

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

neue Sichtweisen auf Gesualdos Stil und Œuvre gewonnen hätte. Wohl wird immer wieder im Detail die eine oder andere Forschungsmeinung (und sei sie auch von Dahlhaus) relativiert oder weiter ausdifferenziert. Doch darüber hinaus vermisst man in den meisten Kapiteln einen roten Faden oder so etwas wie ein Ziel, das argumentatorisch anvisiert wird, während man dann, wenn zumindest eine Problemstellung formuliert worden ist, am Ende des Kapitels wiederum keine rechte Lösung bekommt. Wenn der Verfasser so letztlich zu keinen griffigen Ergebnissen kommt, die sich in wenigen Sätzen referieren ließen, dann freilich nicht aus Mangel an Kenntnissen oder Urteilsfähigkeit, sondern eher im Gegenteil: weil er im Abwägen des Für und Wider, aller denkbaren Möglichkeiten und Argumente vergisst oder sich nicht traut, eine bündige These zu formulieren und selbst Stellung zu beziehen – auf die Gefahr hin, sich dann wiederum selbst der Kritik auszusetzen.

Wenn Niedermüller dann doch einmal eine zusammenfassende Deutung der Einzelbeobachtungen wagt, formuliert er sie nicht selten so, dass sie merkwürdig ungreifbar oder wie eine Selbstverständlichkeit erscheint. Dazu nur einige Beispiele: So resümiert der Autor auf S. 128: „Wie auch Gesualdos chromatische Klangverbindungen, erweisen sich Gesualdos chromatische *Sogetti* nicht als spekulative Erfindung oder als vermeintlich antikes Melos, sondern stehen in bezug zur Konzeption des Satzganzen, sind stets auf eine Gegenstimme und die sich aus diesem zweistimmigen Gerüst ergebenden klanglichen Möglichkeiten bezogen.“ Ergebnis der detaillierten (und nicht eben leicht lesbaren) Analyse von *Dolcissimo mia vita* (S. 72 ff.) ist, dass hier die Moduslehre nicht mehr gelte – doch hätte schwerlich jemand bei diesem Stück etwas anderes vermutet. Dass Gesualdos Madrigale zu einer stereotypen Formbildung des Schemas A–A'–B–C–C tendieren, wird jeder gemerkt haben, der sich einmal mit dem Repertoire beschäftigt hat. Und niemand dürfte auch von dem am Ende des Kapitels „Dissonanztechnik“ formulierten Ergebnis überrascht sein, der Grundzug von Gesualdos Dissonanztechnik bestehe „in der ‚Emanzipation‘ des chromatischen Halbtons. Dieser erscheint nicht wie bei Vicentino als Umfärbung eines Klanges, oder wird wie in

Lassos chromatischen Klangfiguren durch die Stimmführung versteckt.“

Zu bewundern ist fraglos die detaillierte Kenntnis der zeitgenössischen Musiktheorie, die Niedermüller zeigt und argumentativ einbezieht, auch die mustergültige Akribie in der Analyse von tonalen, harmonischen und kontrapunktischen Phänomenen. Insgesamt aber vermitteln diese Studien zu Gesualdos Madrigalen den Eindruck, dass hier ein Autor mehr für sich selbst geschrieben hat als für einen Leserkreis, der für die nicht geringe Mühe, die die Lektüre des Buches kostet, hin und wieder mit griffigen neuen Einsichten entschädigt werden will. Und wer sich mehr für die Musik als für den wissenschaftlichen Diskurs der Experten interessiert, wird auch bedauern, dass die ästhetische Faszination, die von den Werken selbst nach wie vor ganz unmittelbar ausgeht, in den Analysen gar nicht zum Tragen kommt. So bekommt das Buch insgesamt etwas Hermetisches – womit es seinem Gegenstand in eigentümlicher Weise ähnelt, aber am Ende auch die (vorsichtige) Frage aufwirft, ob dem vieldiskutierten Stil und Œuvre Gesualdos überhaupt noch grundsätzlich neue Aspekte abzugewinnen sind, oder ob die wissenschaftliche Reflexion darüber bereits in sich zu kreisen beginnt.

Ein Wort noch zur Gestaltung der Notenbeispiele: Die hier wie meist bei neueren Editionen von Musik des 16. Jahrhunderts zu beobachtende Praxis, über den Mensurstrich reichende Noten nicht zu teilen, sondern den Mensurstrich aufzuheben oder zu stricheln, ist falsch verstandener Historismus. Handschriftliche Spartierungen aus dem 16. Jahrhundert kennen sehr wohl den Haltebogen und haben keine Scheu, konsequent Mensurstriche durch die gesamte Akkolade zu ziehen. Auf dieser Praxis fußt sogar der verbreitete Madrigalismus, Worte wie „legare“ und „laccio“ mit Synkopenketten zu vertonen, entstehen doch erst dadurch im Partiturbild Haltebögen, die das Phänomen des Bindens sinnfällig machen.

(August 2004)

Hartmut Schick

*CECILIA CAMPA: Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editori 2001. VIII, 424 S. (Memo 4).*