

carlo gesualdo di venosa: harmonische mittel und form

analyse kompositorischer strukturen am madrigal "mercè grido piangendo"

inhaltsübersicht:

- einleitung
- leben und musikalische umgebung des carlo gesualdo
- zur entwicklung der chromatik im 16. jhr.
- analysen

einleitung

drei persönliche ansatzpunkte ganz unterschiedlicher art hat meine auseinandersetzung mit den madrigalen des fürsten von venosa:

- auf der suche nach musik zu einem theaterstück von georg heym, dem jugendlichen dichter des expressionismus, stiess ich -erst aus eher anekdotischen gründen - auf den "musiker und mörder ". in diesem stück, "atalanta oder die angst" ermordet der liebhaber der titelheldin in der hochzeitsnacht deren bräutigam - der zugleich sein bruder ist. wenn auch die umstände des drastischen endes der ehe zwischen don carlo gesualdo und maria d'avalos etwas anders lagen, benutzte ich doch - damit auch einen bogen zwischen expressionismus und manierismus schlagend - ausschnitte aus den madrigalen und konnte sie so wieder und wieder hören.
- die beschäftigung mit dem diatonischen kontrapunkt der von jeppesen reglementierten palestrina- schule bedurfte dringend einer ergänzung. es gab da eine gleichzeitig entstandene musik von solcher experimentierfreude und farbigkeit , dass die kleriker sie aus der kirche verdammen musste (wie auch die kontrapunktiker, wenn sie überhaupt über die grenzen ihres gärtchens hinaus zeigen wollen, lieber auf josquin oder gar dufay als auf marenzio und gesualdo hinweisen).
- in lexikas und sonstiger literatur wird gesualdos musik als "extrempunkt in der entwicklung des chromatischen madrigals" beschrieben, dessen stil keine weiterführung fand. es wird auf besondere kühnheiten oder auf "krause wendungen" hingewiesen, die überbetonung affektgeladener details wird kritisiert oder einzelne "madrigalisten" werden aus dem zusammenhang herausgerissen und wie monster präsentiert. als besonderer leckerbissen sei aus dem mgg zitiert: "gesualdos musik erwächst aus der antithese von schwelgerischer erotik und flagellantischer todessehnsucht als hochentwickelte ausdruckskunst eines genialen psychopathen. die schrankenlose ichbezogenheit dieser musik kommt bereits in der textauswahl zum ausdruck, die die

getreue widerspiegelung krankhafter gemütszustände der allgemeinen literarischen qualität vorzieht."

selbst kroyer ("chromatik im italienischen madrigal"), der gesualdo den "romantiker des 16.jhr." nennt und ihn als höhepunkt an den schluss seines buches setzt, spricht im kurzen abschnitt über diesen nur von seinem bestreben, "den wortsinn möglichst plastisch zu vertonen" und zitiert ein einziges beispiel von gerade 7 takten.

auch karin wettig, die in ihren ausfühlichen und lesenswerten "satztechnischen studien an den madrigalen carlo gesualdos" sehr sachkundig und in adäquaten termini viele details des tonsatzes erläutert (stimmführung, imitation, kadenzbildung, moduswahl etc.) stellt kaum zusammenhänge her, die über den momentanen textbezug hinausgehen.

ganz allgemein scheint ein analytischer umgang mit gesualdo vorherrschend, der ihn als "affektmusiker", der sich ob der beinahe zwanghaften textausdeuterei im "irrgarten der modulation" (ambros in "geschichte der musik") verirrt.

demgegenüber begann ich mich besonders für die zusammenhang stiftenden verfahrensweisen zu interessieren. man wird in meiner analyse des XI. madrigals aus dem 5. buch "mercè grido piangendo" wenig über die anderswo ausführlich abgehandelten wort- tonbeziehungen oder die stimmführung finden, dafür werde ich mich mehr mit den verwendeten harmonischen und imitatorischen mitteln, der gesamtform und den bezügen dieser elemente zueinander auseinandersetzen.

leben und lebenszusammenhang

don carlo gesualdo, nach dem frühen tod seines bruders regierender fürst von venosa, lebte in einer nicht sonderlich gesegneten zeit. das "weltreich" karls V. war zerfallen, das spanische herrschaftshaus, zu dem das königreich neapel gehörte, wurde nach dem tode philipps II von schmarotzern regiert. europa trug seine religionskriege aus und löste sich in rivalisierende fürstentümer auf.

in florenz war die platon - akademie bereits beinahe zweihundert jahre alt. sie hatte als erste derartige institution antikes griechisches gedankengut wieder zugänglich gemacht und damit auch die erforschung der griechischen tongeschlechter angeregt, die dann so weitreichende konsequenzen haben sollte. in allen städten italiens waren ähnliche zirkel gebildeter männer und frauen aus höheren gesellschaftsschichten entstanden, in denen eine kunstvolle, chromatisch durchsetzte "musica riservata", gar "musica secreta" mode geworden war, die sich von der diatonischen musik des "gemeinen volkes" deutlich abhob. auch gesualdos vater hatte eine solche akademie gegründet, sein sohn führte sie weiter.

neben der verwaltungstätigkeit für seine umfangreichen güter interessierte er sich mit einer von seinen standesgenossen nicht sonderlich geschätzten ausschliesslichkeit für musik, galt als virtuoser lautenspieler und umgab sich mit sängern, instrumentalisten und komponisten. um 1560 geboren, heiratete er nach der oben schon erwähnten legendenbildenden ermordung seiner ersten frau, deren liebhaber und einer möglicherweise nicht von ihm stammenden tochter 1594 in zweiter ehe leonora d'este. zwei jahre hielt er sich daraufhin in ferrara am hof der estes auf, der für sein kulturelles leben berühmt war.

in dieser zeit entstanden die ersten vier seiner sechs madrigalbücher, in den darauffolgenden zwei jahren, schon wieder auf der burg gesualdo, die bücher fünf und

sechs (die allerdings erst 1611 veröffentlicht wurden). zurückgezogen, von depressionen und krankheiten geplagt, lebten er und seine unter langeweile leidende frau auf der burg, er komponierte einige motetten und responsorien (weitere madrigale sind verschollen) und starb am 8. september 1613.

musikalische einflüsse werden oftmals einigen auch komponierenden mitgliedern seiner akademie zugeschrieben, so insbesondere:

pomponio nenna, wenige jahre älter als gesualdo, dessen - später veröffentlichten - madrigale so erstaunliche ähnlichkeiten mit denen des jüngeren aufweisen, dass man mit heutigen worten von plagiaten sprechen müsste. insbesondere von der vertonung des madrigals "mercè grido piangendo", von dem später die rede sein wird, existiert eine fassung von nenna, die derjenigen gesualdos bis in die details entspricht. nennas stil galt seinen zeitgenossen als weniger originell und kunstvoll als derjenige gesualdos.

- stefano fetis, priester und komponist, veröffentlichte seine ersten madrigale zwanzig jahre vor gesualdo, schrieb allerdings kaum in chromatischem stil. von 1591 - 96 war er maestro di cappella in neapel, wo sich auch gesualdo oft aufhielt.

rocco rodio, geboren 1535 und somit 25 jahre älter als gesualdo, vertrat als theoretiker in der nachfolge vicentinos die these, die wahrheit des ausdrucks erlaube jeden verstoss gegen die regeln. seine chromatischen madrigale, die chromatische gänge, übermässige dreiklänge und andere dissonanzen aufweisen, können einen gewissen einfluss auf gesualdo ausgeübt haben.

wesentlicher für seine entwicklung scheint die traditionslinie von adrian willaert über cypriano di rore zu luzzasco luzzaschi gewesen zu sein, die alle am hof von ferrara gelebt hatten. der letzte der drei war zur zeit der eheschliessung dort als organist tätig und war der einzige, der das berühmte arcicembalo vicentinos nicht nur perfekt spielen, sondern auch stimmen konnte. dieses instrument, von dem eine kopie auch in neapel stand, teilte die oktave in 35 stufen, um alle chromatischen, diatonischen und enharmonischen tetrachorde, die vicentino bei den griechen gefunden zu haben meinte, perfekt spielen zu können.

luzzaschi, schüler rores und angesehener komponist, scheint der einzige musiker im umkreis gesualdo gewesen zu sein, über den sich dieser nicht lustig machte. zumindest das dritte und das vierte madrigalbuch gesualdos entstanden in direktem wettbewerb mit dem 15 jahre älteren organisten. bezeichnenderweise weisen sie denn auch wesentlich mehr dissonanzen auf als die früheren oder die späteren bücher.

zur entwicklung der chromatik

die auffallenste und wohl auch wesentlichste entwicklung in der kompositionstechnik des madrigals im 15. und 16. jahrhundert ist die erweiterung des tonvorrates sowohl in horizontaler, melodischer hinsicht als auch in vertikaler, harmonischer durch immer freieren einbezug sämtlicher alterierter stufen.

in dieser entwicklung der theorie und praxis der chromatik spielt gesualdo die rolle eines gleichzeitig zusammenfassenden wie weiterentwickelnden schlusspunktes. er verfügt souverän über alle mittel, die seine vorgänger entwickelt haben, fügt neue hinzu und erreicht dabei einen punkt, auf den dann nichts gleichartiges mehr folgt. ähnlich wie j.s.bach wirkt er wie ein sowohl bewundertes als auch belächeltes relik in einer zeit, die sich längst scheinber ganz neuen wegen zugewandt hat.

komponiert wurde in ausgehenden 16. jhr. nach wie vor linear, also polyphon - kontrapunktisch (dem entspricht die veröffentlichung in stimmbüchern, nicht in partituren), doch entfernen sich die einzelnen stimmen immer weiter von den diatonischen modi und gleichzeitig wird die harmonische disposition eines stückes wichtiger und farbiger. anregungen dazu finden die komponisten in den sehr bilderreichen und affektgeladenen texten, in denen es von worten wie "morire", "amore", "duolo" nur so wimmelt. gleichzeitig leiten sie aus dem künstlerischen ideal der renaissance -die natur zu übertreffen - für sich den anspruch ab, diese empfindungen in töne zu übertragen (bis hin z.b. zur analogie zwischen "nacht" und schwarzen notenwerten). nicht zuletzt diese affektgeladenheit der stimmführungen ermöglicht an der wende zum 17.jhr. die monodie der jungen gattung oper.

es lassen sich im wesentlichen drei entwicklungen aufzeigen, die zu dieser erweiterung des diatonischen tonmaterials, wie es guido von arezzo gewissermassen kanonisiert hatte, führten. zwei dieser wege will ich anhand von stücken etwas genauer beschreiben, der dritte ist dann bei gesualdo voll ausgebildet.

da ist zuerst - noch nicht im sinne der von kroyer so genannten "antidiatonik", sondern durchaus im sinne einer erweiterung des guidonischen systems - die **transposition der hexachorde** zu nennen.

schon die allerersten anfänge der solmisation unterscheiden zwischen b- rotundum und b- quadratum (b und h), indem das b- rotundum im hexachordum molle als fa (do = f), das b- quadratum als mi im hexachordum durum benutzt wurde:

hexachordum naturale c d e f g a
 hexachordum molle f g a **b** c d
 hexachordum durum g a **h** c d e

nun verlangen schon die zwei geläufigsten regeln der hexachordlehre weitere alterationen:

1. singt eine stimme fa - molle (= b), darf die andere nicht gleichzeitig mi - naturale (= e) singen, sondern muss dieses zum es alterieren, um den "diabolus in musica", mi contra fa, zu vermeiden;

2. bewegt sich eine stimme eine stufe über das la hinaus und wieder zurück, wird das la zu mi und die darüberliegende note fa. da mi -fa ein halbtonschritt ist, entsteht im hexachordum naturale ein b, im hexachordum molle ein es.

schon die - durchaus geläufige - transposition des hexachordum naturale eine quinte tiefer führt zur bildung des tones as (als quinte zu es, dass dann im hexachordum molle verlangt wird, und als nota sopra la in demselben.

1. beispiel:

nur mit diesen beiden regeln arbeitet josquin desprez in seinem vierstimmigen satz "absalon, fili mi". er benutzt nur einfache, oft ganz skalenförmig eingesetzte hexachorde, beginnend auf b, in der zweiten einsetzenden stimme auf es. mit diesen beiden hexachorden kommt er die ersten 50 takte aus, um dann, mit beginn des neuen textes "non vivam ultra, sed decendam in infernum", mittels der ersten regel immer tiefere hexachorde bis zu des- es- f- ges- as -b zu erzwingen. das erste des erscheint übrigens

im takt 51 und teilt das stück genau im verhältnis 51 : 34 (= 3 : 2, der ersten annäherung an die proportion des goldenen schnittes , der uns auch weiterhin noch begegnen wird). zurück zu seinem ausgangspunkt b kommt er, indem er die klauselbildungen auf nebenstufen, die er schon im ersten teil gelegentlich verwendet, ab takt 50 gehäuft einsetzt und immer auf das b bezieht, welches im hexachord auf as als re, im hexachord auf des als la solmisiert wird.

(siehe beilagen 1 und 2)

ebenfalls aus dem bereich dieser musica ficta oder musica falsa genannten transpositionen sind neben den b- vorzeichnungen, die "propter necessitatem" , also aus notwendigkeit alteriert wurden, die subsemitonia - modi zu erwähnen, die leittöne zu den stufen re, sol und la, deren hochalterierung "propter pulchritudinem" den sängern so geläufig war, dass sie nicht angezeigt zu werden brauchte. es resultierten die töne cis, fis und gis, die immer als mi solmisiert wurden.

der zweite wesentliche anstoss ging von der diskussion der **griechischen tetrachordlehre** aus, die durch die schon erwähnte beschäftigung mit den klassikern angeregt wurde (altgriechische kultur galt den gelehrten der renaissance beinahe soviel wie kirchliche dogmen). wichtigste teilnehmer an dieser diskussion waren die beiden willaert - schüler zarlino (mit seiner schrift "le istituitiioni harmoniche", die 1558 erschien) und der oben erwähnte vicentino(in "l'antica musica ridotta alla moderna pratica"), die, wichtig in zusammenhang mit gesualdo, beide viele jahre in ferrara verbracht hatten.

neben der diatonischen teilung der quarte in zwei ganzton- und einen halbtonschritt (e-d-c-h) wurde eine "chromatische" aus kleiner terz und zwei halbtonschritten (e-cis-c-h) sowie eine "enharmonische" aus grosser terz und zwei vierteltönen (e-c-c -h) nicht nur theoretisch diskutiert, sondern von vicentino auch in kompositionen ausprobiert. (das die verhältnisse bei den griechen etwas komplizierter lagen, indem sie drei verschiedene chromatische tetrachorde kannten und auch drittel- viertel- und achteltöne verwendeten, spielt für unsere zusammenhänge keine weitere rolle, dies um so mehr, als die damalige auseinandersetzung ausser der folgenden keine weitere konsequenzen hatte.)

diese neuen tetrachord-teilungen der theoretiker rechtfertigten endlich direkte chromatische folgen wie a b h c cis d, die zuvor als relationes non harmonicae und nicht solmisierbar verboten waren.

aufsehenerregenden gebrauch von dieser neuen lizenz machte der willaert - schüler cypriano di rore, der sein madrigal "calami sonum ferentes" mit einer solchen chromatischen folge beginnen lässt, die nun auch den ton dis verwendet, der zuvor wegen seiner unverträglichkeit mit dem es kaum vorkam. auch ais als subsemitonium zu h erscheint im laufe des stückes mehrmals.

in "calami sonum ferentes" erscheinen, neben dem kühnen beginn (der allerdings durch moderate klangfolgen gemildert erscheint: alle akkorde weisen mindestens einen gemeinsamen ton auf und werden durch chromatische und diatonische halbtonschritte erreicht), melodische folgen wie a-gis-a-g (t. 30, altus), fis-g-c-b-a-g-fis-g-f (t.30 ff, bassus) oder gis-g-fis-g-as-g-fis (t.68 ff, cantus). es entstehen durch solche linienfolgen akkordprogressionen wie h-G-Fis-G-c-As-c-G-H-Fis (t.61 - 66), wobei auch hier (mit einer

ausnahme) alle akkorde durch mindestens einen gemeinsamen ton miteinander verbunden sind und die ausnahme (G-Fis-G) als reihung von sextakkorden die parallelverschiebung der fauxbourdon- technik ausnützt. damit ist rore - 40 jahre früher -sehr nahe bei gesualdo; nur ein einziger typus von akkordverbindungen, den dieser später verwendete, taucht noch nicht auf. auch der tonvorrat ist kleiner, die linienführung verzichtet auf übermässige und verminderte intervale, querstände kommen praktisch nicht vor (ausnahme: t. 45, in der folge G-B).

(siehe beilage 3)

die dritte erscheinung, die den tonvorrat erweiterte, die emanzipation der terz als konsonanz, lässt sich nur im zusammenhang der physikalische herleitung der töne verstehen, die, da mit zahlen und proportionen verbunden, mit viel weltanschaulichen balast verbunden war (und immernoch ist).

im damals vorherrschenden pythagoräischen stimm-system wurden alle intervale auf oftmals recht komplizierte weise ausschliesslich von den reinen intervallen oktave, quinte und quarte abgeleitet, sodass man mit einfachen proportionen aus den zahlen 1, 2 und 3 und deren vielfachen auskam (die klerikale affinität zu diesem system erklärt sich mit der einfachen analogie zum dreifaltigkeits-dogma). insbesondere die zahl 5 hatte in diesem system keinen platz. die terz wurde verstanden als verdoppelung des tonschrittes zwischen quinte und quarte, hatte als sogenannter ditonus damit das schwingungsverhältnis $64 : 81$ und kam als konsonanz gar nicht in frage. erst zarlino rechtfertigte alle zahlen zwischen 1 und 6 (sechs als erste perfekte zahl, d.h. als zahl, bei der die summe ihrer teiler wiederum die zahl selbst ergibt), leitete alle intervale von der arithmetischen und harmonischen teilung der saiten ab und etablierte so die einfachen proportionen $4 : 5$ für die grosse und $5 : 6$ für die kleine terz.

im gleichen zug wurde die berechnung des chromatischen halbtonschrittes vereinfacht: im pythagoräischen system bildete dieser die differenz zwischen ditonus und quarte (entsprach auch von der berechnung her also dem diatonischen halbtonschritt mi -fa) und hatte somit die proportion $243 : 256$. zarlino dagegen interpretierte ihn chromatisch als umfärbung der kleinen zur grossen terz ($4 : 5 - 5 : 6$) mit dem verhältnis $24 : 25$ und entsprach damit eigentlich genauer der etymologie des wortes chromatik von chroma = farbe.

dieser theoretischen diskussion des konsonanzcharakters der terz ging deren praktischer gebrauch eher voraus. schon länger intonierten die sänger ganz selbstverständlich reine grosse terzen auf jedem beliebigen grundton. diese zunehmende selbstverständlichkeit lässt sich beispielsweise an der gegenüberstellung zweier im abstand eines vierteljahrhunderts entstandener stücke ganz gut nachweisen.

in den "prophetiae sibyllarum" von orlando di lasso, die oft als dessen auseinandersetzung mit der gerade modisch gewordenen chromatischen kompositionsweise zitiert werden, verwendet er wie später gesualdo kühne akkordverbindungen im terzabstand wie G-E, F-D, die je einen nicht diatonischen halbtonschritt verlangen (g wird zu gis, f zu fis). als spannungshöhepunkt treffen in der ersten sibylle (übrigens wieder an auffallender stelle, nach 33 von 49 takten, was das stück recht genau im verhältnis $2 : 1$ teilt) zwei solche verbindungen im halbttonabstand aufeinander: G-H-C-E.

ohne besonderes aufheben kommen nun die töne fis, gis, dis, b und es vor, auch das ais als terz über fis wird gebraucht. allerdings fällt auf, dass diese älterierten töne nur an

einer stelle als grundtöne von dreiklängen vorkommen, und zwar in der einleitung auf den text "lieder aus fremdem bezirk wirst du .. vernehmen. dabei vermeidet lasso allerdings deren durterzen his respektive eis und setzt die mollterzen h und e.

bei gesualdo demgegenüber kommen diese hochalterationen schon sehr oft vor. sogar in verbindungen wie e-Cis, wo die spätere terz als mollterz im ersten akkord vorbereitet wäre, wird der chromatische schritt als besonders ausdrucksvolles mittel eingesetzt. damit kann nun, nach einer entwicklung von beinahe hundert jahren, so gut wie jeder ton grundton eines moll- oder durdreiklages sein, sofern er nicht doppelte alteration verlangt (doppelte alteration kommt nicht vor, also kein cisis über ais, kein fisis über dis etc).

"mercè grido piangendo" - analysen

inhalt:

1. text und proportionen
2. verwendete harmonische mittel
 - a) diatonische
 - b) chromatische
3. satztypen und imitationstechniken
4. strukturelle bezüge, übersicht

1. text und proportionen

(noten siehe beilage 4)

das madrigal als dichterische form des 15. und 16. jhr ist ein gedicht meist subjektiv-affektgeladenen oder erotischen inhaltes. die anzahl der zeilen und das reimschema sind nicht fixiert, üblich ist ein endreim der letzten beiden zeilen. ebenfalls zur norm gehören zeilenlängen von sieben silben (settenario) oder elf silben (endecasillabio) . typisch für die madrigaltexte, die gesualdo in seinen letzten büchern verwendete und die er möglicherweise selber schrieb sind worte mit hoher affektiver besetzung (morire, core, crudele, dolce tesoro etc.) oder in sich widersprüchliche wendungen wie "graditi martiri" (geliebte pein), "soave dolore" (labender schmerz) oder "l'ardor divien dolce aura, el morir gioia" (die glut wird süsser hauch, der tod freude). die immer wieder beschworene geliebte ist grausam und unerreichbar, die qualen gleichzeitig entsetzlich und lustvoll.

das V. madrigalbuch wurde 1611, zwei jahre vor gesualdos tod und etwa 15 jahre nach seiner entstehung veröffentlicht. dass die stücke in partiturdruk erschienen und nicht in stimmbüchern, wie es üblich war, gab den forschern anlass zu verschiedenen spekulationen, doch die tatsache, dass schon 1577 die ausgabe sämtlicher madrigale rore's als partitur gedruckt wurde, scheint mir eher auf ein gewisses allgemeines interesse an der theoretischen auseinandersetzung mit speziellen stücken hinzudeuten als auf biographische besonderheiten.

hier der text:

mercè grido piando
ma chi m'ascolta? ahi lasso, io vengo meno;

morrò dunque tacendo.
deh, per pietade almeno,

dolce del cor tesoro,
potessi dirti pria ch' io mora: "io moro!"

"erbarmen !" rufe ich weinend
doch wer hört mich ? äch, ich geh'
dahin;

so sterbe ich denn schweigend.
ach, (könnt' ich) dein mitleid zu
finden,

süsser schatz meines herzens,
dir nur sagen, bevor ich sterbe:
"ich sterbe !"

das reimschema des textes ist a b a b c c , die anzahl der silben pro zeile (7 - 13 - 7 - 8 - 7 - 13) unterscheidet sich von standart - madrigal sehr. sie ist nicht einfach unregelmässig, sondern verhält sich zum reimschema gewissermassen widersprüchlich: das "dauernschema" lautet a b a c a b.

gesualdo fasst diesen text in folgende musikalische dauern (wobei die zählung nicht in takten, sondern in breven vorgenommen ist - da die taktlängen unregelmässig sind und zwischen eines, zwei und drei breven pro takt wechseln, sagt nur diese zählweise über die effektiven dauern genaues aus):

mercè grido piando	6 o
ma chi m'ascolta?	6 o (2 x 3)
ahi lasso,	4 o
io vengo meno;	6 o
morrò dunque tacendo	2 x 6 o

der ganze erste teil, der wiederholt wird, dauert 34 o.

deh, per pietade almeno	5 o
dolce del cor tesoro	6 o
potessi dirti	4 o
pria ch'io moro	9 o
"io moro"	11 o (beim 2. mal 12 o)

auch dieser teil wird wiederholt. er enthält 34 resp. 35 o.

der erste teil des textes wird also in 6 sehr regelmässige gruppen geteilt, mit dem einzigen kürzeren abschnitt etwa in der mitte. der zweite dagegen weist, mit ausnahme der mittleren zeile, die mit der gleichlangen der ersten hälfte korrespondiert, eine gradlinige tendenz der verlängerung auf bis zur letzten zeile "io moro", die auch in anderer hinsicht eine sonderstellung einnimmt.

zwei weitere, für die proportionen des ganzen magrigals wesentliche zäsuren seien an dieser stelle erwähnt: der beginn von "ahi lasso" teilt den ersten teil im verhältnis 13 : 21, die pause zwischen den wiederholungen von "pria ch'io mora", die erste deutliche zäsur in zweiten teil, fällt auf die 55. brevis, was mit dem ersten teil ebenfalls eine proportion ergibt, die in der sogenannten fibonacci-reihe vorkommt (34 : 55).

der zweite teil der ersten hälfte ist zusätzlich noch durch das erste erscheinen der

auffallenden harmonischen wendung bei "tacendo" in 13 + 8 takte geteilt, sodass also alle zahlen der reihe 8 - 13 - 21 - 34 - 55 vorkommen. sucht man nach der nächsten, der 89, findet man sie, nach der wiederholung des ersten teils (= 2 x 34 = 68 takte) an derselben stelle wie die 55.

↓: teilung 13:21
" " " 13:8

1. takt

mevequido
piancendo
120 (6+3+3)
homophon

||: ma chi
m'ascolta ||

ah
Lasso
100 (4+6)
imitativisch

io vengo
meno

||: moro dunque tacendo
120 (6+6)
||: homophon → imitativisch

2. takt

dah per pietade
almeno
50
homophon

dolce del cor
tesoro
60
imitativisch

||: potessi
dirti ||
40
homoph.

||: pria ch'io mora -
30
polyphon → homophon

||: io moro
110
imitativisch

↓: teilung 34:55

wenn also auch nicht so viele goldenen schnitte vorkommen, wie sie elke hofmann in ihrer analyse von "itene, o miei sospiri" nachweist, so lässt sich doch einmal mehr (nach dem hinweis auf josquin weiter vorne) aufzeigen, wie wichtig die zahlenreihe des leonardo da pisa als garant für ausgewogenheit und schönheit den künstlern der renaissance war.

sie ergibt, indem sie immer die summe der zwei vorhergehenden zahlen als neue zahl anfügt (1-1-2-3-5-8-13-21-34 etc.), den goldenen schnitt, die gleiche proportion der inneren wie äusseren teilung einer strecke. ein beispiel: teile ich eine strecke von 34 cm in zwei teile von 21 und 13 cm, verhalten sich die innenteile ($21 : 13 = 1,615$) gleich wie der längere teil zum ganzen ($34 : 21 = 1,619$).

hier ist auch der ort, auf form- beziehungen hinzuweisen, die sich durch wiederholungen ergeben:

- 2 textzeilen werden auf gleicher stufe wiederholt, in ersten teil "ma chi m'ascolta", 2 x 3 breven, im zweiten teil "potessi dirti", 2 x 2 breven, beides also texte mit appellativem charakter.
- 2 textzeilen werden transponiert wiederholt, im ersten teil "morò dunque tacendo", 2 x 6 breven, eine quarte aufwärts, im zweiten "pria ch'io mora", 2 x 4 1/2 breven, eine quarte abwärts. auch hier springt der textbezug der beiden stellen ins auge, der hinweis auf die dauer der teile zeigt, dass offensichtlich gleiche dauer vermieden wird.

2. harmonische mittel

ich habe zuerst untersucht, welche harmonischen fortschreitungen in diesem madrigal - ganz isoliert von ihrem zusammenhang - verwendet werden und sie folgendermassen systematisiert:

2.1. diatonische verbindungen, also kombonationen von akkorden, die den gewählten diatonischen modus nicht verlassen und ohne chromatische halbtone schritte auskommen.

es gibt - mit zunehmender "farbigkeit" der kombinationen:

- umschichtungen gleicher akkorde:

ma chi m'ascolta, t. 4 f, G

morò dunque tacendo, t. 13 und 15, Cis

(diese beiden stellen gleicher harmonischer technik, die beide auch wiederholt werden (s.o.), stehen in tritonus-entfernung zueinander, was möglicherweise auf die unüberbrückbare kluft zwischen der welt und dem rufenden hinweist);

- autentische und plagale kadenzen, halbschlüsse:

morò, t. 12 und 14, Fis-Cis und H-Fis

tesoro, t. 24, A-D-A-D

piangendo, t. 3, E⁷-a -E

ma chi, t. 4, D-G

tacendo, t. 14 und 17, d-E und g-A

almeno, t. 19, c - G

potessi, t. 25, C-G etc.;

- kadenzen mit verminderten dreiklängen (in sextakkordstellung, wie damals einzig möglich):

grido, t. 2, $\frac{6}{5}$ -G

ahi lasso, t. 8 f, $\frac{6}{5}$ -e

almeno, t. 19, $\frac{6}{5}$ - e₃;

- parallelen und diatonische gegenklänge (es gibt davon sehr viele, es ist die häufigste der vorkommenden verbindungen), z.b.:

vengo meno, t. 10 und 11, C₃-e-a-G-e₃,

almeno, t. 19, e₃-C₃-

grido piangendo, t. 3, mit durchgang im bass, G-G₃-e

- diatonisches nebeneinander, also folgen, die sich auf einen dritten, in quintfolgen erreichbaren akkord beziehen (z.b. die folge H - A, die über E vermittelt sind)

mercè, t. 1, H-A

ahi lasso, t. 7, d₅-e₃⁷-C₃

piangendo - ma chi, t. 3 f (als zeilenanschluss), E-D

- aus all diesen mitteln: diatonische felder:

potessi dirti, t. 25 - 27, eine lange strecke ohne jede alteration, die un so mehr auffällt, als auf sie die schärfste harmonische wendung des ganzen stückes folgt, e-C₃-G-a³-e₃-G³-e₃

dolce del cor tesoro, t. 20 - 24, der oben erwähnten strecke vorangehend, kommt mit einer alteration aus (f -- fis), F-C-G- e-C₃-e-G-h-e-A-D:

- spezialfall: durch vorhalte und durchgänge geschärftes diatonisches feld:

io vengo meno, t. 9 ff. a⁴⁻¹-G-C₃-e³⁻¹-a²⁻¹-G-e₃-H;

2.2. chromatische verbindungen, also solche, bei denen einzelne töne umgefärbt werden, während sich die anderen stufenweise bewegen

- mit zwei gemeinsamen tönen: umfärbungen von dur nach moll oder umgekehrt, auch indirekt:

piangendo, t. 3 $e^{\natural}-E^{\flat}$

moro, t. 32, $e-E$ (dass die einzigen direkten umfärbungen in derselben tonart und ganz zu beginn resp. am schluss des stückes stehen, scheint kein zufall zu sein) (s.u., 1)

ascolta - ahi lasso, t. 6 f, $G-g$ (als zeilenanschluss)

morò dunque tacendo, t. 12 ff $Fis - Cis - fis$ resp. $H - Fis - h$, das erste mal mit einem übermässigen dreiklang in der linienführung des tenors (2)

- mit einem gemeinsamen ton, einem chromatischen und einem diatonischen halbtönschritt (die bei lasso und rore als besonders farbig eingesetzte verbindung):

tacendo, t. 14 und 17, $fis_{\sharp}^{\flat}-d$ resp. $h_{\flat}^{\natural}-g$ (3);

almeno, t. 19, $e_{\sharp}-c_{\flat}$

tacendo - deh, t. 17 f, $A - F$ (als zeilenanschluss);

mercè, t. 2, $A - f_{\sharp}$

- ohne gemeinsamen ton, zwei chromatischen und einem diatonischen (halb-)tönschritt (die akkordverbindung, die ich nur bei gesualdo angetroffen habe):

morò, t. 31, $c - A$;

mora, t. 27 und 29, $e^{\flat} - Gis$ resp. $a^{\flat} - Cis$ (4)

- mit drei chromatischen schritten (chromatisches nebeneinander)

moro, t. 32, $B - H$

The image shows a musical score for a vocal line, divided into four measures labeled 1, 2, 3, and 4. The lyrics are: 'io morò', 'morò dunque ta..', 'ta- cen- do', and 'mo- ra'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

3.1. satztypen

wie im madrigal des 16. jhr. üblich, wechseln, oft durch pausen getrennt, homophone und polyphone, imitatorische abschnitte ab. in den homophonen abschnitten lässt sich nun beobachten, dass die rhythmisch parallele bewegung der stimmen an den rändern immer aufgelöst wird. dabei kann zwischen öffnenden und schliessenden phrasen unterschieden werden. in ersteren wird die parallele bewegung gegen ende der phrase durch andere stimmverteilung und zusätzliche einsätze belebt, z. b.

mercè grido piangendo, t, 1-3

morò dunque tacendo, t. 12 ff

(diese beiden phrasen sind nicht nur durch diese analoge satztechnik verbunden, sondern auch durch die wiederholung des je ersten wortes, was den auch klanglich sehr ähnlichen satzbau unterstreicht)

das gleiche öffnende prinzip leitet den zweiten teil ein (deh, per pietade almeno, t. 18 ff), während die letzte der homophonen phrasen (potessi dirti, t. 25 ff) direkt in die polyphon aufgelockerte bewegung von "pria ch'io mora" geführt wird, die nun ihrerseits, nach einem auskomponierten ritardando, mit einer gemeinsamen homophonen bewegung schliesst (wie schon oben dargestellt, prallen auch die gegensätze diatonisches feld - farbigste chromatische verbindung an dieser stelle aufeinander).

ein überblick über das ganze madrigal unter diesem satztechnischen gesichtspunkt ergibt folgenden, klar gegliederten ablauf:

- 1. teil: 12 o homophoner satz
10 o imitatorischer "
12 o homophoner "
- 2. teil: 11 o aus 5 o homophonem und 6 o polyphonem satz
13 o aus 4 o " , 7 o polyphonem und 2 o homophonem schluss
11 o imitatorischer satz

insgesamt genau dasselbe verhältnis der satztechniken zueinander wie dasjenige der teile (35 : 34), was für den versuch von kalkulierter ausgewogenheit spricht.

3.2. imitationstechniken

ich begeben mich hier auf ein ziemlich spekulatives feld, indem ich techniken der analyse anwende, die an wesentlich späterer musik entwickelt sind (eine art intervallischer strukturanalyse, wie sie möglicherweise bei brahms oder webern angemessen ist). doch scheint mir die art und weise, wie in diesem madrigal "grade von ähnlichkeit" und variantenbildung komponiert sind, sehr bemerkenswert.

folgende textzeilen werden imitatorisch behandelt:

ahi lasso	chromatische imitation
io vengo meno	diatonische "
dolce del cor tesoro	" "
io moro	chromatische "

ich beginne mit der genauesten, beinahe buchstäblichen imitation, io vengo meno, t. 9 ff

2., 4., dann 1. stimme beginnen mit derselben tonfolge auf derselben stufe, allerdings in unregelmässigen abständen (3 d , 1 d), der quintfall des ersten einsatzes wird zur quarte, doch bleibt der schlusston derselbe (e). der vierte einsatz in der 3. stimme folgt

eine terz höher (auf c), der bass eine quinte tiefer (e). dabei wird der sprung abwärts zu einem sprung aufwärts, was die weitere starke veränderung der nächsten einsätze vorbereitet: aus skalen werden dreiklänge. bei gleichen anfängen der soggetti werden die abschlussintervalle sehr variiert: auf das wort "meno" fallen intervale zwischen kleiner 2 und kleiner 3.

- etwas komplizierter ist das verfahren bei "dolce del cor tesoro":

das soggetto bewegt sich im quart- resp. quintraumen. innerhalb der acht einsätze kommen fünf unterschiedliche formen vor (trotzdem ist das soggetto immer als sich selber zu erkennen!). sie belegen innerhalb der quarte mal die zweite, mal die dritte stufe, innerhalb der quinte mal moll- mal durterz.

auch hier sind die abstände unregelmässig: 1 - 3 - 1 - 5 - 1 - 2 ↓, zwei einsätze erfolgen gleichzeitig. die einsatzöne stehen in recht eigenwilligem verhältnis zueinander: h - e - c - h - e - g.

die chromatischen imitationen entwickeln diese variantentechnik noch weiter:

- "ahi lasso" bringt 6 einsätze eines fallenden dreitönigen motifs, erst zwei zusammen, dann eines allein, wieder zwei zusammen und zuletzt, ganz isoliert und in die nächste textzeile überhängend, ein einzelnes.

verwendet für die figur werden intervale zwischen kl. 2 und gr. 3 in immer anderen kombinationen:

- 2. stimme: gr. 2 - kl. 2 (g-f-e)
- bass: kl. 2 - gr. 2 (b-a-g)
- 4. stimme: kl. 3 - gr. 2 (f-d-c)
- 1. stimme: kl. 3 - gr. 3 (g-f-dis)
- 3. stimme: gr. 3 - kl. 2 (h-g-fis)
- 3. stimme: gr. 2 - gr. 2 (e-d-c)

nur zwei stimmen beginnen auf derselben stufe, werden aber unterschiedlich weitergeführt. im laufe der imitationen tauchen (wenn auch nicht in unmittelbarer folge) querstände auf (d-dis, f-fis), anfangs- und schlusstöne stehen in tritonusbziehung zueinander (f-h, c-fis), erster ton des basses (b) und schlusston des soprans (dis) ergeben eine spannung, die innerhalb eines diatonischen systems unvorstellbar ist.

- mit dieser ersten auftretenden imitationsstelle korrespondiert die letzte: "io moro".

11 mal folgt sich die dreitonfigur innerhalb der 10 breven, in regelmässigen abständen, nur die 5. brevis bleibt leer und teilt so den block in zwei gleichlange teile. auf die 3. und die 7. brevis, also je etwa in der mitte der gruppen, setzen zwei stimmen gleichzeitig ein, alle anderen einsätze sind solistisch.

The image shows a handwritten musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are "io mu- ro! io mu- ro! io mu- ro! io mu- ro!". The score illustrates the imitative structure described in the text, with overlapping entries and a tritone interval between the first and last notes of the phrase.

5 der 11 soggetti bestehen aus einer aufsteigenden chromatischen folge, wobei nur zwei auf derselben stufe beginnen (anfangstönen h-d-a-d-fis), die sich dann allerdings in der notation und der harmonischen zuordnung unterscheiden: d-es-e wird d-dis-e.

2 weitere soggetti weisen dieselbe intervallstruktur auf: kl. 2 aufwärts, gr. 3 abwärts (3. und 4. stimme gleich zu beginn, gis-a-g resp. cis-d-c), die übrigen unterscheiden sich (bei gleichen bewegungsrichtungen) in ihren intervallfolgen:

- 3. stimme: gr. 2 -kl. 3
- 1. stimme: gr. 2 - kl. 2
- 2. stimme: kl. 2 - kl. 3
- 1. stimme: kl. 3 - kl. 3

solche variantenvielfalt (in absoluten tonhöhen sind alle einsätze voneinander verschieden!) ist zweifellos kalkuliert. innerhalb des madrigals wird auch mit dem mittel der imitatorischen dichte die sonderstellung dieses letzten abschnittes nochmals besonders betont, wie das auch mit anderen techniken (verlängerung, harmonische bezüge, satztechnik, formale anlage) geschieht.

4. strukturelle bezüge

die folgende tabellarische zusammenfassung der geschilderten mittel gibt nun eine übersicht über die gesammte form des madrigals:

(siehe beilage 5)

es wird deutlich:

- die erste zeile spannt harmonisch einen bogen von H über G zurück nach E und berührt damit die beiden wesentlichen harmonischen bereiche des eigentlich zwischen e-phrygisch und e-aeolisch pendelnden madrigals;
- alle schlüsse des ersten teils bewegen sich in der gegend A-E-H, ausgenommen der zweite abschnitt, der -vorbereitet in der ersten zeile- in formalem und harmonischem bezug zu abschnitt 9 im zweiten teil steht (durch den G-bereich, die wiederholung und die diatonik);
- die ersten drei abschnitte des zweiten teils schliessen auf G und D, 10. und 11. abschnitt mit diesem modus, wie gezeigt sehr diaonisch, um schliesslich nach einem auskomponierten ritardando überraschend die stärkste harmonische wendung des ganzen madrigals zu bringen (gross terz aufwärts, e-Gis resp. a-Cis, ohne gemeinsame töne, einregelrechtes harmonisches katapult vor dem "io moro");
- 5. und 6. abschnitt korrespondieren deutlich mit dem 10. und 11., durch den einsatz der stärksten farbwechsel (wobei diese zuerst in der mitte, dann - exponierter- am ende der phrase stehen), die wiederholung auf anderer stufe und den einsatz entlegener chromatischer stufen als durterzen (ais-eis resp. his-eis);
- durch diese formale parallelführung steht der letzte abschnitt ("io moro") ganz ausserhalb des madrigals, was die oben geschilderte sonderstellung nochmals zusätzlich unterstricht. auffallenderweise steht in diesem abschnitt mit B auch der entfernteste dreiklang in diesem auf e bezogenen stück.

es zeigt sich in dieser übersicht also - und durchaus zu meiner eigenen überraschung - dass gesualdo seine vielgerühmte extreme farbchromatik nicht einfach als affektmalerei gebraucht, sondern sie durch äusserst gezielten einsatz und genaueste disposition zur besonderen geltung zu bringen weiss. bezüglich der eingesetzten mittel wird man ihn kaum als besonders kühn oder gar revolutionär bezeichnen können - letztlich hielt er an den alten kontrapunktischen formen und den erprobten proportionen fest, seine farbpalette ist gegenüber seinen zeitgenossen nicht eigentlich qualitativ erweitert- doch welche raffinesse und souveränität er im umgang mit den möglichkeiten erworben hatte, demonstriert er deutlich in diesem madrigal.

zürich, am 12. juli 94

andreas stahl

40

ut mo - ri - ar pro te, quis det ut mo - ri - ar pro te, - sa - lon, fi - li mi, quis det ut mo - det ut mo - ri - ar pro te, ut mo - ri - ar

45

fi - li mi, Ab - sa - lon? ut mo - ri - ar pro te, fi - li mi, Ab - sa - lon? - ri - ar pro te, fi - li mi Ab - sa - lon? pro te, fi - li mi, Ab - sa - lon?

50

55

Non vi - vam ul - tra, Non vi - vam ul - tra, Non vi - vam ul - tra, Non vi - vam ul - tra.

60

non vi - vam ul - tra, sed de - scen - non vi - vam ul - tra, sed vam ul - tra, sed de - scen - tra, ul - tra, sed de - scen -

65

dam in in - fer - num plo - rans,
 scen - dam in in - fer - num plo - rans,

70

rans, non vi - vam ul - tra, non
 rans, non vi - vam ul - tra, non
 rans, non vi - vam ul - tra,

75

vi - vam ul - tra, sed de - scen - dam
 vi - vam ul - tra, sed de - scen -
 ul - tra, sed de - scen - dam in
 ul - tra, sed de - scen -

80

85

in in - fer - num plo - rans.
 - dam in in - fer - num plo - rans.
 in - fer - num plo - rans.
 dam in in - fer - num plo - rans.

cypriano di rove:

Calami sonum ferentes

RISM 1555^{1st}
RISM 1555^{2nd} No. 30

5

C Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le - vem nu -

A Ca - la - mi so - num fe -

T

B

10

- me - ro, le - vem nu - me - ro Non pel - lunt ge - mi - tus

ren - tes si - cu - lo le - vem nu - me - ro, le - vem nu - me - ro

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si -

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le -

15 20

pe - cto - re ab i - mo ni - mi - um gra - ves,

Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re, non pel -

- cu - lo le - vem nu - me - ro Non pel - lunt ge -

vem nu - me - ro Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re

25

ab i - mo ni - mi - um gra -

- lunt ge - mi - tus pe - cto - re ab i - mo ni - mi - um gra -

- mi - tus pe - cto - re ab i - mo ni - mi - um gra - ves, ab i - mo ni - mi -

ab i - mo ni - mi - um gra -

30

ves, Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul -

ves, Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul -

um gra - ves, Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul -

ves, Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul -

CMM 146

35 40 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$

si. Mu - sa, Mu - sa, quae ne - mus

si. Mu - sa, quae ne - mus in - co -

45 50

in - co - lis Sir - mi - o - nis a - moe - num, Red - di - ta qua

quae ne - mus in - co - lis Sir - mi - o - nis a - moe - num, Red - di - ta qua

quae ne - mus in - co - lis Sir - mi - o - nis a - moe - num, Red - di - ta qua

lis Sir - mi - o - nis a - moe - num, Red - di - ta qua

55

le - nis Les - bi - a du - ra fu - it, Me ad - i, me

le - nis Les - bi - a du - ra fu - it, Me ad - i, me

le - nis Les - bi - a du - ra fu - it, Me ad - i, me ad -

le - nis Les - bi - a du - ra fu - it, Me ad - i, me

60 65

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem, Me ad -

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem, Me ad -

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem, Me ad -

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem, Me

70

- i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem.

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem.

- i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem.

ad - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri - stem.

75 80

Mu - sa, Mu - sa, Mu - sa, de -

Mu - sa, Mu - sa, de - li - ci - ae tu - i Ca - tul - li,

Mu - sa, Mu - sa, Mu - sa, de - li - ci -

Mu - sa, de - li - ci - ae tu - i Ca - tul - li, Mu - sa, de -

85

li - ci - ae tu - i Ca - tul - li, Dul - ce tri - sti - bus his tu -

ae tu - i Ca - tul - li, Dul - ce tri - sti - bus his

li - ci - ae tu - i Ca - tul - li, Dul - ce tri - sti - bus his

li - ci - ae tu - i Ca - tul - li, Dul - ce tri - sti - bus his

90

um iun - ge car - men a - ve - nis, iun - ge car - men a - ve - nis,

tu - um iun - ge car - men a - ve - nis, a - ve -

um iun - ge car - men a - ve - nis, iun - ge car - men a - ve -

tu - um iun - ge car - men a - ve - nis, a - ve -

95 100

Dul - ce tri - sti - bus his tu - um

nis, Dul - ce tri - sti - bus his tu - um

nis, Dul - ce tri - sti - bus his tu - um

nis, Dul - ce tri - sti - bus his tu - um

105

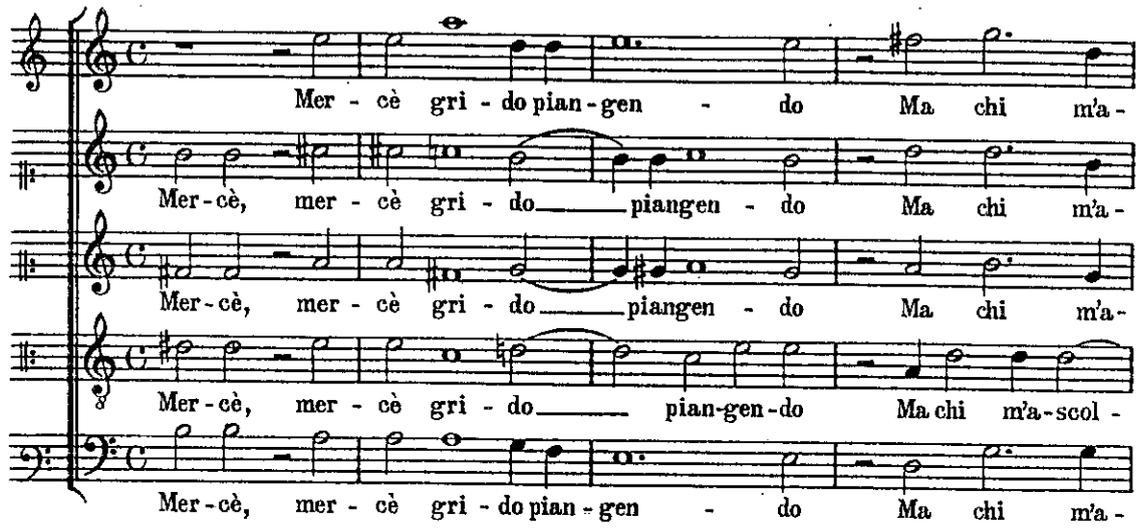
iun - ge car - men a - ve - nis, iun - ge car - men a - ve - nis.

iun - ge car - men a - ve - nis, iun - ge car - men a - ve - nis.

iun - ge car - men a - ve - nis, a - ve - nis.

um iun - ge car - men a - ve - nis, a - ve - nis.

XI



Mer - cè gri - do pian - gen - do Ma chi m'a -
 Mer - cè, mer - cè gri - do pian - gen - do Ma chi m'a -
 Mer - cè, mer - cè gri - do pian - gen - do Ma chi m'a -
 Mer - cè, mer - cè gri - do pian - gen - do Ma chi m'a - scol -
 Mer - cè, mer - cè gri - do pian - gen - do Ma chi m'a -



5
 scol - ta, ma chi m'a - scol - ta? Ahi las - so, io
 scol - ta, ma chi m'a - scol - ta? Ahi las - so, io ven - go me - no
 scol - ta, ma chi m'a - scol - ta? Ahi las - so, ahi las - so, io
 - - ta, ma chi m'a - scol - ta? Ahi las - so, io ven - go
 scol - ta, ma chi m'a - scol - ta? Ahi las - so,



10
 ven - go me - no;
 io ven - go me - no; Mor - rò, mor - rò dun - que ta -
 ven - go me - no, io ven - go me - no; Mor - rò, mor - rò dun - que
 me - no, io ven - go me - no; Mor - rò, mor - rò dun - que ta -
 io ven - go me - no; Mor - rò, mor - rò dun - que ta -

28

tes - si dir - ti pria ch'io mo - - ra:

tes - si dir - ti pria ch'io mo - ra, pria ch'io mo - - ra:

po-tes-si dir - ti pria ch'io mo - ra, pria ch'io mo - ra:

tes - si dir - ti pria ch'io mo - - ra, pria ch'io mo - ra:

tes - si dir - ti pria ch'io mo - - ra:

30

„lo mo - ro, io mo - rol“ mo - rol“

„lo mo - ro, io mo - rol“

„lo mo - ro, io mo - ro, io mo - rol“ - rol“

„lo mo - ro, io mo - rol“

„lo mo - ro, io mo - rol“

gesualdo: mercè grido piangendo

formale übersicht

abschnitt	takt	dauer	text	harmonischer ablauf	satztyp	wiederholungen
1	1-3	6 o	mercè grido piangendo	H A ⁵ G e E a E	homophon, öffnend	initialwiederholung (mercè)
2	4-6	6 o	ma chi m'ascolta	D G D G	homophon, leicht öffnend	rep. auf gleicher stufe
3	7+8	4 o	ahi lasso	g d ⁴ e ⁴ C ⁴ H e	chromatische imitation	
4	9-11	6 o	io vengo meno	e d ⁴ a ⁴ G C e a G e ⁴ H	dissonante diatonische imitation	
5	12-14	6 o	morò dunque tacendo	Fis Cis Fis Cis fis d E	homophon, stark öffnend	initialwiederholung (morò) +
6	15-17	6 o	"	H Fis H Fis h g A	"	rep. quarte höher
7	18+19	5 o	deh, per pietade almeno	F ⁴ ₂ e ₂ c ₂ g	homophon, öffnend	
8	20-24	6 o	dolce del cor tesoro	e C G C ₂ e C G e h e A D A D	diatonische imitation	
9	25+26	4 o	potessi dirti	G e C ₂ G G e C ₂ G	homophon	rep. auf gleicher stufe
10	27+28	9 o	pria ch'io mora:	G a ³ e ₃ G ³ e ₃ Gis	polyphon - homophon	
11	28+29	"	"	C d ³ a ₃ C ³ a ₃ Cis	"	rep. quinte tiefer
12	30-33	11 o	"io moro!"	A G c A fis B H e E	chromatische imitation	