppelzeiligen Vers in Form eines vorbildlichen klassischen Elegiedistichons umfasst. Was wollte Gallus zum Ausdruck bringen, indem er nur einen Vers eines genau bestimmten Verssystems wählte? Es ist bekannt, dass bei Gallus das Elegiedistichon äußerst beliebt war.²⁰ In unserem Fall aber hat seine Auswahl noch zusätzliche Gründe. Das Verssystem des Elegiedistichons besteht aus der Einheit von zwei Zeilen – genaugenommen – mit jeweils sechs Versfüßen,²¹ die unter Berücksichtigung der Zäsuren nach innen in vier mehr oder weniger ungleiche Teile zerfallen. Als Verssystem bildet es ein unteilbares Ganzes, eine eigenständige Einheit, stellt die pythagoräische „Eins“ dar, verhält sich so, wie die Formen in der Geometrie, die einzig und allein nach innen teilbare Einheiten darstellen. Als Elegiedistichon aber stellt es – wegen der nach innen geteilten Doppelheit – das elementarste aller Zahlenverhältnisse dar: Das Verhältnis 1:2, einschließlich der Zäsuren aber auch alle anderen Zahlenverhältnisse 1:2:3:4 der *tetractys*. In der Musik, die für die Pythagoräer der wirklichkeitstreueste Spiegel aller Zahlenverhältnisse ist, erklingt das Elegiedistichon als Oktavenintervall – also als die vollkommenste Konsonanz zwischen zwei verschiedenen Elementen. Die Eins ist der Ursprung aller Zahlen. Auch die Zwei stellt noch keine Zahlenreihe dar, sondern ist der Anfang von geraden Zahlen, sie ist die Zahl der Weiblichkeit,

¹⁹ Heraklit erwähnte nämlich gerne die Verborgenheit insbesondere jener Harmonie, die für die Natur am wesentlichsten ist. Heraklit, *Fragment* 24, 26, 27, 28, 69.

²⁰ Gleich 32 von insgesamt 53 Texten aus *Harmoniae Morales* und gleich 33 von insgesamt 47 Texten aus *Moralia* sind bei Gallus in Form des Elegiedistichons geschrieben; das sind also 65 von insgesamt 100 Texten bzw. genau 65 % aller Texte seiner Madrigale.

²¹ Der zweite Halbvers des *Elegiedistichons* wird auch *Elegievers* bzw. *daktylischer Pentameter* genannt. In Wahrheit handelt es sich nicht um eine *Pentapodie* (wie es die Bezeichnung falscher Weise andeutet), sondern um eine daktylische *Hexapodie* dikatalektisch *in sillabam* im dritten und sechsten Versfuß. Der Vers tritt nie alleine auf, sondern immer paarweise mit dem daktylischen Hexameter, der in der Regel – wie auch in unserem Fall – der erste Halbvers des Distichons ist.

wie alle geraden Zahlen, denn man kann sie teilen und durch das Hinzurechnen unteilbare (männliche) Zahlen entstehen lassen. Der Himmel und die Erde, der Tag und die Nacht im Makrokosmos sind das, was im Mikrokosmos das männliche und das weibliche Prinzip ist. Erst die Zahl Zwei bedeutet somit den Beginn der Zahlenreihe, den Ursprung der elementarsten Harmonie. Wir wissen, dass nicht die Gleichheit die Bedingung für die Harmonie ist, sondern die aufeinander abgestimmte Ungleichheit, ja sogar das Zusammenwirken der Gegensätze, wie es schon Boethius so schön sagte. Und all das kommt in einem einzigen Elegievers vor. Aus diesen Gründen kam Gallus auch aus symbolischer Sicht gerade das Elegiedistichon so handlich vor, was wir im Laufe der Abhandlung besser verstehen werden. Dass Gallus ein hervorragender Latinist war, beweist er auch hier und nicht nur als Verfasser von Vorreden, wo er seinen raffinierten Stil an den Tag legt und seltene und erlesene lateinische Ausdrücke verwendet.²² Hier bewundern wir ihn als Dichter, als Musiker und als Denker.

Das Elegiedistichon erklingt in der eleganten Prosodie des Dichters und Komponisten Gallus folgendermaßen: „**Gallus a/mat Vene/rem, cur? // cu/curi / curit ad / illam, & post / confe/ctum^ // cucuri / curit o/pus^.**“ Die Versfüße des Daktylus (*-uu*) bringen lebendige Beweglichkeit und Entspanntheit zum Ausdruck, was Licht in den Elegievers bringt. Möglich ist aber auch der sogenannte *rationale* Austausch des Daktylus durch den Spondeus (*- -*), was dem Vers Gewicht, Bedächtigkeit, Feierlichkeit und Ernsthaftigkeit verleiht. Die Austauschbarkeit ist geregelt durch bestimmte Regeln und kann nicht beliebig angewendet werden. Im ersten Halbvers ist das Austauschen des Daktylus durch den Spondeus in allen Versfüßen möglich außer im fünften Versfuß (*quinta sedes*), welcher ein vollständiger Daktylus sein muss (um dem Versnamen gerecht zu werden!). Die Farbe und der Ausdruck jedes einzelnen Verses sind so sehr vielfältig. In Ausnahmefällen kann der Spondeus auch an fünfter Stelle stehen, wobei in diesem Fall der Daktylus im Versfuß an vierter Stelle (*quarta sedes*) sein muss. Im zweiten Halbvers des Elegiedistichons ist das Austauschen der Regel nach nur im ersten Teil möglich, d.h. in der *pentapodie*, nach der Zäsur im zweiten Halbvers jedoch nicht. Gallus verwendet nach der Zäsur des zweiten Halbverses eine *diastole* (eine von Natur aus kurze Silbe weitet er in eine lange aus), um aus dem Wort „*cucuri*“, das ein *amphibrachys* ist, einen richtig gestellten glattfließenden Daktylus zu machen. Auch in solchen Details zeigt sich Gallus als raffinierter Latinist bzw. Humanist. Im ersten Halbvers greift Gallus nach dem Spondeus nur einmal und das sofort nach der Zäsur „*cu/curi*“, was dem gesamten Halbvers Geschmeidigkeit und Glanz verleiht. Mit diesem sorgfältig erstellten metrischen Schema deutete Gallus auf die Gesamtform des Textes als auch des Musikstücks hin.

Trotz offensichtlich geistreich scherzhaftem und sogar fröhlich heiterem Anschein ist der Text des Madrigals durchsetzt mit inhaltsreichen und höchst ernsthaften Bedeutungen. Gallus stellt das für das Renaissancezeitalter so erhabene und bedeutsame Thema von der Harmonie der Himmelsphären und – als Abglanz dessen – auch das Thema von der *harmonia* in der Musik im pythagoräischen Sinne, also das Thema der dreifachen Musik – *musica mundana, humana* und *instrumentalis* –, ins alltägliche Geschehen mitten auf den Hof (so sieht es dem ersten Anschein nach aus und das sind die ersten

²² Kajetan Gantar, Humanist Gallus in latinščina, *Cerkveni glasbenik* 86 (1993), S. 11–17: 16.

Bewertungen, wie sie von den bisherigen Forschern vorgenommen und vermittelt worden sind) und das zwischen das gewöhnlichste Federvieh. In Wirklichkeit aber spielt sich die Geschichte auf völlig anderem Niveau ab.

In der Renaissance war die antike Sage von der Liebesbeziehung der Göttin der sinnlichen Schönheit namens Venus bzw. Aphrodite – ansonsten der Frau des Vulkans, – mit dem mutigen Kriegsgott namens Mars bzw. Ares in allen Gattungen der Kunst und der Philosophie sehr stark vertreten. Es ist bekannt, dass aus der Liebesaffäre zwischen Mars und Venus die gemeinsame Tochter namens *Harmonia* entstammte. Sie verkörpert Tugenden beider Elternteile: Tapferkeit, Standfestigkeit und Stärke sowie unermessliche sinnliche Schönheit. Um Bedenken auszuschließen, muss erwähnt werden, dass es sich bei dieser Komposition von Gallus um den Eigennamen der Venus und nicht um den generischen Begriff handelt, dem wir sonst in anderen Musikwerken von Gallus begegnen. In allen vier Bänden (für CATB) des gedruckten Originals, die Gallus selbst mit dem Text versehen hat, schreibt er den Eigennamen der Venus mit großem Anfangsbuchstaben. Auch mit dem Namen Gallus ist hier er selbst gemeint. Seine starke Selbstidentifikation mit dem Hahn ist an dieser Stelle nämlich klar ersichtlich. Diese dem Anschein nach höchst witzige Motette stellt schon gleich am Anfang die rhetorische Frage: *Gallus amat Venerem, cur?* – Warum liebt Gallus die Venus? Diese Frage, wie alle rhetorischen Fragen, bedarf keiner inhaltlichen Antwort, da sie auf den emotionalen Konsens appelliert, der intellektuelle ist ohnehin schon von sich aus eindeutig. In unserem Fall aber ist nicht einmal der emotionale Konsens fraglich. Der geistreich niedliche Inhalt der Zurufe onomatopoeischer Natur lässt mittels äußerst kunstvoll verflochtener Kontrapunkte – und gerade das galt damals als Harmonie in der Musik – all das entstehen, was in der Himmelskugel seit Ewigkeit und für alle Ewigkeit geschrieben steht: *Harmonia* der Himmelsphären, Zusammenklang in der Natur, in der Schöpfung. Die Melodielinien einzelner Themen werden in den Musikwerken in stets unterschiedlicher Entfernung nachgebildet – bzw. *imitiert*, um es mit dem bekannten musiktechnischen Begriff auszudrücken – obwohl sie der Form nach in ihrer Natur unverändert bleiben. An entscheidenden Stellen der Imitationantworten treten einzelne Stimmen im Verhältnis 1:2:3:4 der *tetractys* auf, d.h. im Verhältnis der Oktave, Quinte oder Quarte, aber auch der Dezime. Einzelne Themen, wenn wir sie als sogenannte *voces musicales* bestimmter Hexachorde lesen, sehen sich folglich zum Verwecheln ähnlich. (Notenbeispiel: Jacobus Gallus, *Gallus amat Venerem, cur?*)

Als Heraklit über den Kosmos nachdachte, sagte er, dass dort, wo es keinen Anfang gibt, auch kein Ende sein kann. Das nahezu ununterbrochene Imitieren von kurzen Melodielinien onomatopoeischer Natur erzeugt dieselbe Wirkung: Es geht um das ewige Jetzt des ursprünglichen kreisförmigen kosmischen Geschehens, wo es zwar ähnliche Worte gibt, die jedoch von anderer und unhörbarer Natur sind. Der dahinfliegende Augenblick hielt an, denn aus der Liebe zwischen Gallus und der Venus ist die *Harmonia* geboren worden und das zu Hause, auf fast banale einfache Weise, wie es an der Oberfläche und dem Anschein nach scheint.

Wenn wir hier noch die Bedeutung in Erwägung ziehen, die Venus für die christliche Überlieferung hatte – es kann nicht übersehen werden, dass Gallus dem katholischen Glauben zutiefst ergeben war –, kommen wir mit unheimlich gewagten Botschaften in Berührung: Die Venus als Morgenstern (*Stella matutina* bzw. *Stella maris*) ist seit

jeher das Sinnbild für Maria, die Gottesgebälerin.²³ Eine gründliche Untersuchung des Kompositionssatzes des Madrigals zeigt deutlich, dass Gallus zumindest in der ursprünglichen Bedeutung Maria nicht im Sinn hatte. Als Beweis dienen zahlreiche und absichtlich gesetzte Tritoni (*mi contra fa*) in jenen Takten, die auf kompositorische Weise *Harmonia* zum Ausdruck bringen. Am offensichtlichsten ist das im Takt 8, wo die Altstimme die Noten *f–h* anstimmt. Wenn wir aber an derselben Stelle das *h* in ein *b* umändern (Regel *nota super la*), erscheint zwischen dem Alt, Bass und dem Tenor eine ebenso falsche verkürzte Quinte *b – e*. Diese kompositorisch verbotenen *mi contra fa* Querstände können wir also auf keinen Fall umgehen. Folglich ist klar, dass alle diese *mi contra fa* Querstände willentlich und absichtlich aufgestellt worden sind. Gallus fügt also bewusst Elemente der Sünde in die Komposition ein, um es klar zu sagen, an welche Venus er denkt. Er hat also eindeutig lediglich die Venus der Griechen, d.h. die Göttin Aphrodite, im Sinn. Ist in diesem Madrigal auch der Gedanke an die Venus als christliche *Stella matutina – Maria* – präsent, so ist das bei ihm – einem aufrichtigen Gläubigen – durchaus möglich, jedoch bleibt so ein Gedanke im Hintergrund, auf zweiter, dritter oder noch tieferer Ebene. Der Inhalt des humanistischen Begriffs *harmonia* (als alles durchglühende Schönheit des Gleichklangs und zugleich als Quelle makro- und mikrokosmischer Standfestigkeit) widerspricht dem nicht.²⁴

Auch die Wahl des Modus, die von Gallus immer sorgfältig vorgenommen wurde, erhärtet unsere Behauptungen, trotz der noch immer ungelösten Frage, wohin die Musikwerke von Gallus mit dem *finalis* auf dem *C* zuzuordnen sind. Möglich wäre die Zuordnung zum hypoionischen Modus, bei dem sich um einen Modus fröhlichen Charakters mit ernsthaftem Hintergrund handelt. Eine andere Zuordnungsmöglichkeit – für Gallus in diesem Fall auch die wahrscheinlichste – aber ist die Zuordnung zum nach oben(!) transponierten hypoionischen Modus auf dem *C*, der als Modus der Andächtigkeit, des Gebets und auch der Anbetung galt, passend auch für Musikstücke mit traurigem, klagendem und auch liebesbekundendem Inhalt. In beiden Fällen geht es um die Wahl eines ernsthaften Charakters mit dennoch heiterer Miene.

²³ In der Lauretanischen Litanei wird sie *Stella matutina* genannt. Eine ähnliche Bezeichnung für Maria finden wir auch in der Antiphone *Ave stella matutina peccatorum medicina mundi princeps et regina [...]*, Perugia, Biblioteca Comunale, Ms 2800, fol. 130v. Als *Stella maris* wird sie im Responsorium desselben Kodexes bezeichnet *Virgo parens christi paritura deum genuisti fulgida stella maris [...]*.

²⁴ Das ist auch aus der reichhaltigen patristischen und mittelalterlichen Literatur, der christlichen Hymnologie und Ikonographie ersichtlich. Solch ein Gedankenaufrschwung beruht auf der Ursymbolik, der wir seit jeher auf dem gesamten Gebiet des fruchtbaren Halbmondes und im Mittelmeerraum begegnen. Auf eine schöne synkretistische Beschreibung, die eine Bedeutungsbrücke zwischen der Urzeit der Ägypter, Griechen und Latiner sowie der Spätantike herstellt, stoßen wir unter anderem bei Apuleius (um 125–180 u. Z.; *Metamorphoseon – Asinus aureus*), vgl. auch Heinrich und Margarete Schmidt, *Die Vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München, Beck, 1981; it. Übersetzung *Linguaggio delle immagini*, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, S. 218–219; Othmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*, Zürich [...], Vandenhoeck und Ruprecht, 1972; Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München, Beck, 1985.

Die paradigmatische Parallele zwischen Kepler und Gallus, mit der wir unsere Überlegungen begonnen haben, dürfte uns folglich an dieser Stelle noch verständlicher sein. Die Vierstimmigkeit (*cantus, altus, tenor, bassus*) – als Abglanz der vier Grundelemente der Schöpfung (Feuer, Luft, Wasser, Erde) – bedeutete die Vollheit und Ganzheit. *A voce piena*, die Vollstimmigkeit, war die damalige Bezeichnung der Stimm lagen Sopran (Feuer), Alt (Luft), Tenor (Wasser) und Bass (Erde). Aus dieser Sicht ist interessant, dass die Sammlung *Harmoniae morales* zur Gänze nur vierstimmig ist. Die Mehrstimmigkeiten (z.B. in der Sammlung *Moralia*) stellten eine Verdoppelung von einigen der vier grundlegenden Stimmen dar, was aber nichts an der Rolle der einzelnen Stimmen änderte. Die Zahl der Stimmen in einem bestimmten Musikstück bzw. die Zahl der augenblicklich auftretenden Stimmen in einem Einzelstück hatte daher immer eine bestimmte Bedeutung, die an die Harmonie im Raum – an die Fülle oder den Mangel an Gleichklang, an die Positivität oder Negativität, an das Licht oder die Finsternis – gebunden war. Wir können getrost behaupten, dass die einzelnen Stimmen die kosmischen Laufbahnen und die Rotationen der Planeten am Himmelszelt veranschaulichten. Die Vermeidung bzw. Untersagung von Dissonanzen bei strukturell wichtigen Noten des Musikstücks, die für den Aufbau des Stücks tragend waren, war auch so begründet. Ähnlich wie der Kosmos infolge der Zerstörung von aufeinander abgestimmten Zahlenverhältnissen unter den Planeten einstürzen würde, würde auch die Komposition – als Spiegelbild der kosmischen Ordnung – aus denselben Gründen zusammenbrechen. Auch die Partitur bestand lediglich aus waagrechten Notenlinien, die in gesonderten Abschnitten die einzelnen und voneinander getrennten Melodielinien andeuteten. Im Fall Gallus verfügen wir über vier kleinformatige voneinander getrennte gedruckte Partenbände – Stimmbücher – *Harmoniarum moralium* aus dem Jahre 1589 und sechs ebenso großformatige Partenbände von *Moralien* aus dem Jahre 1596.

Alles was erwähnt wurde, finden wir auch in unserem Fallbeispiel. Gallus goss seine Identifikation mit dem griechischen Gott Mars, der mit Venus der gemeinsamen Tochter *Harmonia* das Leben schenkte, in seine Komposition, die eine Länge von 19 Brevis-Einheiten hat. Weil es sich um *tactus alla breve* handelt, stimmen sie mit den Takten der Komposition überein. Die Form des ausgesprochen imitativen Kompositionsaufbaues (die Ausnahme ist das *noema* in den ersten anderthalb Takten, *exordium*) zerbricht in zwei größere ungleiche Teile, die mit der Form des Elegiedistichons übereinstimmen (Takte 1–7 und 7–16 bzw. 7–19). Der Takt 16 bedeutet faktisch das Ende unseres Madrigals, dem nur eine dreitaktige Bestätigung des Modus bzw. der *finis* (*peroratio*) der rhetorischen Aufgliederung folgt. Unter Berücksichtigung der Zäsuren in beiden Halbversen des Elegiedistichons erhalten wir Einsicht in vier Episoden bzw. musikalische Gedankenabschnitte des Madrigals (Takte 1–2, 2–7, 7–10 und 10–16 bzw. 10–19). Die Kompositionsform des gesamten Madrigals steht also im vollkommenen Gleichklang mit dem metrischen Aufbau des Distichons. *Musica instrumentalis* ist aber auch eine Rede. Die Aufgliederung unseres Madrigals in *exordium – medium – finis* (Takte 1–2, 2–16 in 16–19), nämlich die Aufgliederung einer Rede, lässt eine Anlehnung an die Rhetorik deutlich erkennen.

Die musikalische Form eines jeden Musikstücks aus der Renaissancezeit ist am schönsten ersichtlich, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die *clausulae* bzw. Kandenzen lenken, die an der *clavis clausularum* stehen (das sind *finalis* und *ripercussa*

eines bestimmten Modus). Im ersten Teil des Madrigals *Gallus amat Venerem, cur?* steht die *clausula* vollkommen richtig auf dem *finalis C-FaUt* im Takt 7 (also 6+1 Brevis-Einheiten). Der zweite Teil geht mit einer ebenfalls richtig gestellten *clausula* auch auf dem *finalis C-FaUt* im Takt 16 zu Ende (mit einer Länge von 10 Brevis-Einheiten), dem noch die drei (3!) bereits erwähnten Takte zur Bestätigung der Tonalität mit einem etwas anders angeordneten Kadenzabschluss der Stimmen folgen: z.B. der Bass endet mit einem Quartensprung nach oben eine Oktave höher, also im Verhältnis 1:2 unter Berücksichtigung der eigenen Note im Takt 16. Ebenso kadenzieren auch die anderen Stimmen auf höheren Tonlagen, jedoch mit dem Unterschied, dass die Altstimme die Rolle der *clausula cantizans* auf *c'-FaUt* übernimmt und der *cantus* hingegen mit der *clausula tenorizans* auf *ripercussa e'LaMi* nach oben biegt. Die vollständige und richtig gebaute *clausula* ist an einer ganz bestimmten Stelle noch zusätzlich von Bedeutung. Das geschieht am Ende des ersten Halbverses im Takt 7 und am Ende des zweiten Halbverses im Takt 16. Beide Male befinden sich die *clausulae* an ihren richtigen Stellen: *cantizans* im Sopran, *tenorizans* im Tenor, *basizans* im Bass und *altizans* im Alt. Im Takt 7 ist wegen des konsequent richtigen Kadenzschrittes des Tenors (*clausula tenorizans*) der Schlussakkord sogar ohne Terz (wichtig!). Es kommen (laut Zarlino) nur einfache Zahlenverhältnisse vor 1:2, 2:4, 2:3 und 1:4 (d.h. zwei Oktaven, eine Duodezime und eine zweifache Oktave). Gallus hat mit diesem pythagoräisch musikalischen Siegel die Empfängnis, die Geburt der *Harmonia* in ihrer vollkommensten Form verbildlicht.

Es gibt aber auch noch andere Kunstgriffe, die von Gallus ebenso gekonnt verwendet werden. Im Takt 9 hinterlässt er seine Unterschrift in Form der musikalischen Figur *apotomia*: Dezidiert und im offensichtlichen Querstand mit dem Sopran tauscht Gallus innerhalb der *clausula cantizans* das *semitonium minus* (*f'*) in das *semitonium maius* (*fis'*) um. Dass sich das an derselben Stelle und an der Stelle derselben Wortsilbe abspielt, an der er kurz davor den Ambitus des Modus (*a''*) übertreten hat, deutet auf die Relevanz der Bedeutungen hin, die der Text an dieser Stelle beinhaltet: „et post confectum“. Im selben, d.h. im dritten Abschnitt des Musikwerkes (vom Takt 7–10) verwendet er an derselben Textstelle die *suspiratio* (gr. auch *stenasmus* genannt), um damit die leidenschaftliche Liebesehnsucht des *Gallus*-Hahn nach der *Venus* zum Ausdruck zu bringen, die hier vollkommen angebracht ist. Für die Sopran-Venus verwendet er selbstverständlich an derselben Stelle zum ersten Mal den Spondeus und antwortet erst zum zweiten Mal mit der musikalischen *suspiratio*-Figur: Die *Venus* erwärmte sich für *Gallus* bzw. erwiderte dieselben Gefühle eben ein bisschen später. Dieselbe rhetorische Figur plaziert aber den metrischen Ausrutscher, der scheinbar vom Komponisten Gallus begangen wird, wieder an die richtige Stelle: Der Anfang des zweiten Halbverses „et post [...]“ besteht aus lauter Spondeen, in seiner Vertonung aber erklingen auf den ersten Blick Jamben. Es ist bekannt, dass die Figur *suspirantis animi affectus* den Notenwert um die Hälfte verkürzt. Der fehlende erste Teil aber wird durch das entsprechende Pausenzeichen ersetzt.²⁵ Denselben

²⁵ Johann Gottlieb Walter, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, behauptet folgendes: „Figura suspirans ist eben was Figura corta, nur daß sie, an statt der vordern längern Noten, eine halb so grosse Pause, und drauf eine den andern beyden gleiche Note hat.“; dieselbe Behauptung finden wir in: Wolfgang Caspar Printz, *Phrynus Mytilenaeus oder satyrischer Componist*, Dresden und Leipzig 1696, II, S. 60.

Charakter – *suspiratio/stenasmus* – haben auch alle Pausen vor „*cucuri curit ad illam*“ am Ende des ersten Halbverses in den Takten 2–5.²⁶ Gallus verbindet diese musikalische Figur gekonnt noch mit der – beinahe kanonartig klingenden – imitationsdurchsetzten (Fuge!) *auxesis/incrementum*, die als musikalische Figur noch am ehesten an die Rhetorik anknüpft, in welcher Bilder des Wachstums, der Vermehrung und des Aufwärtsstrebens zum Ausdruck kommen. Dass all dieser vielfältige Formenreichtum vollkommen am Platz ist, muss nicht besonders betont werden. Gallus als Poet und Musicus, als Metriker und Komponist, kurzum als Humanist durch und durch erstrahlt in vollem Maße.

Wenn wir die Form des Madrigals noch anhand der Zahlensymbolik überprüfen, die ebenfalls im Madrigal ersichtlich ist, offenbart sich folgendes:

- Die *Regularis*-Kadenz im Takt 7 beendet das Werk (*opus!*) in der Tat, denn der zweite Vers spricht lediglich vom „danach“ (& *post confectum*). Es geht also um die Ruhe, was $6+1$ andeutet, bzw. um das *opus* in Zahlen ausgedrückt, bzw. um es mit noch deutlicheren Worten zu beschreiben, um das göttliche Sechstageswerk bei der Erschaffung der Welt, was *opus* in der ursprünglichen Wortbedeutung bedeutet, am siebenten Tag aber begab sich Gott zur Ruhe.
- Die Kadenz des zweiten Teiles tritt nach den 10 Brevis-Einheiten (Takt 7–16) des strengen Imitationsgeschehens auf, was in pythagoräischer Auffassung eine Einheit darstellt, denn es geht um die Summe der „heiligen *tetractys*“ bzw. $1+2+3+4=10$, was auf höherem Niveau die Eins (*Unum*) bedeutet. Es ist interessant, dass die erste Einheit des zweiten Teiles, die mit der Zäsur des zweiten Halbverses übereinstimmt ebenso und mit derselben Zahlensymbolik im Takt 10 endet. Sie wird durch die bedeutungsvoll gesetzte Tenorklausel auf *g-SolUt* hervorgehoben. Und auch die Anzahl der Brevis-Einheiten der gesamten Komposition trägt dieselbe Bedeutung: $19 \text{ Takte} = 1+9 = 10$, also *opus* einwenig anders ausgedrückt.
- Im Takt 14 erscheint die *clausula* auf dem *G-sol*, das zum ersten Mal den Gesamtgedanken des Madrigals (*cucuri curit opus*) abschließt. Und diese Stelle zerbricht wiederum in die bereits bekannte Symbolik: $14=2 \times 7$. Derselbe Takt kann wieder durch 7 geteilt werden, wenn man den reinen Wert der sieben Brevis-Einheiten des zweiten Halbverses zusammenzählt, den diese hier in der Mensuralnotation aufweisen, und man bekommt $14:7=2$, also eine Zahl, die den Anfang der geraden Zahlen bzw. die Zahl der Weiblichkeit, aber auch das Symbol des umgedrehten Oktavenverhältnisses $14:7=2:1$ darstellt, wo dem weiblichen Prinzip (d.h. der 2) eine höhere Wertigkeit zuteil wird als dem männlichen (d.h. der 1). Wir erhalten auf ähnliche Weise dieselbe Symbolik: *opus* + Ruhe = Vollkommenheit, *harmonia* im Takt 16, wo das Musikstück tatsächlich zu Ende ist, denn die Zahl 16 birgt in sich wiederum die Zahl 7 ($1+6=7$). Andererseits ist 16 gleich 4×4 , stellt also wieder einmal die uns bereits bekannte pythagoräische *harmonia* dar oder aber $16:2=8$, was auf die Doppelheit des christlichen „achten Tages“ hindeutet, was die endgültige Erlösung des Pasha verbildlicht.

²⁶ Wir dürfen die *suspiratio/stenasmus* nicht mit der musikalischen Figur *meses* verwechseln, der Figur des Schluchzens bzw. des verborgenen Weinens.

Ich habe nur auf einige der meist ersichtlichen Zahlenbedeutungen hingewiesen, die in der metrischen insbesondere aber in der musikalischen Form des Madrigals *Gallus amat Venerem, cur?* beinhaltet sind. Aber schon die reichen aus, dass der zweite Halbvers des Elegiedistichons²⁷ ganz anders in unseren Ohren erklingt, wie wir das zu Beginn in der sogenannten vorläufigen Übersetzung andeuteten. Natürlich werden wir bei der nachfolgenden Übersetzung auch all das im Sinn behalten, was wir in unserer Studie behandelt haben. Den zweiten Halbvers des von Gallus verfassten Elegiedistichons „& post / **confe/ctum** // **cucuri** / **curit** o/**pus**.“ könnten wir jetzt auch folgendermaßen übersetzen (das lässt die lateinische Sprache durchaus auch zu): „Und sobald er fertig ist – mit ‚Kikeriki‘ (d.h. singend, erklingend) rotiert (oder kreist) das *opus* (das Erzeugnis, das Werk, d.h. die *Harmonia*).“ Ein bisschen freier und unter dem Eindruck der griechischen Mythologie, aber noch immer völlig im Sinne des lateinischen *curro*, *-ere* könnte man den Halbvers auch auf folgende Weise übersetzen: „Und sobald er fertig ist, ergießt sich das *opus* (= *Harmonia*) kikerikiend ins Weltall“ bzw. „durchdringt das *opus* (= *Harmonia*) kikerikiend das Weltall.“

Es wäre auch interessant, sich die gemetrischen Analysen von Tine Kurent anzusehen.²⁸ Doch der vorgegebene Rahmen erlaubt es nicht. Wir würden auch auf diesem Wege zu denselben Ergebnissen und demselben Schluss gelangen. Nehmen wir nur den Unterschied des Doppelkonsonanten *rr* bzw. des Konsonanten *r* im Inhaltsverzeichnis („*cucurricurrit*“) und in den Notenaufzeichnungen („*cucuri curit*“) genauer unter die Lupe. Es ist nicht notwendig ausdrücklich zu betonen, dass es sich hierbei nicht um einen ungewollt eingeschlichenen Fehler handelt, sondern dass Gallus das mit einer ganz bestimmten Absicht und in allen vier Bänden konsequent in gleicher Weise so niederschrieb. (Abbildung: *Jacobus Gallus, Index Harmoniarum moralium*.)

Zusammenfassend wissen wir jetzt, dass der Künstlernamen Gallus – in der Bedeutung von „Hahn“ – für unseren Komponisten kein bloßes Sinnbild ist, deren übersinnliches Sein sich im geistigen Schauen (wie im Mittelalter) äußert. Es ist auch kein reiner Einfall, denn Gallus fühlt sich darin als Persönlichkeit aus Fleisch und Blut. Seine Identifikation mit dem kämpferisch mutigen und stets wachsamen „Hahn“ drückt die Kraft des Künstlers aus, der das Leben in all seinen Erfahrungstiefen und -nuancen erfährt – er kennt sowohl die Ereignisse des Tages als auch die Geheimnisse der Nächte – und seine Handlungen – den Gesang – in die Welt der realen Erfahrung einbezieht. Darin zeigt sich Gallus als vollblütiger Humanist. Gallus erlebt den Beinamen „Hahn“ – figürlich ausgedrückt – beinahe auf der Ebene des Totem. Ein „Hahn“ zu sein, ist für ihn der grundlegende Beruf des Lebens, es ist der ganzheitliche Ausdruck der eigenen Person. Gerade in diesem – sogenannten – Totemebenenbild sind Religiosität und Weltlichkeit aufs äußerste in der naturhaften Menschlichkeit vereinheitlicht, wie er es auf Schritt und Tritt hervorhebt. Insbesondere durch die Identifikation mit dem „Hahn“ lebt in Gallus vor unseren

²⁷ Der Halbvers wird unberechtigterweise als *Elegiepentameter* bezeichnet. In Wahrheit ist es eine daktylische *Hexapodie* dikatalektisch in *sillabam* im dritten und sechsten Versfuß und ist demnach – zwar ein klein wenig insgeheim – ein richtiger auf der Zahl 6 begründeter *Hexameter*.

²⁸ Tine Kurent, *Gallusova gematrična predstavitve, Gallus Carniolus in evropska renesansa*, Bd. 2, Hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1992, S. 133–153.

Index Harmoniarum Moralium.

PRIMI LIBRI.

- I. Dij tibi si qua pios respectant numina
- II. O Fortuna potens quam variabilis:
- III. Currit parvus lepulus. fa. mi. re. clamant:
- IIII. Qui fugat intrepidus, magis ille fugat fugientea:
- V. Galla nouenarum iacet aula subacta fororum:
- VI. Gallus amat Venerem, cur? cucurricurrit ad illam:
- VII. Quam Gallina suum parit ovum, gloccinat ante:
- VIII. Ergo mihi uxorem qualem ducam? an nē puellam?
- IX. Anna soror. soror Anna meæ male conscia culpæ:
- X. Heu crucior certe quia iam fraus regnat in orbe:
- XI. Nusquam tuta fides, fraudis sunt omnia plena:
- XII. Heroes, pugnate Viri fortissimi, ad arma ascete!
- XIII. Proditor est ut Hypocrita:
- XIIII. Cogitate miseri, qui uel quale: estis!

Abbildung

Jacobus Gallus, *Index
Harmoniarum moralium*
aus *Harmoniae morales*,
Praga 1589.



Augen eine mutige, gerechte und mit Kraft ausgestattete Person auf, die unermüdlich Tag und Nacht über dem ununterbrochenen Fluss der Zeit wacht, der geheimnisvoll mit dem Pulsschlag der Schöpfung und der Ereignisse verquickt ist. Mit dem Gesang vertreibt sich Gallus der „Hahn“ die Zeit des Wachens, vor allem in den Nachtstunden, die ethisch besonders gefährlich sind, weil sie durch dunkle dämonische Wesen mit Leben ausgestattet werden und weil sie eine so starke Ähnlichkeit mit dem ewigen Schlaf haben. Nur der einsame, aber kämpferische Gallus – der „Hahn“ – wacht wachsam über der Moral und singt, denn das ist sein Beruf. Wir können also sagen, dass Gallus in der Rolle des „Hahns“ nicht singt, sondern das Singen dazu verwendet, um als Leiter von wichtigen Lebenswahrheiten wertvolle Sinngehalte in Form von sinnlich wahrnehmbaren Botschaften auf geheimnisvolle Art und Weise mitzuteilen. Darum können seine eigenartigen „Madrigale“ nichts anderes sein – und wiederum sind wir gezwungen denselben Schluss zu ziehen – als *Harmoniae morales* und *Moralia*, d.h. der Zusammenklang, *harmonia* der goldenen Lehren des neuen Lebens, die erneuernde und erneuerte Ethik in der Musik.

Das Künstlerprofil des Komponisten Gallus als Kunstschaffender und Schöpfer ist – demnach – unmöglich von seinem intellektuellen, humanistischen, persönlich ethischen, weltanschaulichen und ganz intim menschlichen Profil zu trennen, obwohl es möglich ist, alle diese einzelnen Bausteine klar auseinanderzuhalten. Nach all den Erkenntnissen, die wir bei der Erforschung der Identifikation unseres Komponisten mit dem Hahn gewinnen konnten, können wir nun den Schluss ziehen, dass im Grunde genommen zwei – ansonsten schon stark eingebürgerte – Namen ohne dem Familiennamen im Spiel sind, nämlich *Jacobus Gallus* – der Tauf- und der (humanistische!) Künstlernamen. Eine derartige Namengebung ist auch in streng wissenschaftlichen Kreisen schon lange Zeit üblich, wie das aus der öffentlichen Sammlung seiner Werke ersichtlich ist, die von dem Musikwissenschaftlichen Institut des Wissenschaftlichen Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste herausgegeben wird. Und auch hier dominiert der Name *Gallus* stark vor dem Namen *Jacobus*. Die Analyse des Madrigals *Gallus amat Venerem, cur?* hat hier gezeigt und bewiesen, dass eine solche Benennung

vollkommen der Persönlichkeit und dem Wollen unseres Komponisten entspricht: Gallus war ein reiner Vorname, ein Name ohne Zusätze, wie es *Mars*, *Venus* oder auch *Christus*, *Maria*, *Deus* sind. Die Frage, ob sich Gallus mit seinem Künstlernamen vor allem als Humanist identifizierte, ist am Ende dieses Kapitels nur noch von rhetorischer Natur: Es wird keine Antwort, sondern ein Konsens erwartet. Ist dieser Name auch sein richtiger humanistischer Name? Trotz Fehlen einer ausdrücklichen schriftlichen Aussage des Komponisten drängen uns unsere Forschungsergebnisse zu einer bejahenden Antwort. Auf jeden Fall aber sind alle vorliegenden Ergebnisse ein ausgezeichnetes Sprungbrett für kompositorische und ästhetische Bewertungen von Musikwerken unseres Komponisten, die bei ihm als die einzigen zählen.

Nicht nur die retorisch gestellte Ausgangsfrage *Gallus – der Humanist amat Venerem, cur?* ist an diesem Punkt beantwortet, sondern auch der emotional-rationale Konsens, so hoffe ich, steht nun außer Zweifel.*

* Übersetzt von Christiana Gotthardt.

Notenbeispiel

VI. Gallus amat Venerem

Jacobus Gallus

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri cur -

Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri cur -

Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri

Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu -

3

rit, cu - cu - ri cur - rit, (cu - cu - ri cur - rit,) cu - cu - ri cur - rit, (cu - cu - ri

rit, cu - cu - ri cur - rit, (cu - cu - ri cur - rit,) cu - cu - ri cur - rit, cu - cu - ri cur - rit ad

cur - rit, cur? cu - cu - ri cur - rit, cu - cu - ri cur - rit, (cu - cu - ri cur -

cu - ri cur - rit, cu - cu - ri cur - rit, cu - cu - ri cur - rit, cu - cu - ri

6

cur - rit,) cu - cu - ri cur - rit ad il - lam, et post con - fe - ctum.

il - lam, (cu - cu - ri cur - rit ad il - lam,) et post con - fe - ctum, (et

rit,) cu - cu - ri cur - rit ad il - lam, et post con - fe - ctum, (et post con -

cur - rit ad il - lam, et post con - fe - ctum, et post

Jacobus Gallus, *Gallus amat Venerem, cur?* (*Monumenta artis musicae Sloveniae XXVI*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1995, S. 23–24; mit der Genehmigung des Verlegers).

9

(et post con - fe - ctum) cu-cu-ri cur-rit, o - pus (cu-cu-ri cur - rit o -
 post con - fe - ctum,) con - fe - ctum cu-cu-ri cur-rit o - pus, cu-cu-ri cur -
 fe - ctum,) et post con - fe - ctum cu-cu-ri cur-rit o - pus, (cu-cu-ri
 con - fe - ctum, con - fe - ctum cu-cu-ri cur - rit o - pus,

13

pus,) cu - cu-ri cur - rit o - pus, (cu - cu-ri cur - rit o - pus,) cu - cu-ri cur - rit o -
 rit o - pus, o - pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus, cu - cu-ri cur - rit, cu - cu-ri
 cur - rit o - pus,) o - pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus. (cu - cu-ri cur - rit
 cu - cu-ri cur - rit o - pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus, cu - cu-ri

16

- pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus.
 cur - rit o - pus, (cu-cu-ri cur - rit o - pus,) cu - cu-ri cur - rit o - pus.
 o - pus,) cu - cu-ri cur - rit o - pus, cu - cu-ri cur - rit o - pus.
 cur - rit o - pus, (cu-cu-ri cur - rit o - pus,) cu - cu-ri cur - rit o - pus.

GALLUS – HUMANIST AMAT VENEREM, CUR?
NEKAJ KRITIČNIH PREMISLEKOV O ŠESTI SKLADBI ZBIRKE
HARMONIAE MORALES

Povzetek

Slovenski renesančni skladatelj *Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniol(an)us* je bil prefinjen humanist. Prvi snovni pokazatelj in dokaz za to trditev so jedrnata, vsebinsko bogata in v izborni latinščini napisana besedila, ki so zagotovo izšla izpod njegovega peresa. Analiza in izsledki analize le-teh so bili izhodišče in smerokaz nadaljnjega preučevanja. Drugi nivo izsledkov in dokazov pa nudi vsestransko in večplastno preučevanje nekaterih za Gallusa bistvenih pojmovnih segmentov, kot so npr.: njegovo pojmovanje glasbe kot *Ars* oz. *Domina musica* znotraj takratnega univerzalnega sistema *artes liberales*; kakšen pomen pripisuje za Gallusa izjemno pomembnemu pitagorejsko-neoplatonskemu pojmu *harmonia*; Gallusovo enovito pojmovanje kozmologije, združeno s subtilnim občutkom za etiko ter posledice; Gallusov odnos do pojmov sakralno-profano in vpliv na njegov kompozicijski slog (vprašanje zakaj *moralia* in ne *madrigali*); pojmovanje mitološke in teološke semantike, ki jo polaga v besedo/umetniško ime *Gallus*; vprašanje zakaj in od kje skladateljeva predominantna samoidentifikacija s petelinom (*Ares / Mars* med živalmi!) in celo s Feniksom ter posledice; zelo poučna je tudi večplastna kompozicijsko hermenevtično-analitična obravnava (metrika, besedilo, modus, retorične figure, številčna simbolika ipd.) bogate artifične simbolike, ki je prisotna v madrigalu *Gallus amat Venerem, cur?* ipd. Umetniški profil skladatelja Gallusa kot ustvarjalca je nemogoče ločiti od njegovega intelektualnega, humanističnega, osebno etičnega, svetovnonazorskega in povsem intimno človeškega profila, čeprav je mogoče vse te posamezne sestavine jasno razlikovati. Vsi izsledki (večina jih v tem članku zaradi zelo omejenega prostora ni objavljenih) pokažejo in dokažejo, kako močno in na kakšen način se je skladatelj kot humanist, umetnik in človek identificiral (edino!) z umetniškim imenom *Gallus*. Na temelju vseh izsledkov lahko postavimo vsestransko utemeljeno trditev, ki ima moč aristotelovske razvidnosti, da si je naš skladatelj *Jacobus Handl* izbral in nadel ime *Gallus* predvsem kot humanist. Obe imeni *Jacobus Gallus* (*Jacobus* kot oseba krstno in *Gallus* kot humanist umetnik), vzeti v tem paru, sta zato popolnoma legitimni. Avtor pojasni s tem tudi pravilnost (sicer netočnega) poimenovanja skladatelja kot *Jacobus Gallus*, ki je zadnja desetletja običajna tudi v strogo znanstvenih krogih, prisotna pa je tudi v naslovnicaх uradne izdaje skladateljevih zbranih del, ki jih izdaja Muzikološki inštitut Znanstveno raziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.