

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego

ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

*Struktura tonalna Delli madrigali a cinque voci del  
Prencipe di Venosa libro sesto (1611). Wybrane aspekty*

---

The Tonal Structure of *Delli madrigali a cinque voci del Prencipe  
di Venosa libro sesto*

Technika dźwiękowa madrygałów Carla Gesualda da Venosa stanowi ty-  
leż frapujący, co kontrowersyjny przedmiot badań muzykologicznych; zadzi-  
wia bogactwem, złożonością i nieregularnością, nie poddaje się łatwo jed-  
nolitym kryteriom badawczym, wymyka się jednoznacznej interpretacji. Sy-  
tuację taką odzwierciedla literatura przedmiotu, odsłaniająca różnorodność  
perspektyw i różnorodność ocen znaczenia historycznego analizowanych zja-  
wisk. Z jednej bowiem strony muzyka Gesualda, nasycona chromatyką i dy-  
sonansowością, odnoszona bywa do prawidłowości tonalności harmoniczej,  
a z drugiej — do założeń teorii modalnej i kontrapunktu renesansowego.  
Elementom techniki dźwiękowej jego dzieł przypisuje się ważną rolę w prze-  
obrażeniach tonalności — destrukcyjną wobec modalności, a zarazem wa-  
runkującą powstanie tonalności harmoniczej, a także znaczenie środków  
technicznych jedynie rozszerzających dotychczasowy porządek, nie mających  
istotnego wpływu na dalsze przemiany języka dźwiękowego.

Przyjęcie perspektywy „tonalno-harmonicznej” stwarza pokusę umiesz-  
czenia dzieł Gesualda w punkcie przełomowym w przeobrażeniu „modalno-  
ści” w „tonalność”. Jest ono widoczne wyraźnie w książce Edwarda E. Lo-

winsky'ego<sup>1</sup>, w której stało się podstawą potraktowania techniki dźwiękowej schromatyzowanych madrygałów Gesualda jako świadectwa kryzysu „modalności” w muzyce XVI w. (paralelnego do kryzysu „tonalności” w muzyce XX stulecia).<sup>2</sup> Spojrzenie na muzykę Gesualda z perspektywy prawidłowości modalnych i kontrapunktycznych XVI w. natomiast daje możliwość uniknięcia anachronicznych interpretacji, choć kryje w sobie niebezpieczeństwo pominięcia zjawisk daleko wykraczających poza owe prawidłowości. Próby uwzględnienia tej drugiej perspektywy dostrzec można w pracach Ludwiga Finschera<sup>3</sup>, Carla Dahlhausa<sup>4</sup>, będących reakcją na poglądy Lowinsky'ego, a także w syntetycznym ujęciu encyklopedycznym autorstwa Lorenza Bianconiego.<sup>5</sup> Finscher dyskutuje mianowicie z poglądem Lowinsky'ego jakoby kryzys (upadek) tonacji kościelnych w praktyce kompozytorskiej XVI w. prowadził z jednej strony do wykształcania się tonalności harmonicznego (rozumianej jako funkcyjny związek kadencyjny następstw akordowych) już od początku XVI w., a z drugiej strony do powstania ok. 1600 r. specyficznego rodzaju „atonalności”, która wywołała dalszy rozwój tonalności. Zapropozowana przezeń analiza madrygału *Languisce al fin* (z V księgi madrygałów, 1611), tekstu i opracowania muzycznego, ze wskazaniem związków z tradycją modalną (w warstwie kształtowania współbrzmieniowego) prowadzi do wniosku, że dla ukształtowania dzieła Gesualda istotne znaczenie ma nie „tonalność” czy „atonalność”, ale przetworzony rodzaj modalności, a sama chromatyka jest przejawem manieryzmu.<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, podejmując kry-

<sup>1</sup> Por.: E. E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in the Sixteenth-Century Music*, Berkeley–Los Angeles 1961, a zwłaszcza wstęp, s. XI i n. oraz rozdz. IV: *Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, s. 38–50.

<sup>2</sup> Kryzys ów miał się przejawiać w „płynnej tonalności” (*floating tonality*), traktowanej jako kategoria pośrednia między „tonalnością” (tzn. organizacją tonalnie zcentralizowaną) a „atonalnością” (tzn. organizacją tonalną pozbawioną centralizacji), oraz w „atonalności trójdzźwiękowej” (*triadic atonality*). Ta ostatnia ma polegać na zestawianiu wielu różnych trójdzźwięków, niepowiązanych „tonalnie” i sprzyjać ciągłej zmienności centrum tonalnego, a tym samym utracie poczucia tonalnego w przebiegu kompozycji. Interpretację poglądów E. E. Lowinsky'ego na technikę dźwiękową Gesualda por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Chromatyka w procesie przemian techniki dźwiękowej przełomów XVI i XVII oraz XIX i XX wieku*, „Muzyka” 2000, XLV, nr 1, s. 3–21.

<sup>3</sup> Por.: L. Finscher, *Gesualdos „Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1972, XXIX, nr 1, s. 1–16.

<sup>4</sup> Por.: C. Dahlhaus, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, „Analecta Musicologica” 1967, IV, s. 77–96; id., *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, [w:] *Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974*, red. H. Hüsch, Berlin 1974, s. 34–43.

<sup>5</sup> Por.: L. Bianconi, *Gesualdo, Carlo*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, t. VII, red. S. Sadie, London 1980, s. 313–324.

<sup>6</sup> Por.: L. Finscher, *op. cit.*, s. 15 i n.

tykę Lowinsky'ego interpretacji chromatyki jako czynnika „trójdźwiękowej atonalności”, zwraca uwagę na jej znaczenie jako przejawu nawiązania do antyku.<sup>7</sup> W innym miejscu Dahlhaus<sup>8</sup>, rozpatrując technikę dysonansową utworów Gesualda, widzi w niej adaptację kontrapunktycznych metod przed-palestrinowskich, wykorzystywanych w służbie ekspresji, a także traktuje jego dzieła jako wyznacznik kresu epoki poprzedniej, a nie początku nowej ery. Zdaniem Dahlhause, trudność interpretacji muzyki Gesualda tkwi w jej złożonych zależnościach „dialektycznego pośredniczenia” względem tradycyjnego kontrapunktu, których nie wystarczy tłumaczyć jedynie za pomocą ogólnej kategorii stylistycznej manieryzmu.

Lorenzo Bianconi krytycznie odnosi się do dotychczasowych ujęć interpretacyjnych. Jego zdaniem, charakteryzowanie kompozycji Gesualda za pomocą anachronicznych kryteriów, a zwłaszcza prawidłowości tonalności harmonicznego (Burney, Strawiński)<sup>9</sup>, stało się przyczyną przeceniania roli stylu chromatycznego w jego muzyce, w której dochodziło raczej do rozszerzenia niż negacji modalności<sup>10</sup>; było też w przeszłości źródłem negatywnej oceny twórczości Gesualda (Bianconi przywołuje tu opinię Burneya na temat madrygału *Moro, lasso* z VI księgi z 1611 r., który zyskał ocenę kompozycji skrajnie szokującej i oburzającej, gdyż zawierającej akordy, nie odnoszące się do siebie w sposób rzeczywisty lub wyimaginowany). Bianconi, podkreślając walor „ostentacyjnego” ukazywania pomysłowości, nieregularności i złożoności, szczególnie wyróżniającego trzy ostatnie księgi madrygałów Gesualda, akcentuje związki tych kompozycji z tradycją gatunku madrygału, dotyczące koncepcji formalnych, kontrapunktycznych i modalności. W madrygałach ze wspomnianych zbiorów upatruje mianowicie przejawy rozwinięcia istotnych reguł formy madrygałowej bez ich przełamania, formy, której jedność uzyskana jest tylko przez koncepcję poetycką, wiążącą obrazy słowno-muzyczne z wykorzystaniem konwencjonalnych figur melodycznych, rytmicznych i kontrapunktycznych. Według Bianconiego, przebiegi dysonansowe są ortodoksyjne kontrapunktycznie, choć kumulacja sukcesywna i symultatywna dysonansów, prawidłowych pojedynczo, sprzyja zacieraniu zależności interwałowych, które je usprawiedliwiają. Również struktury chromatyczne wyka-

<sup>7</sup> C. Dahlhaus, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*...

<sup>8</sup> C. Dahlhaus, *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*...

<sup>9</sup> Bianconi zwraca też uwagę na inne próby rozszyfrowania muzyki Gesualda przy użyciu anachronicznych kryteriów: systemu harmoniki funkcyjnej (F. Keiner, 1914), Paula Hindemitha teorii następstw dźwięków podstawowych (G. R. Marshall, 1956) lub — wskazanej wyżej — „atonalności trójdźwiękowej” (E. E. Lowinsky, 1961). Por.: *Tonality and Atonality*..., s. 322.

<sup>10</sup> Por.: L. Bianconi, *op. cit.*, s. 318.

zują silne osadzenie w regułach kontrapunktu. Alteracje chromatyczne interwałów są bowiem ekspresywnym ornamentem melodii i nie modyfikują nominalnej wartości kontrapunktycznej interwału (kwinta lub kwarta traktowane jako konsonanse bez względu na to, czy są one czyste, czy zwiększone lub zmniejszone).<sup>11</sup> Chromatyzację nawet całego akordu lub ich następstw można także traktować jako alterację (dodać by można odmianę barwną) lub transpozycję normalnych współbrzmień, „niepozabawionych związków tonalnych”, lecz związanych dźwiękami wspólnymi. W opinii Bianconiego gwarancją muzycznej jedności kompozycji jest wreszcie niezmienna dyspozycja głosów, a przede wszystkim modus, wyznaczający zwłaszcza konwencjonalne następstwo kadencji i zazwyczaj stałe ramy modalne madrygału.<sup>12</sup>

Niniejszy artykuł stanowi przyczynek do takiego właśnie sposobu interpretowania języka dźwiękowego dzieł Gesualda, ukształtowanego przez renesansowe zasady kompozytorskie i podporządkowanego w istotnym stopniu ogólnym normom modalności, a zaprezentowanego tu na przykładzie *Delli madrigali a cinque voci del Prencipe di Venosa libro sesto* (Gesualdo 1611), ostatniego zbioru madrygałów pięciogłosowych Gesualda.<sup>13</sup>

### Diatoniczno-chromatyzowany materiał dźwiękowy

W madrygałach zawartych w VI księdze, zapisanych — zgodnie z konwencją XVI-wieczną — w dwóch systemach, *cantus mollis* i *cantus durus*, kompozytor operuje silnie schromatyzowanym materiałem dźwiękowym:

Kompozycje zapisane w *cantus mollis*

	akcydencje										finalis	
	ces	ges	des	as	es	h	fis	cis	gis	dis	ais	
<i>Se la mia morte</i>			*	*	*	*	*	*	*			g
<i>Beltà, poi che</i>			*	*	*	*	*	*	*	*	*	g
<i>Tu piangi</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	g
<i>Volan quasi</i>					*	*	*	*				f
<i>Al mio gioir</i>					*	*	*	*				f
<i>Quando ridente</i>					*	*	*	*				g

<sup>11</sup> Por.: L. Bianconi, *op. cit.*, s. 317.

<sup>12</sup> Por.: L. Bianconi, *op. cit.*, s. 316–317.

<sup>13</sup> Podstawę analizy madrygałów VI księgi stanowi wydanie Wilhelma Weismanna, *Gesualdo di Venosa. Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, t. VI, Hamburg 1957, opracowane według *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci* (Genova 1613). Z tego też wydania zaczerpnięte zostały przykłady muzyczne.

Kompozycje zapisane w *cantus durus*

	akcydencje											finalis	
	ges	des	as	es	b	fs	cis	gis	dis	ais	eis		his
<i>Resta di darmi</i>				*	*	*	*	*	*	*	*		d
<i>Chiara risplender</i>				*	*	*	*	*	*	*	*		d
„ <i>Io parto</i> ”			*	*	*	*	*	*	*	*	*		e
<i>Mille volte</i>		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		e
<i>O dolce mio tesoro</i>			*	*	*	*	*	*	*	*	*		e
<i>Deh, come invan</i>				*	*	*	*	*	*	*	*	*	e
<i>Io pur respiro</i>		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		e
<i>Alme d'Amor</i>				*	*	*	*	*					f
<i>Candido e verde</i>					*	*	*	*	*				f
<i>Ardita Zanzaretta</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*				g
<i>Ardo per te</i>		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		g
<i>Ancide sol</i>					*	*	*	*	*		*		a
<i>Quel „no”</i>					*	*	*	*	*		*		a
<i>Moro, lasso</i>		*		*	*	*	*	*	*	*	*		a
<i>Tu segui</i>					*	*	*	*	*	*	*		c
<i>Ancor, che per amarti</i>				*	*	*	*	*	*	*	*		c
<i>Già piansi</i>				*	*	*	*	*	*	*	*		c

Spośród madrygałów zapisanych w *cantus mollis* w trzech utworach występują akcydencje standardowe typowe dla systemu, *es-h-fis-cis* (należą tu dwie kompozycje w *modus* f-jońskim), stąd zasób zastosowanych trójdźwięków ogranicza się do harmonii: c/Es, g/B, d/F, a/C, e/G, D, A (*Volan quasi farfalle*) lub c/Es, g/B, d/F, a/C, G, D, A (*Al mio goir* i *Quando ridente*).<sup>14</sup> W trzech innych kompozycjach, ujętych w tryb g-dorycki, dochodzi natomiast do wykroczenia poza granice systemu. Gesualdo wprowadza mianowicie liczne akcydencje wskazujące na odległe wychylenia od systemu b zarówno w stronę bemolową, jak i krzyżykową (aczkolwiek z wyraźną skłonnością do tej pierwszej, zwłaszcza w *Tu piangi*), które wiążą się z wyraźnym rozszerzeniem zasobu trójdźwięków<sup>15</sup>:

— wychylenie do systemu *bbb*, *bb* i jednocześnie *cantus durus* (*Se la mia morte*, g; harmonie: **f**, c/Es, g/B, d/F, a/C, G, D, A);

<sup>14</sup> Określając trójdźwięki, posługuję się literami wielkimi na oznaczenie trójdźwięków majorowych i literami małymi na oznaczenie trójdźwięków minorowych.

<sup>15</sup> Zasób akcydencji można potraktować jako względną miarę zasobu współbrzmień, choć trzeba pamiętać, że nie zawsze identyczny zasób akcydencji wiąże się z identycznym zasobem współbrzmień. Nie wszystkie bowiem akcydencje są składnikami trójdźwięków. Chodzi tu w szczególności o akcydencje czysto melodyczne i dźwięki (dysonanse) harmonicznie obce.

— wychylenie do systemu  $bbb$ ,  $bb$  i jednocześnie *cantus durus*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$  (*Beltà, poi che*, g; harmonie: **Des, As**, c/Es, g/B, d/F, a/C, G, h/D, A, **E, H, Fis, Cis**);

— wychylenie do systemu  $bbbb$ ,  $bbb$ ,  $bb$  i jednocześnie *cantus durus*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$  (*Tu piangi*, g; harmonie: **b, f**, c/Es, g/B, d/F, a/C, G, D, A; **E, H, Fis**).

W kompozycjach zapisanych w *cantus durus* nie zdarza się ograniczenie do akcydencji standardowych typowych dla systemu (tzn. *b-fis-cis-gis*), a wykroczenia poza granice systemu różnią się stopniem nasilenia i są naturalnie też skojarzone z odpowiednim rozszerzeniem zasobu współbrzmień:

— wychylenie tylko do *cantus mollis* (*Alme d'Amor*, f; harmonie: g/B, d/F, a/C, e/G, D, A, E);

— wychylenie tylko do *cantus fictus* (*Candido e verde*, f: g, d/F, a/C, e/G, D, fis/A, cis/E, **H**; *Quel „no”*, a: d/F, a/C, e/G, h/D, fis/A, E, **H**);

— wychylenie do *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$  z eliminacją oznaczenia *b-molle* (*Tu sequi*, c: d/F, a/C, e/G, h/D, A, E, **H, Fis**);

— wychylenie do *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp$  (*Ancide sol*, a: g, d/F, a/C, e/G, D, cis/A, E, **H, Cis**);

— wychylenie do *cantus mollis*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$  (*Chiaro risplender*, d: **c**, d/F, a/C, G, D, A, E, **H, Fis**; *O dolce mio tesoro*, e: **Es**, g, d/F, a/C, e/G, D, A, E, **dis, Fis**);

— wychylenie do *cantus mollis*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp$  (*Resta di darmi*, d: **Es**, g/B, d/F, a/C, e/G, D, A, E, **H, Fis, Cis**; *Ancor, che per amarti*, c: **c**, g, d/F, a/C, e/G, h/D, A, cis/E, **H, Fis**; *Già piansi*, c: **Es**, d/F, a/C, e/G, D, A, E, **H, Fis**);

— wychylenie do *cantus mollis*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp\sharp$  (*Deh, come invan*, e: **c**, g, d/F, a/C, e/G, h/D, A, E, **H, Fis, Cis, Gis**);

— wychylenie do systemu  $bb$ , *cantus mollis*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp$  (*„Io parto”*, e: **f, c/Es**, g/B, d/F, a/C, e/G, h/D, A, cis/E, **H, Fis, Cis**);

— wychylenie do systemu  $bbb$ ,  $bb$ , *cantus mollis*, *cantus fictus* i systemu  $\sharp\sharp$ ,  $\sharp\sharp\sharp$  (*Mille volte*, e: **b, f/As, c/Es**, d/F, a/C, e/G, h/D, fis/A, E, **H, Fis, Cis**; *Io pur respiro*, e: **b, As, c/Es**, g/B, d/F, a/C, e/G, h/D, fis/A, cis/E, **Fis, Cis**; *Ardo per te*, g: **b/Des, c**, d/F, a/C, e/G, h/D, A, cis/E, **H, Fis, Cis**; *Moro lasso*, a: g/B, d/F, a/C, e/G, h/D, A, E, **H, Fis, Cis**);

— wychylenie do systemu  $bbbb$ ,  $bbb$ ,  $bb$ , *cantus mollis* i *cantus fictus* (*Ardita Zanzaretta*, g: **Ges, b/Des, f, c/Es**, B, d/F, a/C, e/G, h/D, fis/A, E, **H**).

Dla madrygałów drugiej grupy charakterystyczne wydają się głębokie wykroczenia zwłaszcza w sferę krzyżykową. Dotyczy to w szczególności kompozycji e-frygijskich i a-eolskich, o odmiennych skłonnościach w porównaniu do kompozycji c-jońskich, wykazujących słabą skłonność do sfery bemolowej,

oraz kompozycji f-lidyjskich, odznaczających się nieznacznym naruszeniem akcydencji kanonicznych. Notabene kompozycje o *finalis* f wyrażone w obu systemach zapisu należą do najbardziej „diatonicznych”.

### Znaczenie niekanonicznych dźwięków chromatycznych w porządku tonalnym kompozycji

Charakterystyczne dla większości madrygałów VI księgi skrajne rozbudowanie materiału dźwiękowego wiąże się naturalnie z rozszerzaniem „przestrzeni harmoniczej”, z tworzeniem trójdźwięków wielkich, małych, a niekiedy też zmniejszonych na stopniach diatonicznych i większości chromatycznych systemu dźwiękowego. Jednocześnie sprzyja ono osłabieniu różnicy między sensem oznaczeń systemowych, która sprowadza się właściwie do relatywnie większej skłonności do sfery bemolowej (w kompozycjach w *cantus mollis*) lub sfery krzyżykowej (w kompozycjach w *cantus durus*). Warto notabene zauważyć, że w badanym repertuarze dwie kompozycje zapisane w różnych systemach mają ten sam materiał dźwiękowy i niemal ten sam zasób trójdźwięków (*Beltà, poi che*, g♭, *des-ais*; *Ardo per te*, g♯, *des-ais*), a jedna — mimo że zapisana w systemie ♮ — wykazuje większą skłonność do sfery bemolowej niż krzyżykowej (*Ardita Zanzaretta*, g♯, *ges-dis*), co jest dodatkowo świadectwem osłabienia różnicy między trybami modalnymi o tym samym dźwięku *finalis* (g-dorycki i g-miksolidyjski).

Przede wszystkim jednak wyliczone akcydencje występujące w poszczególnych kompozycjach stanowią jedynie luźne zestawienie, nie tworzą jeszcze spójnego układu, który wskazywałby na określony system (czy tym mniej tonację). A ponadto nie wskazują one w klarowny sposób na przejście od jednego systemu do innego (a tym mniej od jednej tonacji do innej), które sugerowałaby zmiana zestroju dźwięków alterowanych związanego z określonym systemem czy jakąś konkretną tonacją. Zwiększenie zasobu akcydencji chromatycznych wskazuje tu jedynie na rozszerzenie „przestrzeni harmoniczej” i nie wywołuje konieczności zmiany systemowych oznaczeń akcydencyjnych, które przebiegałyby równoległe ze zmianą systemu, generalnych kierunków odniesień *cantus durus* — *cantus mollis* — *cantus fictus* i zestawów akcydencji im przypisanych (odpowiednio: *b-fis-cis-gis*, *es-h-fis-cis*, *fis-cis-gis-dis*). Dodatkowe dźwięki chromatyczne mają nadal akcydencyjny charakter i nie stają się dźwiękami diatoniczno-esencjalnymi nowego systemu. Skłonności do sfery *cantus mollis* lub *cantus fictus* wyrażają się jedynie ilościowo — w zagęszczeniu sygnatur bemolowych lub krzyżykowanych oraz w większej częstotliwości występowania odpowiednich trójdźwięków i przeważnie nie są skojarzone z akcentowaniem związków między współbrzmieniami, które

można by interpretować jako „tonalne”.<sup>16</sup> Jako przykład tego ostatniego zjawiska posłużyć może początek madrygału *Resta di darmi noia*, w którym skłonności do sfery krzyżykowej nie towarzyszy uwikłanie chromatyki w zależności „tonalne”. Przeważnie bowiem występujące tu trójdźwięki H, Fis, Cis nie należą do struktur o charakterze kadencyjnym, „dominantowo-tonicznym”; w słabym więc stopniu wpływają na podkreślenie „centrum tonalnego”, a ich skadniki nie są często rozwiązywane kierunkowo:

Przykład 1. *Resta di darmi noia* (d $\sharp$ ) — t. 1-9

Canto  
Re - sta di dar - mi no - ia,

Quinto  
Re - sta di dar - mi no - ia,

Alto  
Re - sta di dar - mi no - ia,

Tenore  
Re - sta di dar - mi no - ia,

Basso  
Re - sta di dar - mi no - ia,

<sup>16</sup> Por.: następujące kompozycje, w których zarysowuje się skłonność do przejścia do sfery bemolowej: *Se la mia morte* (g $\flat$ ) — t. 17-19, 27-28; *Beltà, poi che* (g $\flat$ ) — t. 16-17, 27-28; *Tu piangi* (g $\flat$ ) — t. 1-3, 13-15; *Resta di darmi noia* (d $\sharp$ ) — t. 19-20; „*Io parto*” (e $\sharp$ ) — t. 27-28; *Mille volte* (e $\sharp$ ) — t. 18-21, 43-46; *Io pur respiro* (e $\sharp$ ) — t. 47-49; *Ardita Zanzaretta* (g $\sharp$ ) — t. 48-51; oraz następujące kompozycje, w których zarysowuje się skłonność do przejścia do sfery krzyżykowej: *Beltà, poi che* (g $\flat$ ) — t. 2-4; *Resta di darmi noia* (d $\sharp$ ) — t. 3-9; *Chiaro risplender* (d $\sharp$ ) — t. 28-30; *Mille volte* (e $\sharp$ ) — t. 4-5, 9-11; *Deh come invan* (e $\sharp$ ) — t. 28-30, 37-39; *Io pur respiro* (e $\sharp$ ) — t. 17-18, 26-27; *Ardo per te* (g $\sharp$ ) — t. 19-20; *Quel „no”* (a $\sharp$ ) — t. 17-19; *Ancor che per amarti* (c $\sharp$ ) — t. 10-13, 17-19.



re - sta di dar - mi no - ia,  
 re - sta di dar - mi no - ia,  
 re - sta di dar - mi no - ia,  
 re - sta di dar - mi no - ia,  
 re - sta di dar - mi no - ia,

Pen - sier cru - do e fal - la - ce,  
 Pen - sier cru - do e fal - la - ce,  
 Pen - sier cru - do e fal - la - ce,  
 Pen - sier cru - do e fal - la - ce,  
 Pen - sier cru - do e fal - la - ce,

Wprowadzenie dodatkowych akcydencji, wynikające z chromatyzcacji poszczególnych trójdźwięków, w gruncie rzeczy nie narusza więc odniesień systemowych i nie definiuje relacji tonacyjnych, co jest widoczne zwłaszcza w sytuacjach, gdy ewentualne wychylenia do innych systemów są na-

tychmiast neutralizowane przez wprowadzenie trójdźwięku „wskazującego w przeciwną stronę”. Dzieje się tak na przykład w ugrupowaniu zamykającym pierwszą fazę madrygału *Tu piangi*, gdzie występują sprzeczne skłonności. Trójdźwięki należące do zasobu *cantus fictus* (H, Fis) sąsiadują tu z trójdźwiękami z zasobu *cantus mollis* (Es, B, F). I w tym przypadku współbrzmienia chromatyczne nie wykazują związków „tonalnych”:

Przykład 2. *Tu piangi* (gb) — t. 24-30

25

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to,

Ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to,

Ahi, ahi, che sì pic - ciol pian-to,

Ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to

Ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to

ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to

ahi, ahi, che sì pic - ciol pian - to

ahi, ahi, — che sì pic- ciol pian - to

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a single system. The lyrics are: "fa che il co - re". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are distributed across the staves as follows: Soprano: "fa che il co - re"; Alto: "fa che il co - re"; Tenor 1: "fa che il co - re, fa che il co - re"; Tenor 2: "fa che il co - re"; Bass: "fa che il co - re". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Liczne akcydencje przypisane w słabym stopniu konkretnym porządkom systemowym wykazują ponadto znaczne zróżnicowanie pod względem funkcji, które nie sprzyja ostremu definiowaniu ich hierarchii tonalnej. W wielu przypadkach akcydencje należą do schromatyzowanych przebiegów melodycznych. Niekiedy są one zaledwie wsparte harmoniczn<sup>17</sup>, niejednokrotnie wprowadzone na tle jakiejś harmonii (wtedy kasowane i przechodzące na składnik następnego trójdźwięku lub opóźniające i rozwiązywane kierunkowo) bądź występują między kolejnymi współbrzmieniami i przyjmują rolę dźwięków harmonicznie obcych (kwarty i seksty), nie wchodzących więc w skład struktury trójdźwiękowej.<sup>18</sup> Tworzą zatem „ornament” względem harmonii i są słabo uwikłane w związki między trójdźwiękami. Chromatyzacje przebiegów melodycznych bywają też składnikami trójdźwięku, skasowanymi i przechodzącymi na dźwięk harmonicznie obcy<sup>19</sup>, skasowanymi względnie obniżonymi i modyfikującymi tryb (tercję)

<sup>17</sup> Por. chromatyczne postępy melodyczne w następujących utworach: *Se la mia morte* (g<sup>b</sup>) — g-as-a-b, t. 2-3; *Beltà, poi che* (g<sup>b</sup>) — a-gis-g-f-fis-g, t. 33; *Moro, lasso* (a<sup>♯</sup>) — es-e, t. 10-11; des-d, t. 24-25. Por. też: *Ardita Zanzaretta* (g<sup>♯</sup>) — d<sup>♯</sup>-dis<sup>♯</sup>-d<sup>♯</sup> z dźwiękiem dis<sup>♯</sup> osiągniętym skokiem oktawy zmniejszonej, t. 41-42.

<sup>18</sup> Por. akcydencje w funkcji dźwięków harmonicznie obcych, wprowadzonych na tle harmonii, skasowaną i przechodzącą na składnik następnego trójdźwięku: *Se la mia morte* (g<sup>b</sup>) — b-as-a, c<sup>6</sup>-trójdźwięk zmniejszony fis-a-c, t. 27-28; oraz opóźniającą i rozwiązywaną kierunkowo: *Se la mia morte* (g<sup>b</sup>) — b-a-as-g, c<sup>6-5</sup>, t. 15; a także potraktowane jako dźwięk przejściowy między dwoma współbrzmieniami *Se la mia morte* (g<sup>b</sup>) — g-as-a-g, Es<sup>4</sup>-d, t. 27; *Mille volte* (e<sup>♯</sup>) — e-des-d, f<sup>6</sup>-d, t. 46. W niniejszym przypisie oraz w przypisach 19-44 po wskazaniu melodycznych zwrotów chromatycznych lub akcydencji chromatycznych podają towarzyszące im ukształtowania współbrzmieniowe.

<sup>19</sup> Por.: *Tu piangi* (g<sup>b</sup>) — gis-g-f, E-F, t. 24-25.

trójdźwięku<sup>20</sup>, skasowanymi i przechodzącymi na składnik następnej harmonii<sup>21</sup>, pozostawionymi bez rozwiązania<sup>22</sup> lub rozwiązywanymi kierunkowo wraz ze zmianą harmonii.<sup>23</sup> Tylko w tym ostatnim przypadku akcydencje jako dźwięki prowadzące są integralną częścią struktury współbrzmieniowej i wpływają na tok harmoniczny. Wyjątkowo wreszcie chromatyzacje melodii wchodzą w skład współbrzmień dysonansowych (kwartsektowych), skasowanych wraz ze zmianą harmonii.<sup>24</sup>

Wskazane wyżej dźwięki chromatyczne, niekanoniczne z punktu widzenia systemów dźwiękowych, nie stanowią niekiedy elementu schromatyzowanych postępów melodycznych, a jednocześnie nie są składnikami struktury trójdźwiękowej, przybierając postać dźwięków harmonicznie obcych (sekundy, kwarty, seksty, septymy). Są to w szczególności dysonanse nie rozwiązywane kierunkowo lub poprzedzające pauzę<sup>25</sup>, dysonanse antycypujące składnik następnej harmonii, skaczący na opóźnienie lub rozwiązywany na dźwięk przejściowy<sup>26</sup>, a także różnorakie postaci dysonansów mających wpływ na kierunek melodii, a więc rozwiązywane, tzn. dysonanse antycypujące opóźnienia<sup>27</sup>, dysonanse (składniki współbrzmienia kwartsektowego) rozwiązywane na składnik następnego współbrzmienia<sup>28</sup>, opóźnienia, niekiedy osiągnęte skokiem<sup>29</sup>, dysonanse przejściowe rozwiązywane na składnik następnej harmonii.<sup>30</sup>

<sup>20</sup> Por.: *Tu piangi* (g♭) — dis-d-c, H-h, t. 28; *Resta di noia* (d♯) — ais-a-g, Fis-fis, t. 7–8; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — es-e-f, c-C, t. 49, oraz *Se la mia morte* (g♭) — es-d-des-c, B-b, rozwiązyujące się na dysonans antycypujący składnik następnego trójdźwięku, t. 16.

<sup>21</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — g-as-a-b, As-F, t. 6–7; *Resta di darmi* (d♯) — es-e-d, Es-trójdźwięk zmniejszony cis-e-g, t. 2–3; „*Io parto*” (e♯) — fis-f-es i cis-d-es-e, c-a, t. 20–21.

<sup>22</sup> Por.: *Resta di darmi* (d♯) — e-dis-e-eis, Cis, t. 6.

<sup>23</sup> Por.: *Se la mia morte* (g♭) — b-a-as-g w ramach harmonii B-b-f-C, t. 16; *Beltà poi che* (g♭) — c-b-a-as-g, trójdźwięk zmniejszony d-f-as-Es, t. 13; *Resta di darmi noia* (d♯) — e-dis-e-eis, trójdźwięk zmniejszony dis-f-s-a-A, t. 6; *Io pur respiro* (e♯) — es-d-des-c, B-As, t. 48–49; b-a-as-g, As-G, t. 49–50; f-e-es-d, As-G, t. 49–50.

<sup>24</sup> Por.: „*Io parto*” (e♯) — d-es-e i c-es-e, współbrzmienie g-c-es-e/E, t. 14–15.

<sup>25</sup> Por.: *Se la mia morte* (g♭) — as, C6, t. 19; *Tu piangi* (g♭) — as i ces, Es<sup>6</sup><sub>4</sub>, t. 1, ges, B6, t. 13; *Resta di darmi* (d♯) — es, g4, t. 19–20.

<sup>26</sup> Por.: *Mille volte* (e♯) — es, B<sup>4</sup>-Es, t. 18–19; *Ardo per te* (g♯) — des, F6-Des/b, t. 25.

<sup>27</sup> Por.: „*Io parto*” (e♯) — es, f7-B4, t. 28.

<sup>28</sup> Por.: *Chiaro risplender* (d♯) — es, g<sup>6</sup><sub>4</sub>-d, t. 35–36.

<sup>29</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — as, Es4, t. 12; *Tu piangi* (g♭) — as, C6, t. 3 i 28–29, des, F6, t. 10, 25–25; *Resta di darmi* (d♯) — es, g4, t. 19–20; *Chiaro risplender* (d♯) — es, d2/D2, t. 36–37; „*Io parto*” (e♯) — es, B4, t. 28; *Mille volte* (e♯) — as, Es4, t. 19, des, f6, t. 44; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — as, C6, t. 44.

<sup>30</sup> Por.: *Mille volte* (e♯) — des, c2-As, t. 21.

W większości przypadków niekanoniczne dźwięki akcydencyjne stanowią budulec trójdźwięków (także zmniejszonych). Wiele z nich zostaje osiągniętych w tym samym głosie przez chromatyzację składnika poprzedniego współbrzmienia<sup>31</sup>; inne są kasowane wraz ze zmianą harmonii<sup>32</sup>, oba te zabiegi prowadzą niekiedy do zmiany trybu trójdźwięku. Przede wszystkim jednak chromatyzmy jako składniki trójdźwięków często nie podlegają rozwiązaniu kierunkowemu<sup>33</sup>, a po trójdźwiękach je zawierających następuje często zawieszenie toku kompozycji (pauza), co w przypadku funkcjonowania akcydencji jako tercji we współbrzmieniach majorowych ma charakter *tiërce de picardie*.<sup>34</sup> Zdarza się ponadto, że chromatyczny składnik trójdźwięku przechodzi swobodnie (skacze) na dźwięk harmonicznie obcy.<sup>35</sup> Wszyst-

<sup>31</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — ais, D-Fis, t. 2, eis, E-Cis, t. 4; *Tu piangi* (g♭) — ais, F-Fis, t. 30; *Resta di darmi* (d♯) — dis, H, poprzedzony przez współbrzmienie dysonansowe d-g-h, t. 3, D-H, t. 9, eis, Cis, poprzedzony przez współbrzmienie dysonansowe e-a-cis t. 6; *Chiaro risplender* (d♯) — es, E-c, t. 34; „*Io parto*” (e♯) — as, a-f, t. 27, dis, d-H, t. 2; *Mille volte* (e♯) — h-H, t. 28; *Deh come invan* (e♯) — es, A-c6, t. 17; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — des, D-b, t. 43; *Ardo per te* (g♯) — eis, cis-Cis, t. 20; *Ancor che per amarti* (c♯) — es, E-c, poprzedzonego przez trójdźwięk E, t. 30–31, dis, d, po którym następuje współbrzmienie dysonansowe f-h-dis-a, t. 15.

<sup>32</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — as, As-F-D, t. 7, As-F, t. 7; „*Io parto*” (e♯) — es, c-a, t. 21, Es-c-E, t. 27–28; *Mille volte* (e♯) — as, f-A, t. 30–31; *O dolce mio tesoro* (e♯) — es, Es-C/e, t. 34–35; *Io pur respiro* (e♯) — ais, Fis-fis, t. 17–18; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — des, b-d-D, t. 50–51, dis, osiągnięty skokiem składnik dwudźwięku h-dis, przejściowego między harmoniami h-(H)-g, t. 41–42; *Ardo per te* (g♯) — dis, H-G, t. 21; *Ancide sol* — (a♯) eis, Cis-A, t. 1–2; *Moro, lasso* (a♯) — dis, H-G, t. 1, H-h, t. 12–13, 14–15, ais, Fis-d, t. 16–17, eis, Cis-a t. 1; *Già piansi* (c♯) — ais, Fis-d, t. 29.

<sup>33</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — des, Des-Es, t. 27–28; *Resta di darmi* (d♯) — es, Es-d6-4, t. 2–3; „*Io parto*” (e♯) — as, f-B, t. 27, dis, H-h-Fis, t. 40–41; „*Io parto*” (e♯) — es, c-a, t. 21; *Mille volte* (e♯) — as, As-C, t. 21–22, f-Des, t. 43–44, As-d, t. 45–46, es, Es-G, t. 19–20, c-Es-As-f, t. 45–46, dis, H-Cis, t. 10–11; *O dolce mio tesoro* (e♯) — es, Es-C/e, t. 34–35; *Io pur respiro* (e♯) — eis, Cis-Fis, t. 27; *Alme d'Amor* (fh) — es, Es-C, t. 42; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — as, F-Ges, t. 49–50; *Ardo per te* (g♯) — des, Des/b-C, t. 25–26, eis, Cis-H, t. 21; *Già piansi* (c♯) — es, Es-G, t. 29–30.

<sup>34</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — gis, trójdźwięk zmniejszony gis-h-d, t. 25, E, t. 32, ais, Fis, t. 2, eis, Cis, t. 4, as, As, t. 16–17; *Tu piangi* (g♭) — ais, Fis, t. 30; *Resta di darmi* (d♯) — dis, H, t. 3, eis, Cis, t. 6; *Chiaro risplender* (d♯) — dis, H, t. 28, ais, Fis, t. 9; „*Io parto*” (e♯) — dis, H, t. 3, 14, 25, ais, Fis, t. 6, 41, eis, Cis, t. 19–20; *Mille volte* (e♯) — dis, H, t. 4, 5, ais, Fis, t. 40–41, eis, Cis, t. 11, 37; *Deh come invan* (e♯) — dis, H, t. 3–4, 27–28, dis i his, Gis, t. 15–16, eis, Cis, t. 29–30, 38, es, c<sup>6</sup>, t. 16–18; *Io pur respiro* (e♯) — ais, t. 4 i 27, eis, Cis, t. 17–18; *Alme d'Amor* (fh) — es, Es, t. 42; *Candido e verde* (fh) — dis, H, t. 15; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — dis, H, t. 36–37; *Ardo per te* (g♯) — dis, H, t. 30, es, c, t. 22–23; *Ancide sol* (a♯) — dis, H, t. 4–5, t. 34–35; *Quel „no”* (a♯) — dis, h-H, t. 18–19; *Moro, lasso* (a♯) — dis, H, t. 26, t. 33–34, eis, Cis, t. 11–12; *Tu segui* (c♯) — dis, H, t. 14, t. 27, ais, Fis, t. 17; *Ancor che per amarti* (c♯) — ais, Fis, t. 18, es, c, E-c, t. 30–31; *Già piansi* (c♯) — dis, H, t. 19–20.

<sup>35</sup> Por.: *Mille volte* (e♯) — es, Es ze skokiem na dysonans seksty, t. 18–19.

kie takie akcydencje nie działają więc centralizacyjnie, docelowo, a kolejne współbrzmienia mają charakter zestawień trójdźwięków „tonalnie” nie powiązanych, częstokroć należących do różnych systemów czy tonacji.

Alteracje chromatyczne wchodzące w skład trójdźwięków traktowane bywają wreszcie jako dźwięki prowadzące, rozwiązywane bądź na dźwięk harmonicznie obcy<sup>36</sup>, bądź na składnik następnego trójdźwięku, a więc wraz ze zmianą harmonii. Większość z takich następstw współbrzmieniowych ma charakter połączeń, które trudno odnosić do wzorca kadencyjnego i można by interpretować *a posteriori* jako „dominantowo-toniczne”. Są to mianowicie połączenia trójdźwięków odległych o sekundę („dominantowo-subdominantowe”<sup>37</sup>, „subdominantowo-dominantowe”<sup>38</sup> lub „zwodnicze”<sup>39</sup>), tercję („mediantowe”)<sup>40</sup> lub kwintę („plagalne”, „toniczno-dominantowe”).<sup>41</sup> W mniejszości pozostają natomiast połączenia, możliwe do określenia przy użyciu terminologii tonalności harmonicznnej jako połączenia „dominantowo-toniczne”<sup>42</sup>, nawet w nich jednak dźwięki chromatyczne mają znaczenie

<sup>36</sup> Dźwięki harmonicznne obce przybierają postać:

— dysonansu przejściowego sekundy, kwarty i septymy, por.: *Beltà, poi che* (g♭) — gis, E, t. 32; „*Io parto*” (e♯) — ais, Fis, t. 20; *Mille volte* (e♯) — as, As, t. 45; *O dolce mio tesoro* (e♯) — dis, dis, t. 5; *Deh come invan* (e♯) — ais, Fis, t. 22–23; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — des, Ges, t. 50–51; *Ardo per te* (g♯) — des, Des/b, t. 25, as, Des, t. 25–6; *Ardo per te* (g♯) — es, c, t. 22;

— dysonansu zamiennego kwarty, por.: *Chiaro risplender* (d♯) — ais, Fis, t. 8–9; *Ardo per te* (g♯) — ais, Fis, t. 8;

— dysonansu kwarty antycypującego składnik następnego trójdźwięku, por.: *Mille volte* (e♯) — dis, H-E, t. 28–29; *Deh come invan* (e♯) — eis, Cis-h, t. 20–21;

— dysonansu seksty pozostawionego bez rozwiązania, por.: *O dolce mio tesoro* (e♯) — ais, Fis i d-g-h, t. 5–6.

<sup>37</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — gis, E-D, t. 1; *O dolce mio tesoro* (e♯) — ais, Fis-E, t. 38; *Deh come invan* (e♯) — ais, Fis-e, t. 28–29 i 38; *Ardo per te* (g♯) — dis, H-A, t. 23–24; *Ancor che per amarti* (c♯) — ais, Fis-e, t. 17–18; *Già piansi* (c♯) — ais, Fis-E, t. 2.

<sup>38</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — as, Des-Es, t. 27–28; *Tu piangi* (g♭) — des, b-C, t. 2–3, as, f-G, t. 12–13; *Chiaro risplender* (d♯) — es, c-D, t. 34; *Mille volte* (e♯) — des, b-c, t. 44; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — des, b-C, t. 43–44. Por. też: *Resta di darmi noia* (d♯) — dis, składnik trójdźwięku zmniejszonego dis-fis-a rozwiązywanego na E<sub>4</sub><sup>6</sup>, przechodzącego następnie na Cis, t. 6.

<sup>39</sup> Por.: *Se la mia morte* (g♭) — gis, opóźniony składnik (4–3) trójdźwięku zmniejszonego gis-h-d rozwiązujący się na F, t. 9; *Ancor che per amarti* (c♯) — ais, Fis-G, t. 25.

<sup>40</sup> Por.: *Ardita Zanzaretta* (g♯) — ges, Ges-b, t. 50–51; es, Es-g/G, t. 48–49; *Già piansi* (c♯) — es, Es-G, t. 29–30.

<sup>41</sup> Por.: *Se la mia morte* (g♭) — as, f-C, t. 17.

<sup>42</sup> Por.: *Beltà, poi che* (g♭) — dis, H-E, t. 3; *Resta di darmi* (d♯) — dis, H-E t. 9; *Chiaro risplender* (d♯) — dis, H-E t. 29–30; „*Io parto*” (e♯) — dis, H-e, t. 2–3; składnik współbrzmienia h-dis-a rozwiązywanego na E t. 8–9; *Mille volte* (e♯) — dis, H-E, t. 35–36; ais, Fis-h, t. 27; *Io pur respiro* (e♯) — dis, H-E, t. 26–27; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — dis, H-e, t. 19–20; *Ancide sol* (a♯) — dis, H-e, t. 4; *Quel „no”* (a♯) — dis, H-e, t. 49;

elementu łączącego tylko dwa sąsiednie współbrzmienia, trójdźwięki z chromatycznymi dźwiękami prowadzącymi zmierzają więc jedynie do pojedynczego współbrzmienia, które potraktować można zaledwie jako lokalne centrum tonalne. Jest to ostro widoczne w szczególności wtedy, gdy po takim rozwiązaniu nie zostaje wprowadzone wcięcie formalne<sup>43</sup>, a zwłaszcza gdy następuje powrót na trójdźwięk „dominantowy” kończący odcinek, a zatem gdy relacja „dominantowo-toniczna” ma naturę odwracalną (dwustronną) i ewidentnie nie odnosi się do zhierarchizowanej struktury „tonalnej”.<sup>44</sup>

Wpływ chromatyki ogranicza się jedynie w omawianych madrygałach do poziomu samego materiału dźwiękowego kompozycji. Jego skrajna chromatyzacja wywołująca rozszerzenie „przestrzeni współbrzmieniowej”, bogactwo i różnorodność upostaciowań chromatycznych wraz ze znacznym udziałem chromatycznych zdobień struktur melodycznych i harmonicznymi (chromatyzacja melodii i trójdźwięków, chromatyczne dźwięki harmonicznymi obce) i — przeciwnie — z nikłym stosunkowo udziałem chromatycznych dźwięków prowadzących i połączeń „tonalnych” daje wrażenie fluktuacji brzmień i naturalnie nie sprzyja kształtowaniu się poczucia kierunkowości tonalnej, istotnej dla tonalności harmonicznej. Spoglądając na późne madrygały Gesualda z perspektywy prawidłowości tonalno-harmonicznych nietrudno więc ulec pokusie określenia tych kompozycji jako tonalnie niejednorodnych, niespójnych czy wręcz chaotycznych oraz przypisania ich strukturze współbrzmieniowej — jak to uczynił Edward E. Lowinsky — charakteru „atonalności trójdźwiękowej”, w której dźwięki chromatyczne nie służą jeszcze podkreśleniu wybranego centrum tonalnego, lecz przeciwnie — działają przeciw „tonalnemu scaleniu” dzieła. Wypada więc przypomnieć pytanie o czynniki, które zabezpieczyłyby spójność (koherencję) chromatycznych kompozycji późnorennesansowych; zadał je kiedyś Karol Berger, krytykując stanowisko Lowinsky’ego i wskazując na zasady modalne odnoszone w teorii XVI w. do muzyki

---

*Tu segui* (c♯) — dis, H-E, t. 16; *Ancor che per amarti* (c♯) — dis, H-e, t. 19–20, 40–41, ais, składnik trójdźwięku zmniejszonego ais-cis-e rozwiązywanego na h, t. 11–12, dis, składnik współbrzmienia dysonansowego f-h-dis-a rozwiązywany na E, t. 15, eis, składnik współbrzmienia dysonansowego g-cis-eis-h rozwiązywany na Fis, t. 18; *Già piansi* (c♯) — eis, Cis-Fis, t. 28–29.

<sup>43</sup> Kontynuację kompozycji po połączeniu „dominantowo-tonicznym” por.: *Beltà, poi che* (g♭) — dis, H-E-Cis, t. 3; *Mille volte* (e♯) — dis, H-E-Cis, t. 35–36; ais, Fis-h-C, t. 27; *Io pur respiro* (e♯) — dis, H-E-cis-Cis, t. 26–27; *Ardita Zanzaretta* (g♯) — dis, H-e-G-C, t. 19–20; *Quel „no”* (a♯) — dis, H-e-a, t. 49; *Già piansi* (c♯) — eis, Cis-Fis-d-Es, t. 28–29.

<sup>44</sup> Por.: *„Io parto”* (e♯) — dis, H-e-H, t. 2–3; składnik współbrzmienia h-dis-a rozwiązywanego na E, a następnie przechodzącego na h t. 8–9; — *Ancide sol* (a♯) — dis, H-e-H, t. 4. Potraktowanie odwracalności relacji „dominantowo-tonicznej” jako cechy wielogłosowości modalnej (nie tonalno-harmonicznej) por.: C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, s. 130 i n., 201 i n.

polifonicznej<sup>45</sup>, co notabene zbieżne z poglądem Bianconiego o roli *modus* gwarantującego muzyczną jedność madrygałów Gesualda i pełniącego funkcję wyznacznika ram modalnych i planu kadencyjnego kompozycji.<sup>46</sup>

### Modalne uporządkowanie zbioru. Typy tonalne

Opisane cechy struktury tonalnej łączą się w badanym repertuarze z zachowaniem istotnych elementów porządku modalnego, które pozwalają zdefiniować we wszystkich utworach *Delli madrigali a cinque voci del Principe di Venosa libro sesto* nie tylko tryb modalny (względnie „typ tonalny” o określonym dźwięku *finalis*, systemie zapisu oraz ambitus głosów)<sup>47</sup>, ale nawet określić jego konkretną odmianę. Definiowanie takie nabiera ponadto w naszym przypadku waloru obiektywnego, gdyż w samym układzie zbioru nietrudno odczytać dodekachordalne uporządkowanie modalne (aczkolwiek nie wszystkie *modi* są reprezentowane, a ostatnia kompozycja w I *modus*, tworzy modalną kłamrę dla całego zbioru)<sup>48</sup>:

Zestawienie typów tonalnych i *modi*

	system	ambitus	finalis	modus
<i>Se la mia morte</i>	b	G2–F3	g	I
<i>Beltà, poi che</i>	b	G2–F3	g	I
<i>Tu piangi</i>	b	G2–F3	g	I
<i>Resta di darmi</i>	♯	G2–F3	d	II
<i>Chiaro risplender</i>	♯	G2–F3	d	II
„ <i>Io parto</i> ”	♯	C1–F4	e	III
<i>Mille volte</i>	♯	C1–F4	e	III
<i>O dolce mio tesoro</i>	♯	G2–F3	e	IV

<sup>45</sup> Por.: K. Berger, *Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso's „Prophetiae Sibyllarum”*. *Some Methodological Problems in Analysis of Sixteenth-Century Music*, „The Musical Quarterly” 1980, LXVI, nr 4, s. 484–504.

<sup>46</sup> Por.: Bianconi, *op. cit.*, s. 316–317.

<sup>47</sup> Chodzi tu o kategorię „*tonal types*”, zdefiniowaną przez Harolda S. Powersa (*Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, „Journal of the American Musicological Society” 1981, t. XXXIV, nr 3, s. 428–470), określającą ogólne i zarazem prekompozycyjne cechy kompozycji (*finalis*, system, *chiavetta*), będące podstawą tworzenia tylko generalnych wyznaczników modalnych dzieła.

<sup>48</sup> Na dodekachordalny układ utworów Gesualda z V i VI księgi madrygałów pięciogłosowych zwrócił po raz pierwszy uwagę Paolo Cecchi, por.: *Cadenze e modalità nel quinto libro di madrigali a cinque voci di Carlo Gesualdo*, „Rivista Italiana di Musicologia” 1988, XXIII, s. 99 i n. Uporządkowanie modalne zbiorów utworów wielogłosowych jako obiektywną wskazówkę intencjonalnego definiowania *modus* kompozycji potraktował Harold S. Powers, por. m.in. *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, [w:] *Early Music History II: Studies in Medieval and Early Modern Music*, red. I. Fenlon, Cambridge 1982, s. 43–86.



<i>Deh, come invan</i>	♯	G2-F3	e	IV
<i>Io pur respiro</i>	♯	G2-F3	e	IV
<i>Alme d'Amor</i>	♯	G2-F3	f	V
<i>Candido e verde</i>	♯	G2-F3	f	V
<i>Ardita Zanzaretta</i>	♯	G2-F3	g	VII
<i>Ardo per te</i>	♯	G2-F3	g	VII
<i>Ancide sol</i>	♯	G2-F3	a	IX
<i>Quel „no”</i>	♯	G2-F3	a	IX
<i>Moro, lasso</i>	♯	G2-F3	a	IX
<i>Volan quasi</i>	b	G2-F3	f	XI
<i>Al mio gioir</i>	b	G2-F3	f	XI
<i>Tu segui</i>	♯	G2-F3	c	XII
<i>Ancor che per amarti</i>	♯	G2-F3	c	XII
<i>Già piansi</i>	♯	G2-F3	c	XII
<i>Quando ridente</i>	b	G2-F3	g	I

Jak wynika z powyższego zestawienia, *modi* określone zostały za pomocą *finalis*, oznaczenia systemowego i chiavetty, przy czym plagalne *modi* II, IV, XII przyjmują postać transponowaną o oktawę w górę (wysoka chiavetta), a *modus* lidyjski (V) występuje w postaci starszej (zapis w *cantus durus*), dla zaznaczenia jego odrębności względem Glareanowskiego XI *modus* transponowanego. Odmiany trybów zdefiniowane zostały przez różnicę *finalis* i systemu, a więc też postaci transponowanej i nietransponowanej *modus* (I i II oraz XI i XII), lub różnicę chiavetty (III i IV).<sup>49</sup> System zapisu (rozdzielenie *cantus durus* i *cantus mollis*) ma więc sens istotnego elementu służącego oznaczeniu *modus* (dwóch par: doryckiego i hypodoryckiego oraz jońskiego i hypojońskiego, a także lidyjskiego i jońskiego) przy jednoczesnym realnym osłabieniu granicy między systemami, widocznemu na poziomie diatoniczno-chromatycznego materiału dźwiękowego.

<sup>49</sup> Na różne sposoby definiowania *modi* i odmian trybów modalnych w cyklach kompozycji polifonicznych uporządkowanych modalnie wskazał Harold S. Powers. Wśród tychże sposobów przytoczył on również przykłady definiowania *modus* V i XI za pomocą różnicy systemu oraz przykłady definiowania odmian trybów za pomocą różnicy *finalis* i systemu. To ostatnie występuje w muzyce XVI w. obok odróżniania postaci autentycznej i plagalnej trybu za pomocą odmienności chiavetty, a zwłaszcza chiavetty wysokiej (dla *modi* autentycznych) i chiavetty niskiej (dla *modi* plagalnych), co naturalnie odpowiada opozycji wysokiej i niskiej autentycznych i plagalnych tonacji modalnych w chorale. Por.: H. S. Powers: *Monteverdi's Model for a Multimodal Madrigal*, [w:] *In Cantu et in Sermones. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*. „Italian Medieval and Renaissance Studies”, t. II, red. F. della Seta, F. Piperno, Florencja 1989, s. 192 i n., 205 i n.

### Elementy modalne w *exordium* i planie kadencyjnym

Porządek dźwiękowy omawianych madrygałów Gesualda odzwierciedla nie tylko przyjęcie przez kompozytora ogólnych wyznaczników modalnych jako elementów określających modalne ramy pojedynczych kompozycji i całego zbioru, ale również szczegółowych norm pochodnych względem hierarchii stopni *modus*. Decydują one w pierwszym rzędzie o rysunku *exordium*, co ilustruje zestawienie:

Ukształtowanie początków kompozycji<sup>50</sup>

	motyw inicjalny lub/i współbrzmienie	modus
<i>Se la mia morte</i>	<b>d''-f''-b'-g'-as'-a'-b'</b> , <b>g'-b'-f'-d'-es'-e'-f'</b>	I-gb
<i>Beltà, poi che</i>	<b>g'-gis'-a'-h'-d''-cis''</b> ; g	I-gb
<i>Tu piangi</i>	<b>b'-ces'</b> , <b>b'-f'-g'</b>	I-gb
<i>Resta di darmi</i>	<b>a'-b'-d''</b> ; D	II-d#
<i>Chiario risplender</i>	D	II-d#
<i>„Io parto”</i>	<b>e'-f'-fis'-g'-fis'</b> ; E	III-e#
<i>Mille volte</i>	<b>e'-g'-fis'-e'-d'</b>	III-e#
<i>O dolce mio tesoro</i>	<b>e''-f''-c''-cis''-d''</b> ; C	IV-e#
<i>Deh, come invan</i>	<b>d''-c''-a'-g'</b> , <b>e'</b>	IV-e#
<i>Io pur respiro</i>	<b>e''-g''</b> , <b>e''-d''</b> , <b>h'-g'</b>	IV-e#
<i>Alme d'Amor</i>	<b>c''-a'-c''-e''-f''-e''-a'</b>	V-f#
<i>Candido e verde</i>	<b>f-g-a-c'</b>	V-f#
<i>Ardita Zanzaretta</i>	<b>d''-c''-h'-c''-g'-h'-g'</b>	VII-g#
<i>Ardo per te</i>	<b>g'-a'-g'-f'-e'-d'</b> , <b>d''-e''-d''-c''-h'-a'-d''</b>	VII-g#
<i>Ancide sol</i>	<b>e'-eis-e'-g'-f'-e'</b> ; A	IX-a#
<i>Quel „no”</i>	<b>a'-c''</b> , <b>e''-f''</b>	IX-a#
<i>Moro, lasso</i>	<b>eis'-e'-dis'-d'</b>	IX-a#
<i>Volan quasi</i>	<b>c'-a'-c'-d-e-f'-e'</b> , <b>f-e-f-a-h-c'-a</b>	XI-fb
<i>Al mio gioir</i>	<b>f'-a'-c'-a'</b> , <b>c''-e''-f''-e''</b>	XI-fb
<i>Tu sequi</i>	<b>g'-a-g'-c'</b> , <b>c'-e''-d''-g'</b>	XII-c#
<i>Ancor che per amarti</i>	<b>g'-e'</b> , <b>c''-h'</b>	XII-c#
<i>Già piansi</i>	<b>e'-g'-f'-fis'-gis'-ais'-h'</b> ; C	XII-c#
<i>Quando ridente</i>	<b>b'-d''-b'-g'</b>	I-gb

Melodyka fraz inicjalnych opiera się zatem na interwałach i dźwiękach istotnych z modalnego punktu widzenia, koresponduje zawsze z końcowym współbrzmieniem zbudowanym na *finalis* i działa w decydujący sposób na silne zarysowanie ram tonalnych kompozycji. W ukształtowaniach początkowych podkreślane są bowiem *repercussiones* lub charakterystyczne gatunki

<sup>50</sup> W wykazie ukształtowań inicjalnych wyróżnione zostały (wytłuszczenie) dźwięki ważne z punktu widzenia hierarchii modalnej. W niektórych przypadkach po średniku wskazane zostały współbrzmienia otwierające kompozycję.

interwałowe, sporadycznie sama *repercussa* (*Ancide sol*, *Moro*, *lasso*).<sup>51</sup> Zdarza się ponadto, że kompozytor określa tonację również za pomocą współbrzmienia zbudowanego na *finalis* (*Beltà, poi che*, „*Io parto*”, *Ancide sol*, *Già piansi*) lub na dźwięku reperkusyjnym (*O dolce mio tesoro*), względnie wyłącznie za pomocą trójdźwięku początkowego (*Chiaro risplender*). Jednakże tylko wyjątkowo zastosowane zwroty melodyczne pozwalają jednoznacznie ustalić odmianę trybu: autentyczną (g-dorycką w *Beltà, poi che*, g-miksolidyjską w *Ardo per te* z odpowiednimi *repercussiones*) i plagalną (d-hypodorycką w *Resta di darmi* z odpowiednim gatunkiem kwartowym); notabene w jednym z takich utworów — w madrygale *Beltà, poi che*, zwrot kwintowy g'-d" charakteryzujący *modus* wypełniony został chromatycznie<sup>52</sup>:

Przykład 3. *Beltà, poi che* (g<sup>b</sup>) — t. 1-4

The musical score shows five vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: "Bel - tà, poi che t'assen - ti, Co - me ne por - ti il cor,". The music is in G minor (one flat) and common time (C). The bass line starts with an octave sign (8).

W większości utworów natomiast zaobserwować można ukształtowania inicjalne świadczące o uchyłaniu się kompozytora przed precyzyjnym defi-

<sup>51</sup> Termin *repercussa* (dźwięk reperkusyjny) stosuję na oznaczenie dźwięku drugiego (po *finalis*) w hierarchii modalnej, a *repercussio* — na oznaczenie zwrotu interwałowego, zawartego między *finalis* a dźwiękiem reperkusyjnym.

<sup>52</sup> Por. też g-dorycki madrygał *Se la mia morte*, w którym jednak chromatyka wypełnia plagalne *repercussio*, e-frygijski madrygał „*Io parto*”, w którym chromatycznemu wypełnieniu ulega „paraplagalny” interwał tercjowy, a także a-eolskie madrygały *Ancide sol* i *Moro, lasso*, w których dźwięki chromatyczne grupują się wokół autentycznego dźwięku reperkusyjnego. Na temat stosunku chromatyki do ukształtowań modalnych i jej roli w przemianach techniki dźwiękowej przełomu XVI i XVII w. por.: Dobrzańska-Fabiańska: *op. cit.*

niowaniem *modus*. W wielu utworach mianowicie Gesualdo wprowadza oba dźwięki reperkusyjne, autentyczny i plagalny<sup>53</sup>, w nielicznych — dźwięki reperkusyjne nieodpowiadające odmianie trybu wyznaczonej przez typ tonalny (w g-doryckim madrygale *Tu piangi* występuje *repercussa* plagalna, a w e-hypofrygijskim madrygale *O dolce mio tesoro* — *repercussa* autentyczna, będąca dodatkowo podstawą trójdźwięku początkowego); szczegółowemu określeniu *modus* nie służy też trójdźwięk D otwierający madrygał *Chiaro risplender*. W trzech madrygałach o *finalis* e („*Io parto*”, *Mille volte*, frygijskich, oraz *Io pur respiro*, hypofrygijskiej) kompozytor uwypukla zwrot tercjowy, który ewentualnie można by interpretować jako wskazówkę plagalizmu (zamiast tradycyjnego plagalnego *repercussio e-c'*).

W porównaniu do ukształtowań melodycznych, plan kadencyjny analizowanych madrygałów Gesualda zależy przeważnie w bardziej ograniczonym stopniu od hierarchicznego uporządkowania dźwięków *modus*. Tylko bowiem w niektórych utworach względnie ważniejsze znaczenie przypisać można kadencjom, występujące relatywnie częściej lub wprowadzane w głównych wcięciach formalnych, zmierzającym do *finalis* i odpowiedniego dźwięku reperkusyjnego lub do *finalis* i dwóch dźwięków reperkusyjnych, autentycznego i plagalnego, co pozwala określić *modus* lub tryb modalny. W nielicznych kompozycjach ponadto ważne kadencje prowadzą do *finalis* i dźwięku reperkusyjnego pokrewnego *modus* o wspólnym *finalis*:

Plan kadencyjny<sup>54</sup>

	<i>claves clausularum</i>	<i>modus</i>
<i>Se la mia morte</i>	<b>g</b> , c; a, <b>b</b> , <b>d</b> , f	I-g <sup>b</sup>
<i>Beltà, poi che</i>	<b>g</b> , a; <b>d</b> , f, fis, cis	I-g <sup>b</sup>
<i>Tu piangi</i>	<b>g</b> , f; <b>d</b> , c, h, fis	I-g <sup>b</sup>

<sup>53</sup> Por.: *Se la mia morte*, *Deh, come invan*, *Alme d'Amor*, *Candido e verde*, *Ardita Zanzaretta*, *Quel „no”*, *Volan quasi*, *Al mio gioir*, *Tu segui*, *Ancor che per amarti*, *Già piansi*, *Quando ridente*.

<sup>54</sup> W zestawianiu niniejszym wyróżnione zostały (pogrubienie) *claves clausularum* prawidłowe modalnie; jedną gwiazdką — plany kadencyjne z akcentowanymi kadencjami do dźwięku reperkusyjnego pobocznego *modus* o wspólnym *finalis*, dwoma gwiazdkami — plany kadencyjne, które pozwalają na zdefiniowanie trybu, trzema gwiazdkami — plany kadencyjne, które pozwalają na zdefiniowanie *modus*. Przed średnikiem, a po dźwięku *finalis* wymieniony został dźwięk będący podstawą kadencji kończącej pierwszą fazę kompozycji (częstkę A), ujętych w formę ABB, a więc umieszczonej w głównej cezurze formalnej. Kolejność wyliczonych *claves clausularum* odpowiada hierarchii ich względnej ważności, określonej przez częstotliwość występowania oraz stopień wyrazistości i pozycję cezur kadencyjnych (w tym ostatnim wypadku za ważniejsze uznane zostały kadencje realizowane przez wszystkie głosy lub/i wprowadzone w pierwszy lub główny wcięciu formalnym).

<i>Resta di darmi</i>	<b>d</b> , e; g, c, <b>a</b> , h, cis	II-d $\sharp$
<i>Chiaro risplender</i>	<b>d</b> , g; <b>a</b> , e, h, fis	II-d $\sharp$
„ <i>Io parto</i> ”	<b>*e</b> ; <b>a</b> , g, h, fis, cis, b	III-e $\sharp$
<i>Mille volte</i>	<b>e</b> ; g, <b>a</b> , <b>c</b> , h, d, fis, cis	III-e $\sharp$
<i>O dolce mio tesoro</i>	<b>***e</b> , <b>a</b> ; g, d, <b>c</b>	IV-e $\sharp$
<i>Deh, come invan</i>	<b>e</b> ; g, d, h, cis, <b>a</b> , gis	IV-e $\sharp$
<i>Io pur respiro</i>	<b>c</b> ; d, <b>a</b> , g, f, fis, cis, b	IV-e $\sharp$
<i>Alme d'Amor</i>	<b>f</b> ; e, <b>a</b>	V-f $\sharp$
<i>Candido e verde</i>	<b>f</b> ; d, h, <b>a</b>	V-f $\sharp$
<i>Ardita Zanzaretta</i>	<b>**g</b> ; <b>c</b> , <b>d</b> , a, e, h, f	VII-g $\sharp$
<i>Ardo per te</i>	<b>**g</b> , <b>c</b> ; <b>d</b> , e, a, h, fis, cis	VII-g $\sharp$
<i>Ancide sol</i>	<b>a</b> ; d, <b>e</b> , h, <b>c</b> , g	IX-a $\sharp$
Quel „no”	<b>***a</b> ; e, d, h	IX-a $\sharp$
<i>Moro, lasso</i>	<b>a</b> , h; <b>e</b> , <b>c</b> , d, g, f, cis	IX-a $\sharp$
<i>Volan quasi</i>	<b>*f</b> ; <b>a</b> , b, g, d	XI-f $\flat$
<i>Al mio gioir</i>	<b>*f</b> ; <b>a</b> , g, d, b	XI-f $\flat$
<i>Tu segui</i>	<b>***c</b> , e; h, a, d, fis	XII-c $\flat$
<i>Ancor che per amarti</i>	<b>c</b> , fis; e, h, a, <b>g</b> , d	XII-c $\flat$
<i>Già piansi</i>	<b>***c</b> ; e, d, a, h, cis	XII-c $\flat$
<i>Quando ridente</i>	<b>***g</b> , <b>d</b> ; c, <b>b</b> , f, es	I-g $\flat$

Jednakże nawet w większości kompozycji, w których Gesualdo podkreśla stopnie kadencyjne prawidłowe z modalnego punktu widzenia, zachodzi zjawisko zachwiania czy wręcz zatarcia modalnej hierarchii stopni kadencyjnych. W przeważającej bowiem części madrygałów kompozytor znacznie rozszerza zasób *claves clausularum* (ich liczba sięga do ośmiu różnych dźwięków: *Mille volte*, *Io pur respiro*, *Ardo per te*, *Moro, lasso*); tworzy cezury kadencyjne (o niejednorodnej strukturze, zwłaszcza „frygijskiej”, a także „plagalnej”, „autentycznej”) lub zawiesza tok utworu (nie budując zwrotu kadencyjnego) na wielu różnych dźwiękach. Są to kadencje zmierzające do wszystkich diatonicznych stopni *hexachordum molle* (w *Se la mia morte*), kwintowej transpozycji *hexachordum molle* (*Quando ridente*), *hexachordum durum* (*Ancide sol*), w tym też prowadzące do dźwięku h, nie należącego do kanonicznego zestawu *finales* i ich transpozycji, lub *hexachordum fictum* (*Chiaro risplender*), w tym też do dźwięku chromatycznego *fis*; zwroty współbrzmieniowe prowadzące do siedmiu dźwięków *cantus durus* (*Ardita Zanzaretta*) i do sześciu, siedmiu lub ośmiu dźwięków diatonicznych i chromatycznych *fis*, *cis* i *gis*, a wyjątkowo też do b w madrygałach zapisanych w *cantus durus* („*Io parto*”, *Io pur respiro*). Skrajne zwiększenie liczby różnych stopni kadencyjnych w ramach jednej kompozycji, obejmujących wszystkie stopnie heksachordu lub systemu diatonicznego, a nawet też stopnie chromatyczne, a nie tylko wybrane stopnie modalnie znaczące, oraz zrównanie ich funkcji sprzyja naturalnie zatarciu czy wręcz neutralizacji modal-

nej hierarchii planu kadencyjnego dzieła, którego przebieg odnosić za ledwie można do „tonacji cząstkowych” (*Teiltonarten*), równomiernie rozkładających się na wszystkich stopniach, nie pozostających do siebie w stosunku nadrzędności i podporządkowania.<sup>55</sup> W nielicznych tu przypadkach zastosowania „dominantowo-tonicznych” zwrotów kadencyjnych takie rozszerzenie zasobu *claves clausularum* wiąże się też z wyjściem poza standardowy dobór akcydencji: *es-b-fis-cis-gis* i wprowadzeniem dodatkowo dźwięków *dis-ais-eis*.

Hierarchia modalna podlega jednak silnemu zaburzeniu przede wszystkim wówczas, gdy kompozytor wprowadza kadencje obce wybranemu *modus* z większą częstotliwością niż kadencje do regularnych *claves clausularum* (*Se la mia morte, Mille volte, Deh, come invan, Io pur respiro, Ancide sol*<sup>56</sup>) lub gdy umieszcza *clausulae peregrinae* w głównej cezurze formalnej kompozycji (*Se la mia morte, Beltà, poi che, Tu piangi*<sup>57</sup>, *Resta di darmi, Chiaro risplender*), w tym wyjątkowo utworzone na niekanonicznym dźwięku *h* (*Moro, lasso*)<sup>58</sup>, nawet na chromatycznym dźwięku *fis* (*Ancor che per amarti*). Na ogół trudno w takich sytuacjach wskazać jakieś preferencje doboru określonych obcych *claves clausularum*, powtarzających się w utworach ujętych w tym samym trybie. Wyjątek stanowią jedynie kompozycje o *finalis e*, w których pewną przewagę zyskuje kadencja do dźwięku *g* (co ma swoisty odpowiednik w uwypuklaniu tego dźwięku w ugrupowaniach inicjalnych).<sup>59</sup>

\*

Ukształtowania *Delli madrigali a cinque voci del Prencipe di Venosa libro sesto* odsłaniają zjawisko rozszerzenia materiału dźwiękowego i „przestrzeni harmoniczej”, działające na zornamentowanie trójdźwiękowego szkieletu kompozycji, któremu jednak nie towarzyszy jeszcze preferencja w zakresie tworzenia „tonalnych” połączeń akordowych. Jednocześnie badany repertuar odzwierciedla wyraźnie związek z prawidłowościami regulowanymi przez

<sup>55</sup> Por.: Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. . . , s. 258–265.

<sup>56</sup> W kompozycji tej jednak kadencja do regularnego dźwięku reperkusyjnego występuje w pierwszej cezurze tekstowo-muzycznej.

<sup>57</sup> W kompozycji tej jednak kadencja do regularnego dźwięku reperkusyjnego występuje częściej niż kadencja obca akcentowana formalnie.

<sup>58</sup> Kadencja prowadząca do dźwięku *h* bywa też uwypuklana przez relatywnie większą częstotliwość występowania („*Io parto*”) oraz wprowadzenie w pierwszej wyraźnej cezurze („*Io parto*”, *Mille volte*).

<sup>59</sup> Preferowanie kadencji obcej do *g* w kompozycjach e-(hypo)frygijskich odpowiada sytuacji znanej z twórczości Monteverdiego, por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Modalność dzieł Claudia Monteverdiego. Związki z tradycją polifonii renesansu*, Kraków 1997, s. 166.

zasady teorii modalnej. Prawidłowości te wpływają przede wszystkim na ogólne cechy uporządkowania dźwiękowego kompozycji, gwarantowanego przez dobór „typu tonalnego” i wyrażającego się w jasno zarysowanych ramach modalnych (tożsamość modalna *exordium* i *finalis*). Szczegółowe właściwości *ductus* melodycznego, a zwłaszcza planu kadencyjnego świadczą natomiast o tendencji do wykraczania poza normy hierarchii modalnej, wskazując na kres ich oddziaływania i stanowiąc pochodną chromatyczno-diatonicznej struktury dźwiękowej kompozycji.

#### SUMMARY

The paper is a contribution to the interpretation of the tone language of *Delli madrigali a cinque voci del Prencipe di Venosa libro sesto* (Gesualdo 1611), essentially from the perspective of the 16<sup>th</sup>-century conventions of musical notations and modal assumptions. The features of the compositions investigated reveal the phenomenon of the expanding of the sound material and the “harmonic space”, which, however, is related to the diversity and non-schematic nature of consonant connections. At the same time, the investigated repertoire reflects the effect of the modal theory principles upon the general features of sound structuring of the composition, guaranteed by the selection of “tonal type” expressed in distinctly visible modal frameworks of the musical piece and in the thoroughly thought-through modal plane of the whole set. The particular properties of the melodic *ductus*, especially of the cadence plane, frequently going beyond the modally neutral system of diatonic cadence degrees, show, however, a tendency to blur the features derivative of the modal sound order. As a result, the borderline is blurred between the sounds determined by modal *repercussae* and the sounds modally alien, which define the melodic profile and cadence points.