

---

## BESPRECHUNGEN

---

*HELMUT SCHÖNECKER: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren. Die Chromatik in den späten Madrigalen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2000. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Die Arbeit, entstanden als Karlsruher Dissertation, beschäftigt sich mit der Musik einer Umbruchszeit, den Jahren vor 1600, einer Zeit, in der Alt und Neu nicht nur brüsk gegeneinander gesetzt, sondern auch in vielfältiger Weise verknüpft und verschmolzen wurden, in der man Neues durch Altes (die Musik der griechischen Antike, oder was man dafür hielt) zu rechtfertigen suchte, eine Zeit, in der Kontroversen um eine neue Musikästhetik und Kompositionspraxis mitunter vehement und öffentlich ausgetragen wurden. Dass es die ‚alte‘ Gattung des Madrigals war, die damals zum Experimentierfeld, wenn nicht zum Kampfplatz der Komponisten und Theoretiker wurde, ist musikwissenschaftliches Allgemeinut. Das seit einiger Zeit zu beobachtende neue Interesse am Madrigal des späten Cinquecento hat sicherlich auch damit zu tun, dass diese Gattung den Widerstreit von Alt und Neu wohl am deutlichsten spiegelt; hier scheint sich Zeit-typisches in all seiner Vielfalt, Dynamik und Widersprüchlichkeit zu bündeln. An dieser Stelle setzt auch Schöneckers Untersuchung an. Als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels der Jahre kurz vor 1600 greift der Verfasser die Chromatik heraus. Er konstatiert eine ungewöhnliche Häufung chromatischer Madrigalkompositionen in den 1580er- und 1590er-Jahren, zugleich aber auch einen auffälligen Rückgang der Produktion gerade bei einigen der ‚fortschrittlichsten‘ Madrigalkomponisten der Zeit, namentlich bei Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Schönecker stellt die Hypothese auf, dass dieses zeitweilige Verstummen seine Ursache in einem ästhetischen Dilemma habe: Kompositorische Neuerungen und eine bis ins Unerhörte und Regelwidrige gesteigerte Expressivität seien zwar ästhetisches Gebot und künstlerisches Bedürfnis gewesen, hätten aber selbst unter den gelehrten Kennern und Liebha-

bern des Madrigals kaum noch Anklang gefunden, mit der Folge, „daß eine Reihe von Komponisten in den 1590er Jahren trotz günstiger Rahmenbedingungen besonders progressive und experimentelle Werke quasi auf Vorrat oder für die Schublade komponierten, nichts oder nur wenig veröffentlichten und das Wenige [...] meist im bewährten, traditionellen Stil hielten“ (S. 30). Ziel der Arbeit ist es, dieses Dilemma genauer zu beschreiben und zu erklären, und zwar – wie erwähnt – anhand der Chromatik. Die Untersuchung ist in drei größere Blöcke gegliedert. Der erste Abschnitt, unterteilt in Kapitel zur Vorbildfunktion der klassischen Antike, zu Neuplatonismus und Aristotelismus, zum Florentiner Humanismus, zur musikalischen Antikenrezeption und zum Manierismus, beschäftigt sich mit im 16. Jahrhundert wirksamen philosophisch-ästhetischen Anschauungen. Ein zweiter gilt der Chromatik als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels im späten 16. Jahrhundert und hier zunächst dem Aspekt der Antikenrezeption, konkret: der Neuorientierung auf das Wort und seine Vertonung einerseits, der Rezeption der griechischen Theorie von den drei Tongeschlechtern Diatonik, Enharmonik und Chromatik andererseits. Wenn auch missverstanden, sei die Berufung auf den antiken *genos chromaticon* doch ein willkommenes Argument für die Rechtfertigung ‚irregulärer‘ Chromatik gewesen. Nach einem knappen Überblick über einige Forschungsthesen zur Erklärung der Chromatik des späten 16. Jahrhunderts, der den zweiten Teil der Arbeit abschließt, präsentiert Schönecker Analysen von ausgewählten Madrigalen Marenzios (9 Werke, veröffentlicht von 1581 bis 1599) und Gesualdos (30 Madrigale aus dem 3., 4., 5. und 6. Madrigalbuch). Basis ist eine doppelte Arbeitshypothese: Chromatik – auch in extremer Form – wurzelt im traditionellen Modusssystem; als bewusst und gezielt eingesetzte Regelverletzung steht sie im Dienst des Wortausdrucks. In einer Anschlusshypothese greift Schönecker den Aspekt der Antikenrezeption auf: „Da in dem zu untersuchenden Zeitraum, zumal im Ferrareser Umfeld, griechisches Gedankengut allgegenwärtig war

und heiße Diskussionen um die richtige Art ihrer Wiederbelebung geführt wurden, [...] besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß sich die antiken genera bzw. was darunter verstanden wurde in irgendeiner Form in den Kompositionen der Zeit wiederfinden, sei es in isolierter Form, in ausdrucksbedingten Wendungen [...] oder möglicherweise ganz oder teilweise integriert in das traditionelle Modusystem“ (S. 70). Dass Chromatik als Mittel der expressiven Textvertonung eingesetzt wird, zeigen die vorgelegten Analysen zweifellos (aber dazu hätte es ihrer auch kaum bedurft); dass Chromatik ganz und gar im traditionellen System der Modi verankert war, wie in der abschließenden „Conclusio“ zu lesen ist (S. 177), wird nicht jeden überzeugen, vielleicht noch weniger, dass „die meisten chromatischen Kompositionen, besonders aber diejenigen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo [...], überraschend eindeutig vor dem Hintergrund und mit Beziehung auf bestimmte antike Vorbilder“ entstanden (S. 173); das Bemühen um eine Musik, die sich mehr als bisher in den Dienst des Wortes stellt, verdankt sich sicherlich nicht allein der Antikenrezeption, und ein kompositorischer Rückgriff auf die antiken Genera ist selten zweifelsfrei nachzuweisen. Auch das im Titel des Buches angesprochene „ästhetische Dilemma“ bleibt unscharf: Gewiss gerät ein System ins Wanken, wenn die Ausnahmen die Regeln außer Kraft zu setzen drohen, und gewiss riskiert ein Komponist, sein Publikum zu verlieren, wenn er im Bemühen um Neuheit und gesteigerte Expressivität die Grenzen dessen, was seine Zuhörer als ‚verständlich‘ und ‚schön‘ empfinden, überschreitet. Aber ob die von Schönecker beobachteten „Veröffentlichungslücken“ tatsächlich auf dieses Dilemma zurückzuführen sind, bleibt fraglich.

Abgeschlossen wird die Arbeit durch einen Notenanhang und ein Literaturverzeichnis, das offenbar nur flüchtig redigiert wurde, aber auch in anderer Hinsicht irritiert: Einerseits fehlen einige neuere Untersuchungen (zu Gesualdo etwa die Beiträge von Paolo Cecchi, Karin Wettig, Roland Jackson und Christopher Reynolds), andererseits erscheint ein nicht geringer Teil der Titel, die im Literaturverzeichnis genannt werden, im Hauptteil des Buches nirgendwo; ob und inwiefern diese Texte für die Untersuchung herangezogen wurden, bleibt unklar –

vielleicht symptomatisch für eine Tendenz der Arbeit, die man zumindest als problematisch bezeichnen kann: der weitgehende Verzicht auf eine Einbindung in die aktuelle Forschung. Auch in dieser Hinsicht lässt Schöneckers Buch viele Fragen offen.

(Juli 2004)

Juliane Riepe

*PETER NIEDERMÜLLER: „Contrapunto“ und „effetto“. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. XIV, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 9.)*

Das Cinquecento-Madrigal gehört längst nicht mehr zu den Gattungen, die die deutsche Musikwissenschaft in besonderer Weise zu interessieren scheint. Insofern freut man sich über diese Arbeit eines jungen Kollegen, eine Würzburger Dissertation aus dem Jahr 2000, auch wenn sie mit dem Madrigalschaffen Carlo Gesualdos ausgerechnet das bislang am häufigsten traktierte Feld erneut durchpflügt. Wobei es sich nicht eigentlich um eine Monographie über die Madrigale des Principe di Venosa und schon gar nicht um Interpretationen des Wort-Ton-Verhältnisses handelt, sondern um Studien zu grundlegenden Fragen, um Reflexionen zu den Problemkreisen, die dieses nach wie vor faszinierende Korpus birgt, und zu den zahlreichen Deutungsversuchen, die dazu bislang unternommen wurden.

Niedermüller thematisiert fast alles, was hier seit Jahrzehnten die Forschung beschäftigt: die extrem komplizierte Überlieferungsgeschichte, die Frage, ob und inwieweit die Kategorien der Moduslehre in dieser Musik überhaupt noch greifen, den chromatischen Kontrapunkt und die Dissonanzbehandlung, die Formbildung, die Frage, bei wem Gesualdo gelernt haben könnte, die Relation zur Theorie der „seconda prattica“ und die Einordnung des Werkes in die Kompositionsgeschichte wie den musiktheoretischen Diskurs der Zeit. Stets setzt er sich dabei sorgfältig und auf angemessenem Niveau mit der einschlägigen Literatur auseinander, skrupulös deren Ergebnisse und Standpunkte abwägend. Doch wird weder in der Einleitung so recht klar, was er mit dieser Arbeit letztlich bezweckt, noch entsteht am Ende der Eindruck, dass man durch die Lektüre