

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE

harmonia
mundi

Les Arts Florissants
Paul Agnew

Gesualdo
MADRIGALI
LIBRI PRIMO & SECONDO

CARLO GESUALDO (1566-1613)

MADRIGALI A CINQUE VOCI

CD 1

Libro primo (Ferrara, 1594)

1		Baci soavi, e cari. <i>Giovanni Battista Guarini</i> . Rime amorose Prima parte		
2		Seconda parte: Quant'ha di dolce Amore		2'31
3		Madonna, io ben vorrei. <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'00
4		Com'esser può ch'io viva se m'uccidi? <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, PA, EG	2'12
5		Gelo ha Madonna il seno. <i>Torquato Tasso</i> , Rime	HM, MR, PA, SC, EG	2'07
6		Mentre Madonna il lasso fianco posa. <i>Torquato Tasso</i> , Rime Prima parte	MA, MR, SC, PA, EG	2'14
7		Seconda parte: Ahi, troppo saggia nell'errar.		2'10
8		Se da sì nobil mano. <i>Torquato Tasso</i> , Rime Prima parte	HM, MR, PA, SC, EG	1'54
9		Seconda parte: Amor, pace non chero		1'27
10		Sì gioioso mi fanno i dolor miei. <i>Luigi Cassola</i>	HM, MA, MR, SC, EG	2'44
11		O dolce mio martire. <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'27
12		Tirsi morir volea. <i>Battista Guarini</i> , Rime Prima parte	HM, MR, PA, SC, EG	2'19
13		Seconda parte: Frenò Tirsi 'l desio		2'45
14		Mentre, mia stella, miri. <i>Torquato Tasso</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'16
15		Non mirar, non mirare. <i>Filippo Alberti</i>	MA, HM, MR, PA, EG	2'21
16		Questi leggiadri odorosetti fiori. <i>Livio Celiano (alias Angelo Grillo)</i>	HM, MR, PA, SC, EG	2'50
17		Felice primavera. <i>Torquato Tasso</i> Prima parte	MA, MR, SC, PA, EG	1'32
18		Seconda parte: Danzan le ninfe honeste, e i pastorelli		1'26
19		Son sì belle le rose. <i>Livio Celiano (alias Angelo Grillo)</i>	HM, MR, PA, SC, EG	2'15
20		Bella Angioletta da le vaghe piume. <i>Torquato Tasso</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'05

Les Arts Florissants

Paul Agnew

Miriam Allan, *soprano* (MA) [Canto: 3, 4, 6, 7, 11, 14, 15, 17, 18, 20. Alto: 10]

Hannah Morrison, *soprano* (HM) [Canto: 1, 2, 5, 8-10, 12, 13, 16, 19. Alto: 4, 15]

Mélo die Ruvio, *contralto* (MR) [Alto: 1-3, 5-9, 11-14, 16-20. Tenore: 4, 10, 15]

Sean Clayton, *tenor* (SC) [Tenore: 3, 6, 7, 11, 14, 17, 18, 20. Quinto: 1-5, 8-10, 12, 13, 16, 19]

Paul Agnew, *tenor* (PA) [Tenore: 1, 2, 5, 8, 9, 12, 13, 16, 19. Quinto: 3, 4, 6, 7, 11, 17, 18, 20]

Edward Grint, *bass* (EG) [Basso]

CD 2

Libro secondo (Ferrara, 1594)

1		Caro amoroso neo. <i>Torquato Tasso</i> , Rime amorose Prima parte	MA, LR, PA, SC, EG	1'40
2		Seconda parte: Ma se tale ha costei		1'42
3		Hai rotto, e sciolto, e spento a poco a poco. <i>Incerto</i>	HM, LR, SC, PA, EG	2'26
4		Se per lieve ferita. <i>Incerto</i> Prima parte	MA, LR, PA, SC, EG	1'51
5		Seconda parte: Che sentir deve il petto mio che langue		2'04
6		In più leggiadro velo. <i>Incerto</i>	HM, LR, SC, PA, EG	2'09
7		Se così dolce è il duolo. <i>Torquato Tasso</i> , Rime amorose Prima parte	MA, LR, PA, SC, EG	0'51
8		Seconda parte: Ma s'avverrà ch'io moia		1'59
9		Se taccio, il duol s'avanza. <i>Torquato Tasso</i> , Rime amorose - Rime per Laura Peperara	HM, LR, SC, PA, EG	2'00
10		O come è gran martire. <i>Giovanni Battista Guarini</i> Prima parte	MA, HM, LR, PA, EG	1'08
11		Seconda parte: O mio soave ardore		1'08
12		Sento che nel partire. <i>Incerto. Parafraasi di Alfonso d'Avalos</i>	MA, LR, PA, SC, EG	3'47
13		Non è questa la mano. <i>Torquato Tasso</i> Prima parte	HM, LR, SC, PA, EG	0'54
14		Seconda parte: Né tien face, o saetta		1'51
15		Candida man, qual neve, a gl'occhi offerse. <i>Incerto</i>	MA, LR, SC, PA, EG	2'53
16		Dalle odorate spoglie. <i>Incerto</i> Prima parte	HM, LR, SC, PA, EG	0'52
17		Seconda parte: E quell'arpa felice		1'36
18		Non mai, non cangerò. <i>Incerto</i>	MA, LR, PA, SC, EG	1'38
19		All'apparir di quelle luci ardenti. <i>Incerto</i>	HM, LR, SC, PA, EG	2'11
20		Non mi toglia il ben mio. <i>Incerto</i>	MA, LR, SC, PA, EG	1'30

Les Arts Florissants

Paul Agnew

Miriam Allan, *soprano* (MA) [Canto: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10-12, 15, 18, 20]

Hannah Morrison, *soprano* (HM) [Canto: 3, 6, 9, 13, 14, 16, 17, 19. Quinto: 10, 11]

Lucile Richardot, *contralto* (LR) [Quinto: 1-9, 12-20. Alto: 10, 11]

Sean Clayton, *tenor* (SC) [Alto: 3, 6, 9, 13-17, 19, 20. Tenore: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 12, 18]

Paul Agnew, *tenor* (PA) [Alto: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 12, 18. Tenore: 3, 6, 9-11, 13-17, 19, 20]

Edward Grint, *basso* (EG) [Basso]

CARLO GESUALDO – LES LIVRES DE MADRIGAUX

Pour comprendre et interpréter la musique de Carlo Gesualdo, il faut d'abord s'efforcer de comprendre un peu le caractère de l'homme, mais le moins qu'on puisse dire est qu'il est difficile d'y parvenir, tant il est complexe et contradictoire. Né en 1566, Gesualdo était le deuxième fils de Fabrizio Gesualdo et Girolama Borromeo. Ces deux familles n'avaient rien d'ordinaire : le frère de Fabrizio, Alfonso, avait été nommé cardinal par le pape Pie IV, tandis que Girolama était la nièce de ce même pape et la sœur du cardinal Carlo Borromeo (dont le compositeur reçut le prénom), le futur saint Charles Borromée. Deuxième enfant mâle, Carlo Gesualdo était lui-même destiné à entrer dans l'Église, où il aurait sans doute joué un rôle important, à l'instar de ses illustres oncles. Mais tout changea soudainement en 1584 avec la mort de son frère aîné. Abandonnant ses études à Rome, Carlo retourna alors dans la demeure familiale des Gesualdo, près de Naples, pour se préparer à hériter d'une des plus grandes fortunes de l'Italie méridionale. Conséquence immédiate de sa nouvelle situation, Carlo devait se marier et donner naissance à d'autres princes de Venosa. Un mariage fut arrangé à la hâte et Carlo, âgé de vingt ans, épousa sa cousine germaine, Maria d'Avalos, de quatre ans son aînée, une beauté célèbre déjà deux fois veuve. On la disait d'un charme irrésistible et elle-même ne résista malheureusement pas aux avances du plus beau cavalier de la ville, Fabrizio Carafa. Informé de cette histoire par son oncle Giulio Gesualdo (inspiré, dit-on, par la jalousie, car lui aussi s'était entiché de la ravissante Maria), Carlo s'arrangea pour surprendre le couple adultère en flagrant délit dans la chambre de Maria et les assassina brutalement tous les deux le 16 octobre 1590. Telle fut la vie de Carlo Gesualdo jusqu'à cette date, quatre ans avant qu'une seule note de sa musique profane n'ait été publiée.

Bien que scandaleux et violent, le double assassinat aristocratique de sa première femme et de son amant par Carlo n'a eu qu'une incidence indirecte sur sa vie de musicien. Sans aucun doute, lui qui s'était préparé à mener une vie au service de l'Église a été stigmatisé à jamais par un acte d'une telle brutalité (un péché mortel aux yeux de l'Église catholique), et son souvenir peut avoir contribué à l'état psychologique tourmenté qui fut le sien à la fin de sa vie ainsi qu'à d'importants éléments que l'on relève dans la composition de ses œuvres sacrées. Mais en ce qui concerne ses madrigaux, il est difficile, même pour les expérimentations les plus poussées des derniers livres, de trouver un argument convaincant permettant de mettre en relation ces compositions profanes avec les événements de 1590. J'espère montrer, tout au long de ce cycle, que même les dernières œuvres de Gesualdo, musicalement les plus audacieuses, sont le résultat d'une évolution logique et intellectuellement défendable vers un chromatisme qui n'était pas aussi révolutionnaire que l'on pourrait le supposer à première vue, et qui n'était pas sans précédents ou antécédents, contrairement à ce que l'on suggère souvent.

Il est possible que ses contemporains aient moins été choqués par son rabaissement au rang de meurtrier public qu'ils n'ont été rendus perplexes par sa décision de devenir un compositeur officiellement publié. Descendant du très noble Roger le Normand, duc des Pouilles et de Calabre, comte de Conza et prince de Venosa, Carlo Gesualdo allait tomber très bas dans l'échelle sociale en voulant assumer le rôle d'un musicien commun, mais tel avait été son désir fervent depuis toujours. Son père Fabrizio était un amateur de musique enthousiaste voire peut-être un compositeur occasionnel (anonyme) qui entretenait dans sa maison un groupe de musiciens. Carlo a dû entendre de la musique et rencontrer des compositeurs et des poètes dès son plus jeune âge. La musique est devenue pour lui une obsession très tôt dans sa vie ; elle allait rester l'une des rares constantes de son existence ambulante et sans doute son unique amour véritable.

On peut supposer que Gesualdo a composé dès un âge assez jeune, mais Naples à l'époque n'était pas à la pointe du progrès musical pour ce qui est de la composition de madrigaux. Les villes-États dont l'élite musicale était déjà fameuse se trouvaient plus au nord de l'Italie – Rome, Florence, Mantoue, Venise et surtout Ferrare. Ce fut donc une coïncidence presque divine que Gesualdo ait reçu, en 1594, une proposition qui dut lui sembler tombée du ciel.

Le duc de Ferrare, Alphonse II d'Este, était sans héritier, ce qui le plaçait dans une situation fort délicate. Il avait en effet été décrété que, s'il mourait sans laisser d'héritier masculin, ses biens et ses titres seraient cédés à la papauté et les richesses de sa famille seraient confisquées. Le duc, qui avait été marié trois fois sans descendance, décida de recourir à des moyens plus diplomatiques pour influencer la Curie afin qu'elle garantisse à sa famille la propriété perpétuelle de ses terres. L'un des cardinaux les plus influents dans ce genre de négociation et le plus hostile à la cause du duc, avait été Alfonso Gesualdo, l'oncle de Carlo. Le duc de Ferrare estima qu'un mariage entre Leonora d'Este, sa cousine, et Carlo Gesualdo, veuf de fraîche date, à des conditions généreuses, pourrait disposer le cardinal Alfonso en sa faveur. Indépendamment des sentiments des deux personnes concernées (au sujet desquels nous n'avons peu ou pas de témoignage), un pareil mariage allait placer Carlo Gesualdo au cœur même de la communauté musicale la plus expérimentatrice d'Italie.

En 1593, Gesualdo épousa Leonora d'Este à Ferrare, où la célébration eut lieu au début de l'année suivante. Il y arriva avec une énorme escorte de personnes et de bagages, parmi lesquels se trouvaient cinq recueils manuscrits contenant les parties séparées de ses madrigaux. Ces manuscrits furent rapidement préparés pour l'impression. L'intention de Gesualdo n'aurait pu être plus claire : arrivé dans la cour musicale la plus célèbre d'Italie, où il s'était allié à la famille régnante, il s'efforçait à présent de se faire reconnaître par les sommités musicales qui l'entouraient. Il rêvait d'être considéré comme faisant partie de l'élite musicale indépendamment de sa noblesse et de sa richesse. Son illustre mariage avec Leonora d'Este avait permis à Gesualdo d'accomplir sa grande ambition : consacrer sa vie non pas à sa femme, mais à la musique.

J'ai d'abord été attiré par le répertoire du madrigal, et plus particulièrement par ceux de Claudio Monteverdi, parce qu'il est clair que les compositeurs de l'époque utilisaient ce genre musical comme un laboratoire d'expérimentation dramatique. Les cours de Mantoue et de Ferrare et, jusqu'à un certain point, les ensembles que l'on pouvait entendre à Rome, Venise et Florence s'intéressaient au potentiel dramatique de la musique et à sa capacité à amplifier les émotions exprimées par un texte. Ces expérimentations conduisirent inévitablement à la disparition du madrigal chanté par un ensemble au profit du pouvoir expressif et de la théâtralité de la monodie, puis, finalement, de l'opéra. Comprendre cette transition nous permet de connaître de manière plus approfondie la musique qui s'épanouira ensuite au cours des cent cinquante ans que nous appelons « l'époque baroque ». Mais, si la musique de Monteverdi conduit inexorablement vers la monodie, celle de Carlo Gesualdo, bien qu'étant tout aussi expérimentale, nous conduit ailleurs, et c'est un des objectifs de notre série d'exécutions et d'enregistrements que de savoir où. Il nous faut nous poser quelques questions fondamentales. Sa réputation de meurtrier nous incite-t-elle à chercher dans la musique de Gesualdo des éléments de violence et de perversion qui n'y sont tout simplement pas ? La douce beauté de ses deux premiers livres de madrigaux, publiés juste après son second mariage, quatre ans seulement après le double meurtre, ne fournit aucun indice renvoyant au fou démoniaque que nous nous plaisons à imaginer. L'expérimentation harmonique des cinquième et sixième livres était-elle une tentative d'une extrême modernité, comme Craft et Stravinsky voudraient nous le faire croire, ou, au contraire, l'aboutissement de recherches intellectuelles constamment poursuivies à Ferrare depuis les années 1550 ? Ce sont là quelques-unes des questions auxquelles j'espère répondre, pour moi-même et pour l'auditeur qui se plongera dans notre interprétation de la merveilleuse musique de Gesualdo.

PAUL AGNEW

Traduction : Laurent Cantagrel

LA PREMIÈRE MANIÈRE DE GESUALDO

Par son rang, le Prince de Venosa ne pouvait être un musicien ordinaire. À l'image de l'homme, ses compositions revêtent un style paradoxal : à la fois visionnaires et conservatrices, excentriques par leur langage et conventionnelles par leur forme, elles ont en tout temps fasciné musiciens et commentateurs. Certes, la vie tumultueuse du Prince de Venosa l'a rendu sans doute plus célèbre encore que ses œuvres. Au xx^e siècle, historiens et musicologues, mais aussi romanciers et cinéastes, ont été tentés de voir dans cette existence troublée la source de son style musical si original. S'il paraît unique, il n'en est pas moins soumis à diverses influences.

LA NAISSANCE D'UN ART SINGULIER

Dans sa jeunesse, Carlo Gesualdo a pu fréquenter deux musiciens de talent qui lui ont inculqué ses premières notions de contrepoint et de composition : Giovan Leonardo Primavera et Giovanni de Macque. Ce dernier, venu en 1585 à la cour des Gesualdo, non seulement lui a transmis son goût pour les excentricités contrapuntiques, mais il a surtout favorisé l'édition de la première œuvre connue du Prince : un motet sacré, *Ne reminiscaris Domine*, paru en 1585 dans un recueil de Stefano Felis. L'année suivante, Macque insère trois compositions instrumentales du jeune homme dans son recueil de *Ricercate e Canzoni francesie* – aujourd'hui perdu. Quand le jeune aristocrate s'est-il tourné vers le genre profane d'élection de l'époque : le madrigal ? Il est difficile de le savoir précisément. En 1594, un autre musicien aristocrate a laissé un témoignage inestimable sur le compositeur et la genèse de ses premiers madrigaux : le comte Alfonso Fontanelli, de la maison du duc Alfonso II d'Este. Venu en émissaire au devant de Gesualdo, lequel se rendait à Ferrare pour y célébrer ses noces avec Leonora d'Este, Fontanelli écrit alors au duc : “*Son aspect est assez imposant, plutôt morne, indolent à la manière méridionale, et plein d'affectation de grandeur et de galanterie dans le goût espagnol. [...] Il s'anime pour discourir de musique et de chasse avec une loquacité qui ne peut être réfrénée. [...] De ses compositions, il parle en abondance, signifiant à son interlocuteur les passages les plus notables pour l'invention ou l'artifice.*” Il précise encore : “*Il m'a plus parlé de musique que je n'en ai entendu en un an ; il en fait ouvertement profession et expose ses connaissances à tout le monde, de manière telle qu'on ne peut que s'émerveiller de son art. Il a avec lui deux collections de musique à cinq voix, toute son œuvre à lui [...].*”

Ces “deux collections de musique” sont très vraisemblablement ses deux premiers livres de madrigaux. En effet, Gesualdo les fait imprimer à Ferrare, en cette même année 1594, par l'imprimeur de la cour ducal, Vittorio Baldini. La genèse et la chronologie de ces pièces demeurent discutées. En effet, les madrigaux formant le *Deuxième Livre* étaient déjà parus une première fois, avant ceux du *Premier Livre*. Le compositeur avait alors dissimulé son identité sous le pseudonyme de Giuseppe Pilonij. La réimpression posthume de ces deux premiers livres à Ferrare, en 1616 et 1617, renouerait l'imbraglio : la numérotation des recueils est à nouveau inversée. Lequel des deux livres peut alors revendiquer l'antériorité sur l'autre ? La question reste d'autant plus ouverte que leurs madrigaux semblent issus d'un même creuset stylistique et formel.

UN CLASSICISME MADRIGALESQUE

Dans ses deux premiers livres, Gesualdo démontre sa parfaite maîtrise des principes compositionnels propres au madrigal. Il en respecte scrupuleusement la forme traditionnelle, son écriture confinant au “classicisme”, voire parfois à l'académisme : toutes ces pièces sont des polyphonies contrapuntiques à cinq voix, où alternent au fil des vers des procédés d'écriture contrastés. Dans certaines sections, toutes les voix adoptent un débit homorythmique (dénommées *noema* dans les traités anciens), tandis que d'autres usent d'imitations contrapuntiques (appelées *fuge*). Dans les *noema*, la déclamation simultanée du texte à toutes les voix permet une meilleure compréhension du sens des mots, tandis que dans les *fuge*, les voix dialoguent en se décalant les unes des autres, le texte devenant dès lors moins intelligible.

Alors que ses contemporains, et en particulier Monteverdi, tendent à fixer la texture polyphonique à cinq voix autour de deux sopranos, un alto, un ténor et une basse, Gesualdo continue, à l'instar d'auteurs plus anciens, à varier ses dispositifs au fil des pièces. Dans le *Premier Livre*, dix madrigaux sont conçus avec deux parties de ténor, contre cinq seulement avec deux sopranos, et cinq autres avec deux altos. Une évolution sensible – attestant sa postériorité ? – transparait dans le *Deuxième Livre* où quatorze madrigaux proposent désormais un second soprano, contre trois seulement avec un second ténor et trois autres avec un second alto. Lorsque Gesualdo met en œuvre deux ténors, toute la polyphonie s'articule alors généralement autour d'eux, comme le révèle *In più leggiadro velo* (Livre II, n°4). À l'intérieur d'une pièce, Gesualdo use d'incessantes variations de texture. Le madrigal en deux parties *Se così dolce è il duolo* et *Ma s'avverrà ch'io moia* (II, 5) présente ainsi un dialogue original entre les deux parties “directrices” de ténors et les deux voix aiguës de soprano et d'alto. De même, *O dolce mio martire* (I, 8) propose une structure à la fois rigoureuse et harmonieuse (en trois parties : ABB) et un renouvellement permanent des combinaisons de voix. Dans *Tirsi morir volea* (I,9), l'opposition des groupes de voix dénote une volonté originale de dramatisation, voire de théâtralisation du discours polyphonique : celle-ci présage les expérimentations expressives qui empliront les quatre livres de madrigaux à venir.

LES RACINES DE LA MODERNITÉ

L'exploration du chromatisme et des dissonances n'est devenue une signature de Gesualdo que dans ses derniers ouvrages. Dans le *Premier Livre*, seul *Madonna, io ben vorrei* (I, 2) présente quelques signes des duretés polyphoniques (*durezze*). Celles-ci sont toujours justifiées par le texte : par exemple, au vers “O tanta crudeltade”, elles surgissent naturellement pour illustrer l'idée de cruauté. De même, le couple de madrigaux *Mentre Madonna il lasso fianca* *posa* et *Ahi, troppo saggia nell'errar* (I, 5), paraît même bien éloigné du style expressionniste ultérieur, tant le compositeur déploie un élégant contrepoint, tout en séduisantes volutes mélodiques. Dans le *Deuxième Livre*, *Non è questa la mano* (II, 9) et *Candida man qual neve* (II, 10) présentent tous deux une profusion inédite de dièses, laquelle témoigne non de l'irruption du chromatisme mais d'une transposition modale. Le chromatisme, quant à lui, fait une apparition fugitive mais marquante dès le premier vers de “*Sento che nel partire*” (II, 8). Dans ce même madrigal, les vers “Se col partire accresco i dolor miei / E così dico mille volte il giorno...” (Puisqu'en partant j'augmente ma douleur / Et mille fois par jour je répète...) proposent des combinaisons hardies de figurations contrastées : une mélodie descendante, en valeurs longues, illustre la douleur (“*dolor*”). Elle est imitée à toutes les voix parmi un foisonnement de figures rapides accompagnées d'une élévation de tessiture qui soulignent, par antithèse, la multiplication des jours (“*mille volte*”). Cet art si subtil, fusionnant combinatoire contrapuntique et raffinement expressif, révèle combien Gesualdo, dès ses premières œuvres, s'est pleinement approprié tous les éléments stylistiques et formels du madrigal : un genre justement considéré par le théoricien Thomas Morley, dans *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) comme “*le plus empli d'artifices et, pour les gens de qualité, le plus empli de délices*”.

DENIS MORRIER

CARLO GESUALDO – THE BOOKS OF MADRIGALS

To understand and interpret the music of Carlo Gesualdo it is first necessary to come to some comprehension of the character of the man, but such an understanding is at the very least elusive, complicated and contradictory. Gesualdo was born in 1566, the second son of Fabrizio Gesualdo and Girolama Borromeo. These were no ordinary families. Fabrizio's brother Alfonso was made Cardinal by Pope Pius IV, while Girolama was niece to Pope Pius IV and was also the sister to Carlo Borromeo (after whom the composer was named), also Cardinal and later, Saint. As the second born son, Carlo Gesualdo was himself destined to the church, and with little doubt, to an important role in the footsteps of his illustrious uncles. That, however, was to change suddenly with the death of his elder brother in 1584. Leaving his studies in Rome, Carlo returned to the family home in Gesualdo near Naples, to prepare to inherit one of the largest fortunes in southern Italy. As an important part of this preparation, it was essential that Carlo marry and produce further Princes of Venosa. A marriage was hastily arranged, and at the age of 20, Carlo was wedded to his first cousin Maria d'Avalos, a woman four years his senior, already a serial widow and a celebrated beauty. She was said to be of such loveliness that men found her irresistible, and sadly, she herself did not resist the advances of the most handsome cavalier of the city, Fabrizio Carafa. On being told of the affair by his uncle Giulio Gesualdo (reportedly inspired by jealousy, since he too was infatuated by the lovely Maria), Carlo arranged to catch the adulterous couple together in Maria's rooms, and brutally murdered them both on 16 October 1590. Such was Carlo Gesualdo's life until this date, and still four years before a note of his secular music had been published.

Although scandalous and violent, Carlo's double aristocratic murder of his first wife is only obliquely relevant to his life as a musician. Without doubt, the man who prepared himself for a life in the service of the church was forever deeply scarred by an act of such brutality (a mortal sin in the Catholic church), and the memory of it may well have been contributory to the conflicted psychological state of his mind at the end of his life, and to important elements in the composition of his sacred works. But for the madrigals it is difficult, even in the most extreme experiments of the final books, to make a cogent argument for any relationship between the events of 1590 and his secular compositions. I hope, throughout the cycle to argue that even the final, and most musically extreme works of Gesualdo are the result of a logical and intellectually defensible development towards a chromaticism that was not as revolutionary as might at first be presumed, and not without precedence or antecedents as is often suggested.

It is possible that his contemporaries would have been less shocked by his debasement as a publicly named murderer, than they might have been bemused by his decision to become a publicly published composer. Carlo Gesualdo, descendant of the most noble Roger the Norman, Duke of Puglia and Calabria, Count of Conza and Prince of Venosa, would need to stoop very low in social status to assume the role of common musician, but such was his fervent desire from an early age. His father Fabrizio was an enthusiastic music lover and perhaps even occasional (anonymous) composer and maintained a group of musicians in his house. Carlo would have heard music, and met composers and poets from a youthful age. Music became an obsession of Gesualdo from very early in his life, and would be one of the few constants in his itinerant future and debatably his only true love.

We can presume that Gesualdo composed from a relatively early age, but Naples was not at that time at the forefront of musical advancement in realm of madrigal composition. The city states whose musical establishments were already celebrated were to be found in the north of Italy, from Rome, to Florence, and in Mantua, Venice and particularly Ferrara. It was therefore, an almost divine coincidence that in 1594 Gesualdo received a proposition that must have seemed to him, heaven sent.

The Duke of Ferrara, Alfonso II d'Este, the noblesse of the city was without an heir and in a very delicate situation. It had previously been decreed that should he die without a son and heir, his property and titles would be ceded to the Papacy and the family riches would be forfeited. The Duke had married three times without progeny, and now turned towards more diplomatic ways of influencing the Curia to grant him his lands in perpetuity. One of the most influential cardinals in the negotiations, and the most negative to his cause, had been Alfonso Gesualdo, the uncle of Carlo. The Duke of Ferrara calculated that a marriage between his cousin, Leonora d'Este and the recently 'widowed' Carlo Gesualdo, on generous terms, might influence Cardinal Alfonso in his favour. Understandably, such a marriage, regardless of the affections of the participants (of which there was little or no evidence) would put Carlo Gesualdo at the very center of Italy's most experimental musical community.

In 1593 Gesualdo married Leonora d'Este in Ferrara, where the ceremonies took place at the beginning of the following year. He arrived there with an enormous retinue in people and baggage, among which was to be found five manuscript part-books of his own madrigals. These manuscripts were quickly prepared for printing. Gesualdo's intent could not be clearer. He had arrived in the most celebrated musical court in Italy, had joined its ruling family and now presented himself as supplicant to the musical luminaries that surrounded him. He dreams of being considered part of the musical establishment regardless of his nobility and wealth. With his illustrious marriage to Leonora d'Este, Gesualdo has achieved the first step in his life ambition; to dedicate his life not to his wife, but to music.

I was first attracted to the madrigal repertoire, and particularly to the works of Claudio Monteverdi, because it is clear that composers of the time used the madrigal as a laboratory for dramatic experimentation. The courts of Mantua and Ferrara, and, to a certain extent the ensembles to be found in Rome, Venice and Florence interested themselves in the dramatic potential of music, and its capacity to amplify the emotions found in the text. These experiments would inevitably lead to the disappearance of the consort madrigal in favour of the power and theatre of monody and eventually, opera. Understanding this transition brings us to a much greater understanding of the music that follows in the 150 years that we call 'Baroque'. Monteverdi's music leads us inexorably towards monody. The music of Carlo Gesualdo however, whilst being equally experimental, leads us elsewhere and the reason for our series of performances and recordings is to find out where. We have to ask fundamental questions. Does his reputation as a murderer tempt us to search in his music elements of violence and perversion that are simply not there? The sweet beauty of the first two books of madrigals published just after his second marriage, only four years after the murders give no hint of the demonic madman we like to imagine. Is the harmonic experimentation of the fifth and six books an attempt at extreme modernity as Craft and Stravinsky would have us believe, or, on the contrary, the coming to fruition of an intellectual research that had been going on constantly in Ferrara since the 1550s? These are among the questions I am hoping to answer, for myself and for the listener in embarking on our performances of the wonderful music of Gesualdo.

PAUL AGNEW

GESUALDO'S FIRST STEPS

By his social standing alone, the Prince of Venosa could never have been an ordinary musician. Like the man himself, his compositions exhibit a paradox: at once visionary and conservative, eccentric in their idiom and conventional in their structure, they have never ceased to be a source of fascination for musicians and commentators. Admittedly, the Prince's tumultuous history has doubtless made him even more famous than his works. In the twentieth century, historians and musicologists, not to mention authors and filmmakers, were tempted to see his troubled life as the basis of his highly original musical style. While it does seem to be unique, it must nevertheless be seen as the product of manifold influences.

A SINGULAR ART IS BORN

As a young man, Carlo Gesualdo was able to associate with a pair of talented musicians who introduced him to the basics of counterpoint and composition: Giovan Leonardo Primavera and Giovanni de Macque. The latter, arrived at Gesualdo's court in 1585, not only instilled in him a taste for quirky counterpoint but was especially helpful in getting the Prince's earliest known work into print: a sacred motet, *Ne reminiscaris Domine*, published in 1585 as part of a volume issued by Stefano Felis. The following year, de Macque included three of the young man's instrumental compositions in his collection of *Ricercate e Canzone francese* – the volume has not survived. Exactly when the young aristocrat decided to turn to the madrigal – that is, the preferred secular genre of its time – it is rather difficult to say. In 1594, another aristocratic musician left a valuable account of the composer and of the genesis of his early madrigals: Count Alfonso Fontanelli, based at the court of Duke Alfonso II d'Este. Having come as an emissary ahead of Gesualdo, who was on his way to Ferrara to celebrate his nuptials with Leonora d'Este, Fontanelli wrote to the Duke: 'His appearance is quite imposing, rather sombre, languid like all Southerners, and full of affectation of grandeur and gallantry in the Spanish manner. [...] He comes alive when discoursing on music and hunting, with a loquacity that cannot be checked. [...] Of his compositions he speaks abundantly, pointing his listener to the pages most notable for their invention or craft.' Fontanelli also notes, 'He had me listen to him speak about music for longer than I've heard anyone speak in a year; he makes no secret of his occupation and exhibits his knowledge to everyone, in such a way that one can only marvel at his talent. He has about him a pair of music scores for five voices, all of it his own work [...].'

This 'pair of music scores' is most likely to have been Gesualdo's first two books of madrigals. He had them printed in Ferrara, indeed that same year (1594), by the Duke's official printer, Vittorio Baldini. The genesis and chronology of these pieces remain open to debate. In fact, the madrigals comprising the Second Book had already seen one printing, predating those of the First Book. The composer had at the time concealed his identity under the pseudonym Gioseppe Pilonij. A posthumous reprinting of these first two books in Ferrara, in 1616 and 1617, only served to renew the confusion: the numbering of the volumes was again reversed. Which of the two books then can claim antedecence over the other? The question remains all the more open for discussion since the two sets of madrigals, stylistically and structurally, seem to have emerged from the same mould.

THE STANDARD FOR ALL MADRIGALS

In his first two books, Gesualdo shows his perfect mastery of the compositional principles specific to the madrigal form. He scrupulously respects the established norms, content to write in a 'conventional' manner, and sometimes even conservatively: every last one of these pieces is contrapuntal, polyphonic, and scored for five voices, which receive a number of contrasting treatments mirroring the course of the poetic text. In some sections, all the voices move homorhythmically (a figure called *noema* in music treatises of the period), while elsewhere imitative counterpoint (called *fuga*) is employed. In the *noema*, the synchronised declamation of the text by all the voices allows for an enhanced comprehension of its meaning, while in the *fuga*, the voices dialogue with one another, lagging behind or running ahead, and making the text less intelligible.

While his contemporaries, and Monteverdi in particular, tend to have the five-part polyphonic texture fixed as SSATB (soprano I, soprano II, alto, tenor, bass), Gesualdo follows older models and continues to vary his scoring from piece to piece. In the First Book, ten madrigals are scored for two tenor parts (SATTB), compared to only five for SSATB, and five other pieces call for two altos (SAATB). A noticeable development – and proof of its seniority, perhaps? – emerges in the Second Book, where fourteen madrigals call for a second soprano, compared to only three with a second tenor and three others with a second alto. When Gesualdo is writing for two tenors, all counterpoint is typically articulated around those voices, as shown by *In più leggiadro velo* (Book II, number 4). In the course of a single piece, Gesualdo incessantly varies the texture. The bipartite madrigal *Se così dolce è il duolo – Ma s'avverrà ch'io moia* (II, 5) thus presents an original type of dialogue between the pair of 'governing' tenor voices and the pair of high voices (soprano and alto). Similarly, *O dolce mio martire* (I, 8) introduces a tripartite structure that is both rigorous and balanced (A-B-B), along with constantly fluctuating vocal pairings. In *Tirsi morir volea* (I, 9), the opposition of the voice groups reveals an original desire to dramatize or even 'stage' the polyphonic discourse: this piece already anticipates the expressive experiments that will fill the four books of madrigals yet to come.

THE ORIGINS OF MODERNITY

The exploration of chromaticism and dissonances becomes a Gesualdo signature only in his late works. In the First Book, only *Madonna, io ben vorrei* (I, 2) exhibits voice-leading difficulties (*durezze*). Such challenges are always justified by the text: for example, on the words 'O tanta crudeltade,' they emerge naturally to depict the idea of cruelty. Similarly, the madrigal couple *Mentre Madonna il lasso fianca posa – Ahi, troppo saggia nell'errar* (I, 5) seems far removed from Gesualdo's later expressionist style, given the elegant counterpoint he deploys here, spinning forth pages of seductive melodies. In the Second Book, *Non è questa la mano* (II, 9) and *Candida man qual neve* (II, 10) each present an unprecedented proliferation of sharps which attests not to the irruption of chromaticism but to an extended modulation. Chromaticism, on the other hand, makes a fleeting but striking appearance in the first line of *Sento che nel partire* (II, 8). In the same madrigal, the lines 'Se col partire accresco i dolor miei / E così dico mille volte il giorno...' (If by departing I increase my pain / And daily I repeat a thousand times...) prompt bold combinations of contrasting figures: a descending melody, in long note values, illustrates 'pain' ('dolor'). It is imitated in all the voices against a profusion of rapid figures which climb in register to emphasize, antithetically, the iteration of repeats. This skilful musical treatment, combining contrapuntal rigour and expressive refinement, demonstrates to what degree Gesualdo, from his earliest works, has absorbed and mastered all the stylistic and structural features of the madrigal: a genre the theorist Thomas Morley, in *A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), rightly considered as 'the most artificial [i.e., 'full of artifice'] and, to men of understanding, most delightfull.'

DENIS MORRIER
Translation: Mike Sklansky

CARLO GESUALDO – DIE MADRIGALBÜCHER

Will man die Musik von Carlo Gesualdo verstehen und stilgerecht wiedergeben, so ist es zunächst notwendig, ein gewisses Verständnis für den Mann und seinen Charakter zu entwickeln, doch eine solche Annäherung ist im besten Falle trügerisch, kompliziert und widersprüchlich. Gesualdo wurde 1566 geboren, er war der zweite Sohn von Fabrizio Gesualdo und Girolama Borromeo. Diese entstammten keinen gewöhnlichen Familien. Fabrizio Bruder Alfonso wurde von Papst Pius IV. zum Kardinal ernannt, während Girolama die Schwester des Papstes und außerdem von Carlo Borromeo war (nach dem der Komponist benannt wurde), der ebenfalls Kardinal war und später zum Heiligen erklärt wurde. Als zweitgeborener Sohn war auch Carlo Gesualdo für die kirchliche Laufbahn bestimmt, in deren Hierarchie für ihn in den Fußstapfen seiner berühmten Onkel zweifellos auch eine wichtige Rolle vorgesehen war. Mit dem Tod seines älteren Bruders im Jahr 1584 änderte sich die Situation jedoch plötzlich. Carlo brach sein Studium in Rom ab und kehrte auf den Familiensitz in Gesualdo bei Neapel zurück, wo er sich darauf vorbereitete, eines der größten Vermögen Süditaliens zu erben. Als wichtiger Teil dieser Vorbereitungen war es unabdingbar, dass Carlo heiratete und künftige Fürsten von Venosa zeugte. Also wurde hastig eine Ehe arrangiert und der zwanzigjährige Carlo heiratete seine Cousine Maria d’Avalos, die vier Jahre älter als er, bereits mehrfach verwitwet und eine gefeierte Schönheit war. Sie soll von solcher Lieblichkeit gewesen sein, dass Männer ihr nicht widerstehen konnten, aber leider widerstand auch sie nicht den Avancen des attraktivsten Kavaliere der Stadt, Fabrizio Carafa. Als Carlo durch seinen Onkel Giulio Gesualdo (den angeblich die Eifersucht antrieb, da auch er von der reizenden Maria betört war) von der Affäre erfuhr, richtete er es so ein, dass er das ehebrecherische Paar gemeinsam im Zimmer seiner Frau überraschte, und er ermordete die beiden am 16. Oktober 1590 auf brutale Weise. Dies war das Leben von Carlo Gesualdo bis zu diesem Datum; es sollten noch vier weitere Jahre vergehen, bevor eine einzige Note seiner weltlichen Musik veröffentlicht wurde.

Auch wenn es sich um eine skandalöse Gewalttat handelte, ist Gesualdos aristokratischer Doppelmord an seiner ersten Frau und deren Liebhaber für sein Leben als Musiker kaum von Bedeutung. Zweifellos war der Mann, der sich auf ein Leben im Dienst der Kirche vorbereitet hatte, von einer solch brutalen Tat (einer Todsünde in der katholischen Kirche) für immer gezeichnet, und die Erinnerung an diesen Mord mag durchaus zu seiner problematischen psychischen Verfassung am Ende seines Lebens beigetragen haben und vielleicht auch für wesentliche Aspekte seiner geistlichen Kompositionen verantwortlich gewesen sein. Was jedoch die Madrigale betrifft, so ist es schwierig, selbst bei den extremsten Experimenten der letzten Bücher, überzeugende Argumente für irgendeine Beziehung zwischen den Ereignissen von 1590 und seinen weltlichen Kompositionen zu finden. Ich hoffe, in meiner Besprechung dieses Zyklus aufzuzeigen, dass selbst die spätesten und musikalisch extremsten Werke Gesualdos das Resultat einer logischen und intellektuell durchaus vertretbaren Entwicklung hin zu einer Chromatik sind, die gar nicht so revolutionär war, wie man zunächst annehmen könnte, und für die es entgegen gängiger Meinung auch Vorläufer gab.

Möglicherweise waren Gesualdos Zeitgenossen weniger schockiert über seine Entwürdigung als öffentlich überführter Mörder, als sie sich über seine Entscheidung irritiert zeigten, ein mit seinen Werken an die Öffentlichkeit tretender Komponist zu werden. Carlo Gesualdo, Nachfahre des höchst noblen Normannenkönigs Roger, Herzog von Apulien und Kalabrien, Graf von Conza und Fürst von Venosa, würde sich gesellschaftlich sehr tief erniedrigen müssen, wollte er die Rolle eines einfachen Musikers annehmen, doch dies war schon in jungen Jahren sein innigster Wunsch gewesen. Sein Vater Fabrizio war ein enthusiastischer Musikliebhaber, der möglicherweise auch gelegentlich (anonym) komponierte und der in seinem Haus ein Ensemble von Musikern unterhielt. Carlo wird also von Kind an Musik gehört und Kontakt zu Komponisten gehabt haben. Musik wurde für ihn früh schon zur Obsession und entwickelte sich zu einer der wenigen Konstanten seiner unstillen Zukunft, vielleicht sogar zu seiner einzigen wahren Liebe.

Es ist anzunehmen, dass Gesualdo schon in recht jungem Alter komponierte, allerdings zählte Neapel auf dem Gebiet des Madrigalschaffens zu der Zeit nicht gerade zu den Zentren der musikalischen Avantgarde. Die Stadtstaaten, deren musikalische Institutionen bereits Berühmtheit erlangt hatten, lagen im Norden Italiens – in Rom und Florenz, in Mantua, Venedig und besonders Ferrara. Es muss daher fast wie eine göttliche Fügung gewirkt haben, als Gesualdo 1594 ein Angebot erhielt, das ihm vom Himmel zu kommen schien.

Der Herzog von Ferrara, Alfonso II. d’Este, die führende Persönlichkeit in der Stadt, hatte keinen Erben und befand sich in einer sehr misslichen Situation. Denn es gab ein Dekret, das besagte, dass, sollte er ohne Sohn oder Erben sterben, sein Besitz und seine Titel an das Papsttum fallen würden und das Familienvermögen verloren sei. Der Herzog hatte dreimal geheiratet, hatte aber keine Nachkommen gezeugt, und so suchte er diplomatische Wege, die Kurie dahingehend zu beeinflussen, dass sie ihm seine Ländereien dauerhaft zusicherte. Einer der einflussreichsten Kardinäle bei diesen Verhandlungen, der seinem Anliegen ablehnend gegenüberstand, war Alfonso Gesualdo, der Onkel Carlos. Der Herzog von Ferrara rechnete sich aus, dass eine zu großzügigen Bedingungen geschlossene Heirat zwischen seiner Cousine Leonora d’Este und dem jüngst „verwitweten“ Carlo Gesualdo Kardinal Alfonso zu seinen Gunsten beeinflussen könnte. Eine solche Verbindung würde – unabhängig vom Grad der Zuneigung der Beteiligten (für die es kaum Anhaltspunkte gab) – Carlo Gesualdo ins Zentrum der innovativsten musikalischen Gemeinschaft ganz Italiens katapultieren.

1593 heiratete Gesualdo also Leonora d’Este in Ferrara, wo die Feierlichkeiten zu Beginn des folgenden Jahres stattfanden. Er traf dort mit einer großen Gefolgschaft und Unmengen von Gepäck ein, in dem sich unter anderem fünf handschriftliche Stimmbücher mit seinen eigenen Madrigalen befanden. Diese Handschriften wurden rasch zum Druck vorbereitet. Gesualdos Intentionen hätten eindeutiger nicht sein können. Er war an den führenden musikalischen Hof in Italien gekommen, war Mitglied der herrschenden Familie geworden und präsentierte sich nun den musikalischen Koryphäen vor Ort als Bittsteller. Ungeachtet seiner gesellschaftlichen Stellung und seines Reichtums träumte er davon, Teil des musikalischen Establishments zu werden. Mit seiner glänzenden Heirat mit Leonora d’Este hatte Gesualdo den ersten Schritt seines Lebensziels erreicht – sein Leben nicht seiner Frau, sondern der Musik zu widmen.

Mein Interesse am Madrigal-Repertoire – und besonders an den Werken von Claudio Monteverdi – galt zunächst dem Umstand, dass die Komponisten der Zeit das Madrigal als eine Art Labor für dramatische Experimente nutzten. Die Höfe von Mantua und Ferrara, und in gewissem Maße auch die in Rom, Venedig und Florenz angesiedelten Ensembles interessierten sich für das dramatische Potential der Musik und ihre Fähigkeit, die im Text vermittelten Emotionen zu verstärken. Diese Experimente führten unausweichlich zum Verschwinden des Ensemble-Madrigals zugunsten der Kraft und Theatralik der Monodie und schließlich der Oper. Das Verständnis dieses Wandels bedingt ein wesentlich tieferes Verständnis der Musik, die in den folgenden 150 Jahren entstand, welche wir als die Epoche des Barock bezeichnen. Monteverdis Musik führt uns unausweichlich zur Monodie. Die Musik von Carlo Gesualdo hingegen ist zwar einerseits ebenso experimentell, wendet sich aber in eine andere Richtung; und der Beweggrund für unsere Serie von Aufführungen und Einspielungen ist nun, herauszufinden, wohin genau diese Richtung weist. Dafür müssen wir uns mit grundsätzlichen Fragen auseinandersetzen. Verleitet seine Reputation als Mörder uns dazu, in seiner Musik nach Elementen der Gewalt und Perversion zu suchen, die es dort gar nicht gibt? Die liebliche Anmut der ersten beiden Madrigalbücher, die kurz nach Gesualdos zweiter Heirat und nur vier Jahre nach den Morden veröffentlicht wurden, enthalten keinerlei Hinweise auf den dämonischen Irren, den wir uns so gerne vorstellen. Repräsentieren die harmonischen Experimente des fünften und sechsten Buches einen Versuch extremer Modernität, wie Craft und Stravinsky uns glauben machen wollen, oder handelt es sich hier vielmehr um die Früchte intellektueller Studien, die in Ferrara schon seit den 1550er Jahren ununterbrochen angestellt wurden? Diese und andere Fragen hoffe ich für mich und den Hörer beantworten zu können, indem wir uns der Aufführung der wunderbaren Musik von Gesualdo zuwenden.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Stephanie Wollny

GESUALDOS EIGENART

Dem Fürsten von Venosa war es durch seinen Rang nicht gegeben, ein gewöhnlicher Musiker zu sein. So wie seiner Persönlichkeit, eignet auch seinen Kompositionen ein paradoxer Stil: Sie sind zugleich visionär und konservativ, ihre Tonsprache ist exzentrisch, die Formen dagegen konventionell, und mithin haben sie seit jeher auf Musiker und Sachverständige eine große Faszination ausgeübt. Sein wildes Leben hat freilich den Fürsten noch berühmter gemacht als seine Werke. Im 20. Jahrhundert haben Historiker und Musikwissenschaftler, aber auch Schriftsteller und Filmschaffende versucht, die Ursprünge seiner so originellen Musik in seiner unruhigen Existenz zu finden. Doch Gesualdo scheint zwar ganz einzigartig zu sein, aber er war nichtsdestoweniger verschiedenen Einflüssen unterworfen.

DIE ENTSTEHUNG EINER SONDERBAREN KUNST

Zwei begabte Musiker haben dem jungen Carlo Gesualdo die Grundlagen des Kontrapunkts und der Komposition beigebracht: Giovan Leonardo Primavera und Giovanni de Macque. Letzterer kam 1585 an den Hof der Gesualdo, und er gab nicht nur seine Neigung zu kontrapunktischen Verstiegenheiten an den Fürsten weiter, sondern beförderte insbesondere auch die Ausgabe von dessen erstem bekannten Werk: der sakralen Motette *Ne reminiscaris Domine*, die 1585 in einer Sammlung von Stefano Felis herauskam. Im Jahr darauf nahm Macque drei Instrumentalkompositionen Gesualdos in seinen heute verschollenen Band *Ricercate e Canzoni francesi* auf. Wann hat der junge Aristokrat sich wohl dem Madrigal zugewandt, damals die weltliche Gattung der Wahl? Es ist nicht einfach, dies genau zu bestimmen. Ein Zeugnis von unschätzbarem Wert, das Auskunft über den Komponisten und die Entstehung seiner ersten Madrigale gibt, hat uns 1594 ein anderer adeliger Musiker hinterlassen: der Graf Alfonso Fontanelli aus dem Hause des Herzogs Alfonso II. d'Este. Als Gesualdo sich nach Ferrara begab, um dort mit Leonora d'Este Hochzeit zu feiern, nahm Fontanelli die Aufgabe des Abgesandten wahr, der Gesualdo entgegenhing, und schrieb dem Herzog: „Seine Erscheinung ist sehr eindrucksvoll, er ist eher trübsinnig und auf südländische Art träge, und seine großspurige, galante Affektiertheit ist nach spanischem Geschmack. [...] Er hat ein lebhaftes Interesse daran, weitschweifig über Musik und Jagd zu sprechen, und zeigt dabei eine Redseligkeit, der nicht Einhalt geboten werden kann. [...] Über seine Kompositionen spricht er in aller Ausführlichkeit, und dabei nennt er seinem Gesprächspartner die Passagen, die sich durch ihren Einfallsreichtum und ihre Kunstfertigkeit besonders auszeichnen.“ Und Fontanelli gibt eine noch genauere Beschreibung: „Er hat zu mir länger über Musik gesprochen, als ich dies in einem ganzen Jahr gehört habe; er bekennt sich ganz offen dazu und trägt allen seine Kenntnisse vor, und zwar derart, dass man über seine Virtuosität nur in Entzücken geraten kann. Er hat zwei Sammlungen von Kompositionen für fünf Stimmen dabei, alles seine eigenen Werke [...]“

Bei den genannten Sammlungen handelt es sich sehr wahrscheinlich um die beiden ersten Madrigalbücher von Gesualdo. Er ließ sie im selben Jahr 1594 von Vittorio Baldini, dem Drucker des herzoglichen Hofes in Ferrara, drucken. Entstehungsgeschichte und Chronologie dieser Stücke sind immer noch Gegenstand von Diskussionen. In der Tat waren die Madrigale des *Zweiten Buchs* bereits ein erstes Mal erschienen, und zwar vor denen des *Ersten Buchs*. Der Komponist hatte seine Identität mit dem Pseudonym Giuseppe Pilonij verschleiert. Die posthume Neuausgabe der beiden ersten Bücher in den Jahren 1616 bzw. 1617 können die Verwirrung nicht auflösen, denn die Reihenfolge entspricht erneut nicht ihrer Nummerierung. Welches der beiden Bücher könnte wohl dem anderen vorausgegangen sein? Die Frage muss offenbleiben, umso mehr, als die Madrigale der beiden Bände stilistisch und formal wie aus einem Guss zu sein scheinen.

EIN MADRIGALKLASSIZISMUS

Gesualdo lässt in seinen beiden ersten Madrigalbüchern erkennen, dass er die Kompositionsprinzipien dieser Gattung perfekt beherrscht. Er respektiert die traditionelle Form vollkommen, und sein Tonsatz ist „klassizistisch“, um nicht zu sagen „akademisch“: Alle diese Stücke sind polyphon und weisen einen kontrapunktischen, fünfstimmigen Satz auf, in dessen Verlauf sich kontrastierende Abschnitte abwechseln. In einigen Passagen nehmen alle Stimmen einen homorhythmischen Duktus an (in den alten Traktaten als „noema“ bezeichnet), während in anderen kontrapunktische Imitationen angewandt werden („fuge“ genannt). In den „noema“ führt die simultane Deklamation aller Stimmen zu einem besseren Verständnis des Wortsinns, während in den „fuge“ die Stimmen in Dialog treten und versetzt liegen, wodurch der Text weniger gut erfassbar ist.

Während seine Zeitgenossen, insbesondere Monteverdi, für die fünf Stimmen der polyphonen Textur zwei Soprane, eine Altstimme, einen Tenor und einen Bass einsetzen, ändert Gesualdo, dem Beispiel älterer Komponisten folgend, von Stück zu Stück die Sängerbesetzung. Im *Ersten Buch* weisen zehn Madrigale jeweils zwei Tenorpartien auf, und nur fünf sehen zwei Soprane vor und fünf weitere zwei Altstimmen. Eine leichte Veränderung ist im *Zweiten Buch* erkennbar – vielleicht ein Hinweis dafür, dass dieses tatsächlich später entstanden ist? –, wo in vierzehn Madrigalen nunmehr ein zweiter Sopran zum Einsatz kommt, während in nur drei Stücken ein zweiter Tenor und in drei weiteren eine zweite Altstimme vorgeschrieben werden. Wenn Gesualdo zwei Tenöre einsetzt, stehen sie im Allgemeinen im Mittelpunkt der ganzen polyphonen Bewegung, wie *In più leggiadro velo* (II, 4) zeigt. Innerhalb eines Stücks variiert Gesualdo unentwegt die Struktur. So findet im Madrigal mit den beiden Teilen *Se così dolce è il duolo* und *Ma s'avverrà ch'io moia* (II, 5) ein origineller Dialog zwischen den beiden „Leitpartien“ der Tenöre und den beiden hohen Stimmen des Soprans bzw. des Alts statt. Ebenso zeigt *O dolce mio martire* (I, 8) eine strenge und zugleich wohlklingende Struktur (in drei Teilen: ABB), und die Stimmen sind ständig neuen Kombinationen unterworfen. In *Tirsi morir volea* (I, 9) zeugt die Gegenüberstellung der Stimmgruppen von einem originellen Streben nach Dramatisierung oder sogar einem Bühnenwirksamen Gestalten des polyphonen Diskurses: Und dies lässt das Experimentieren mit Ausdrucksmöglichkeiten erahnen, das sich in den vier späteren Madrigalbüchern niederschlägt.

DIE WURZELN DER MODERNITÄT

Die Beschäftigung mit Chromatik und Dissonanzen äußert sich erst in den letzten Werken von Gesualdo. Im *Ersten Buch* enthält nur *Madonna, io ben vorrei* (I, 2) ein paar Stellen mit polyphonen Härten („durezza“), und deren Berechtigung ist immer durch den Textinhalt gegeben: So treten sie z.B. im Vers „O tanta crudeltade“ ganz selbstverständlich auf, um die Vorstellung von Grausamkeit zu illustrieren. Und das Madrigal-Paar *Mentre Madonna il lasso fianco posa* und *Abi, troppo saggia nell'errar* (I, 5) scheint sogar weit weg vom späteren expressionistischen Stil, so elegant gestaltet der Komponist den Kontrapunkt mit betörenden melodischen Voluten. In den beiden Madrigalen *Non è questa la mano* (II, 9) und *Candida man qual neve* (II, 10) des *Zweiten Buchs* findet sich eine noch nie dagewesene Fülle von Erhöhungszeichen, die nicht etwa einen Ausbruch von Chromatik darstellen, sondern eine modale Transposition. Was die Chromatik betrifft, so manifestiert sie sich kurz, aber deutlich erkennbar gleich im ersten Vers von „Sento che nel partire“ (II, 8). Im selben Madrigal weisen die Verse „Se col partire accresco i dolor miei / E così dico mille volte il giorno...“ („Denn gehe ich weg, verstärkt sich mein Schmerz / Und tausend Mal am Tag sage ich...“) kühne Kombinationen von kontrastierenden Gestaltungen auf: Eine absteigende Melodie in langen Noten stellt den Schmerz dar („dolor“). Als Imitation zeigt sie sich dann in allen Stimmen und innerhalb zahlreicher, rascher Figuren, die von einer Erhöhung der Lage begleitet werden und, als Antithese, Ausdruck der genannten hohen Zahl Tausend („mille volte“) sind. Diese feine Kunst vereint die Vielfalt kontrapunktischer Kombinationen mit erlesenen Ausdrucksmitteln und zeigt, wie umfassend sich Gesualdo von seinen ersten Werken an alle stilistischen und formalen Elemente des Madrigals aneignete, dieser Gattung, über die der Theoretiker Thomas Morley in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) völlig zu Recht schrieb, sie sei „die raffinierteste und, für Kenner, die am meisten beglückende“.

DENIS MORRIER

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

CD1

Baisers suaves et si chers,
Dont se nourrit toute ma vie,
Vous qui tantôt volez et tantôt me rendez mon cœur,
C'est par vous qu'il me faut apprendre
Comment une âme qu'on a ravie
Peut ne pas ressentir le mal de mort tout en mourant.

Tout ce qu'Amour a de plus doux,
Pour que je vous baise sans cesse,
Ô très douces roses,
Il l'a déposé en vous,
Et s'il m'était donné dans vos si doux baisers
De terminer ma vie,
Oh quel doux mourir ce serait !

Ma Dame, je voudrais
Qu'il fût en vous tant de pitié que de beauté,
Ou bien autant de cruauté,
Car l'une donnerait au cœur ce qu'il désire,
Ou bien l'autre mettrait fin à ma vie.

Comment se peut-il que je vive, si tu me tues ?
Et comment veux-tu que je meure,
Si tu me rends la vie ? Tu me retiens
Entre les deux, et, vivant entre mort et vie,
Je meurs, mais, tout en ne vivant pas, j'ai vie.

Ma Dame a la poitrine gelée et sa face
Est de flamme, et moi je suis glacé vu du dehors
Et au dedans je suis rempli de feu.
Ceci parce qu'Amour
Habite sur son front, et dans mon sein,
Et ne change jamais de demeure,
Pour qu'enfin je l'aie dans les yeux, et elle au cœur.

Quand ma Dame a reposé son flanc las
Après ses joyeux péchés assumés,
Dans le séjour fleuri une abeille ingénieuse
Butinait les douces humeurs en bourdonnant.
Car, trompée par les couleurs très douces,
Elle avait couru vers les lèvres, où la brise
amoureuse,
Au soleil de deux beaux yeux, nourrit d'éternelles
fleurs,
Et pensé butiner une rose empourprée.

1 | **Baci soavi, e cari,**
Cibi de la mia vita
C'hor m'involate, hor mi rendete il core
Per voi convien ch'impari
Com'un'alma rapita
Non sente il duol di morte, e pur si more.

2 | Quant'ha di dolce Amore
Per che sempr'io vi baci,
O dolcissime rose,
In voi tutto ripose,
Deh, s'io potessi a i vostri dolci baci
La mia vita finire,
O che dolce morire!

3 | **Madonna, io ben vorrei**
Che fuss'in voi quant'è beltà, pietade,
O tanta crudeltade,
Che l'un'al cor daria quel che desia,
O l'altra finiria la vita mia.

4 | **Com'esser può ch'io viva se m'uccidi?**
E come vuoi ch'io mora,
Se mi dai vit'ancora?
Fra due mi tieni, onde tra mort'e vita
Vivendo, moro, e non vivend'ho vita.

5 | **Gelo ha Madonna il seno, e fiamma il volto,**
Io son ghiaccio di fore
E 'l foc'ho dentro accolto.
Questo avvien perch'Amore
Ne la sua fronte alberga, e nel mio petto,
Né mai cangia ricetto,
Sì, ch'io l'habbia negl'occhi, ella nel core.

6 | **Mentre Madonna il lasso fianco posa**
Dopo i suoi lieti, e voluntarii errori
Al fiorito soggiorno i dolci humori
Susurrando predava ape ingegnosa.
Ch'a le labbra, in cui nutre aur'amorosa
Al sol de' due begl'occhi, eterni fiori,
Ingannat'a i dolcissimi colori
Corse, e sugger pensò purpurea rosa.

Kisses sweet and tender,
you sustain my existence,
first you borrow my heart, then remit it;
you teach me how
a soul under a spell can stop
feeling mortal pain and yet desire death.

All the sweetness of love
that makes me kiss you,
O gentle roses,
is contained within you,
and if in your sweet kisses
I could end my life,
oh, what sweet death it would be!

My lady, I wish you had in you
as much pity to match your beauty,
or as much cruelty, because
the former would grant my heart's desires,
or else the latter would bring about my end.

How am I still alive, if you kill me?
And how should I die,
if you give me life? You are holding me
between death and life:
while alive, I die, but while dying, I live.

My lady has ice in her heart, flames in her eyes,
and I am frozen on the outside
while a fire rages inside me.
Thus it is that love
dwells on her brow and in my breast,
and never changes place, to find
a haven in her heart, and in my eyes.

While my lady reposed her limbs,
weary from her happy, willing trespasses,
a clever bee murmured about,
stealing sweet nectar from a flowery nest.
And, fooled by the sweetest scents,
flew to the lips, whose seductive breath
warms eternal blooms lit by two lovely eyes,
thinking to taste the deep crimson of the rose.

Süße, teure Küsse,
Nahrung meines Lebens,
Mal raubt ihr mein Herz, mal gebt ihr es zurück,
Durch euch muss ich erfahren,
Dass ein entzücktes Herz
Den Todesschmerz auch im Tod nicht spürt.

Das Süßeste, was Amor zu geben hat,
Auf dass ich euch immer küsse,
O süßeste Rosen,
Ruht alles in euch;
Ach, könnte ich durch eure süßen Küsse
Mein Leben beenden,
Wie süß wäre der Tod!

Meine Dame, ich wünschte,
In euch wäre so viel Mitleid wie Schönheit
Oder so viel Grausamkeit,
Denn das eine gäbe dem Herzen, was es möchte,
Das andere würde mein Leben beenden.

Wie kann es sein, dass ich lebe, wenn du mich tötest?
Und wie willst du, dass ich sterbe,
Wenn du mir doch das Leben zueignest?
Zwischen beidem hältst du mich, und zwischen Leben
Und Tod lebend, sterbe ich und habe, nicht lebend,
dennoch ein Leben.

Meiner Dame Brust ist eiskalt, ihr Antlitz in
Flammen,
Mein Äußeres ist von Eis,
Mein Inneres ist voll Feuer.
Und dies geschieht, weil Amor
Ihrer Stirn und meiner Brust innewohnt
Und seinen Ort nie ändert, damit ich ihn
In den Augen haben könnte und meine Dame im
Herzen.

Als meine Dame ihre müde Hüfte ruhen ließ
Nach den freudigen, gewollten Vergehen,
Sammelte eine listige Biene inmitten der Blüten
Summend ihre süßen Säfte.
Denn, irreführt von den süßesten Farben,
Flog sie zu den Lippen, die ihr von Liebe umweht
schienen
In der Sonne der beiden schönen Augen, ewigen Blüten,
Und meinte, in einer purpurnen Rose Nektar zu finden.

Ah ! Trop sage erreur ! Heureuse
Témérité, puisque ce qui à mes désirs
Timides se refuse, à toi seule est permis.
Amour, une vile abeille m'ôte la chère récompense :
Que te restera-t-il, si d'autres récoltent le miel ?
Avec quoi apaiser ton amertume, et mes douleurs ?

Si c'est une si noble main
Qui doit venir bander mes plaies,
Amour, que ne me blesses-tu
Le sein de mille coups ?
Non, je ne t'en tiendrai pas rigueur,
Car aucune blessure
Ne serait pour mon cœur plus grave
Que ne serait suave
D'une si belle main l'aide courtoise.

Amour, je ne demande pas la paix,
Je ne veux ni cuirasse ni bouclier,
Mais contre ma poitrine nue,
Si elle doit être médecin, fais-toi guerrier.

Mes douleurs à vous aimer,
Madame, me rendent si joyeux,
Que je voudrais, en vous aimant toujours, mourir
sans cesse.
Et je dis en moi-même :
Si mon martyre me donne tant de joie,
Qu'en sera-t-il donc que de mourir ?

Ô mon doux martyr,
Source de ma joie,
Bien que privé de moi,
Je vis dans le bonheur et la félicité.
C'est cela le pouvoir d'Amour :
Qu'en me volant mon cœur il me rende heureux
Dans des formes nouvelles, et chères.

Thyrsis voulait mourir
En contemplant les yeux de celle qu'il adore,
Mais elle, qui ne brûlait pas moins que lui,
Lui dit : "Ah, mon trésor,
Non, ne meurs pas encore,
Car je veux mourir avec toi."

Thyrsis réfréna le désir
Qu'il avait de finir à l'instant sa vie,
Souffrant la mort de ne pouvoir mourir.

7 | Ahi, troppo saggia nell'errar; felice
Temerità, che quel ch'a le mie voglie
Timide si contende, à te sol lice.
Vile ape, Amor, cara mercè mi toglie
Che più ti resta, s'altri 'l mel n'elice?
Con che temp'r'i tuoi assentii, e le mie doglie?

8 | **Se da sì nobil mano**
Debbon venir le fasce a le mie piaghe
Amor, ché non m'impiaغه
Il sen con mille colpi?
Né fia ch'io te n'incolpi,
Perché nulla ferita
Sarebbe al cor sì grave
Come fora soave
De la man bella la cortese aita.

9 | Amor, pace non chero,
Non cheggio usbergo, o scudo
Ma contro al petto ignudo
S'ella medica fia, sia tu guerrero.

10 | **Si gioioso mi fanno i dolor miei,**
Donna, per amar voi
Che semp'r'amand'ogn'hor morir vorrei.
E fra me dico poi
Se tal gioia mi dona il mio martire,
Hor che farà 'l morire?

11 | **O dolce mio martire,**
Cagion del mio gioire,
E se ben di me privo
Io più beato e più felice vivo.
Quest'è 'l poter d'Amore
Che rubandom' il cor mi può beare
In forme nuove, e care.

12 | **Tirsi morir volea**
Mirando gli occhi di colei ch'adora,
Quand'ella, che di lui non meno ardea,
Gli disse: Ohimè, ben mio,
Deh non morir ancora,
Ché teco bramo di morir anch'io.

13 | Frenò Tirsi 'l desio
C'ebbe di pur sua vita all'hor finire;
Sentendo morte in non poter morire.

Alack! For you, too wisely erring,
this happy recklessness, thwarting
my timid desires, is yours alone.
A devious bee robs me of a precious prize!
What is left, Love, if another takes the honey?
What remedy for your exile, and my chagrin?

If it is such a noble hand
coming to bandage my wounds,
Love, why do you not strike
my breast a thousand times?
Nor would I blame you for it,
for no matter how serious
the injury to my heart,
the kindly succour of this lovely hand
will be the more tender.

Love, I do not seek peace,
I need no armour, nor shield
for my unguarded breast,
if she will be healer, be you warrior.

My sorrows make me so happy
for loving you, my lady,
that loving you constantly is how I would die.
And I wonder to myself:
if my torment gives me so much joy,
what will death be like?

O my sweet torment
and reason for my rejoicing,
when I am deprived of you,
I live more happy and more blessed.
But such is the power of Love,
while stealing my heart, it brings me
new and precious delights.

Thyrsis wished to die
gazing into the eyes of his adored,
when she, with a longing no less ardent,
replied: "Alas, my love,
tarry and die not yet,
for I want us two to die together."

Thyrsis did hold back his desire
to end his life that very moment,
sensing death in his inability to die.

Ach, zu viel Klugheit beim Sündigen! Glückliche
Kühne, nur ihr, die mir meine schüchternen Gelüste
Streitig macht, ist jene vergönnt.
Amor, eine gemeine Biene nimmt mir meinen teuren
Lohn,
Was bleibt dir, wenn jemand anders den Honig bekommt?
Womit deine Bitterkeit mildern und meinen Schmerz?

Wenn so noble Hand
Meine Wunden verbinden soll,
Amor, warum verletzst du nicht
Meine Brust mit tausend Schlägen?
Ich würde es dir nicht übelnehmen,
Denn keine Wunde
Könnte für mein Herz so tief sein,
Wie lieblich wäre
Die umsichtige Hilfe der schönen Hand.

Amor, ich verlange keinen Frieden,
Ich will weder Harnisch noch Schild,
Doch gegen meine nackte Brust,
Wenn jene meine Heilkünstlerin sein soll, führe Krieg.

So freudig macht mich der Kummer, den
Ich wegen meiner Liebe zu euch habe, meine Dame,
Dass ich, euch stets liebend, unentwegt sterben wollte.
Und ich sage mir:
Wenn meine Qual mir eine solche Freude bereitet,
Was soll denn beim Sterben dabei sein?

O süße Qual,
Quelle meiner Freuden,
Auch wenn es mir fehlt,
Lebe ich in Glück und Seligkeit.
So ist Amors Macht:
Raubt er mir das Herz, beglückt er mich
Auf neue, wertvolle Art.

Thyrsis wollte sterben, als er
Die Augen seiner Angebeteten betrachtete,
Doch diese, die nicht weniger für ihn brannte,
Sagte zu ihm: „Ach, mein Schatz,
Stirb noch nicht,
Denn ich möchte mir dir sterben.“

Thyrsis hielt seinen Wunsch zurück,
Sogleich sterben zu wollen, doch
Fühlte er den Tod, ohne dass er sterben konnte.

Mon étoile, tandis que tu regardes
Les belles circonvolutions célestes,
Je voudrais être le ciel
Pour que tu tournes
Fixement vers mes yeux
Tes douces étincelles :
Je pourrais ainsi contempler
Avec mille yeux tes mille beautés.

Ne regarde pas, ne regarde pas
De cette belle image
Les traits altiers et rares !
Ah ! Désireux de mourir,
Tu admires pourtant comment
Se meut son regard immobile,
Comment sa lèvre expire un loquace silence.
Oh désir trop hardi !
Te voilà, te voilà blessé.

Ces jolies fleurettes parfumées
Ont été jadis nymphes et bergers
Et ce sont maintenant de mes pensées
Les silencieux messagers.
Ah, tandis que, pleine de pitié,
Vous tournez les yeux vers leur sort cruel,
Que la pitié vous fasse compatir à ma douleur !

Heureux printemps !
Fait de belles pensées, il fleurit dans mon cœur,
Un nouveau laurier d'amour,
À qui sourient la terre et le ciel tout autour,
Et le Pô se revêt d'un beau manteau
Constellé de jacinthes et de violettes.

Les pudiques nymphes et les bergers dansent,
Ainsi que les oiseaux, bruisant dans les ramures
Au murmure des eaux, et les Grâces
Donnent aux petits Amours de ravissantes fleurs.

Les roses qu'en vous
Nature a déposées
Sont aussi belles que celles
Que l'art a répandues sur votre sein,
Et je ne sais, vous admirant,
Si c'est vous qui êtes les roses, ou si les roses sont vous.

Bel ange aux merveilleuses plumes,
Prêtes-en à mon poids si lourd,
Assez pour me sortir de ce bas-fond,
Et que je puisse, sur quelque branche,
Te chanter en disant : "J'aime ! J'aime !"

14 | **Mentre, mia stella, miri**
I bei celesti giri,
Il ciel esser vorrei,
Perché tu rivolgessi
Fiso ne gli occhi miei
Le tue dolci faville:
Io vagheggiar potessi
Mille bellezze tue con luci mille.

15 | **Non mirar, non mirar**
Di questa bell' imago
L'altere parti, e rare.
Ahi, che di morir vago
Tu pur rimiri, come
L'immoto guardo gira,
E loquace silenzio 'l labbro spira.
O desire troppo arditto,
Va, va che sei ferito.

16 | **Questi leggiadri odorosetti fiori**
Fur già ninfe e pastori
Ed hor de' miei pensieri
Son muti messaggieri.
Deh, mentre voi pietosa
Volgete gl'occhi a la lor sorte ria,
Pietà vi mova de la doglia mia.

17 | **Felice primavera**
Di bei pensier fiorisce nel mio core,
Novo lauro d'amore,
A cui ride la terra, e 'l ciel d'intorno
E di bel manto adorno
Di giacinti, e viole il Po si veste.

18 | Danzan le ninfe honeste, e i pastorelli
E sussurrant'augell'in fra le fronde
Al mormorar de l'onde, e vaghi fiori
Donan le gratie ai pargoletti amori.

19 | **Son sì belle le rose**
Ch'in voi natura pose
Come quelle che l'arte
Nel vago sen ha sparte.
Non so, mirando poi,
Se voi le rose, o sian le rose voi.

20 | **Bella Angioletta da le vaghe piume,**
Prestane al grave pondo
Tante, ch'io esca fuor di questo fondo,
O possa in qualche ramo
Di te cantando dire: "io amo, io amo."

My earthly star, while you observe
those celestial bodies above,
I wish I could be that firmament
at which you would gaze,
sending your tender glances
into my starry eyes:
then through a thousand eyes
I would behold your thousand beauties.

Do not look, do not look
on the dear and haughty features
of this lovely image!
Alack, how I long to die,
yet I see you admire
the immutable gaze that turns away,
the lips that exhale an eloquent silence.
O desire too imprudent,
Too late, you are slain.

These lovely fragrant flowers
were once nymphs and shepherds,
and now they are the silent heralds
of my thoughts.
Alas, as you turn your eyes full of sympathy
to observe their sad lot,
allow my pain too to move you to pity.

O cheerful springtime:
happy thoughts flourish in my heart
from Love's new laurels,
on which heaven and earth can only smile,
while a lovely mantle of hyacinths
and violets adorns the banks of the Po.

Chaste nymphs and shepherds dance,
and birds rustle in the branches above
the murmuring streams, while the Graces
give charming flowers to the baby cupids.

As lovely are the roses
that Nature had given you,
as those with which art
has adorned your breast,
and I cannot tell, admiring you,
if you are the roses, or the roses you.

Lovely little angel with charming feathers,
lend some of them to me, whose weight
is heavy, that I might rise from the ground
and perch on some branch,
to sing to you, "My love! My love!"

Mein Stern, während du die
Schönen himmlischen Windungen anschaut,
Möchte ich der Himmel sein,
Damit du fest auf
Meine Augen richtest
Deine süßen, blitzenden Blicke:
Ich könnte deine tausend Schönheiten
Mit tausend Augen betrachten.

Schau nicht, schau nicht auf
Dieses schönen Bildes
Stolze, seltsame Züge!
Ach, in dem Wunsch zu sterben,
Bewunderst du indes,
Wie sich der reglose Blick rührt,
Wie die Lippe ein beredetes Schweigen äußert.
Ach, ein zu kühner Wunsch!
Nun bist du verletzt.

Diese reizenden, duftenden Blumen
Waren früher Nymphen und Hirten,
Und nun sind sie meiner Gedanken
Stumme Boten.
Ach, während ihr mitleidig
Die Augen auf ihr grausames Schicksal richtet,
Habst auch Mitleid mit meinem Schmerz!

Ein glückseliger Frühling von
Schönen Gedanken blüht in meinem Herzen,
Neuer Lorbeer der Liebe,
Den Erde und Himmel ringsherum anlachen,
Und mit einem schönen, mit Hyazinthen und
Veilchen geschmückten Mantel bedeckt sich der Po.

Die züchtigen Nymphen und die Hirten tanzen,
Und die Vögel zwitschern im Laub und
Beim Murmeln des Wassers, und reizende Blumen
Erweisen den Amoretten die Ehre.

Die Rosen, welche die Natur
In euch hineinsetzte, sind so schön
Wie die, welche die Kunst
Über eure holde Brust streute.
Ich bewundere euch und weiß dabei nicht,
Seid ihr die Rosen, oder sind die Rosen ihr.

Schönes Engelchen mit den hübschen Federn,
Leih welche davon meinem schweren Gewicht,
Genug, damit ich aus dieser Tiefe herauskomme
Und auf einem Ast von dir singe
Und sage: „Ich liebe! Ich liebe!“

CD 2

Belle mouche amoureuse,
Qui illumines un si beau visage
De ton noir, reçu sur sa blancheur,
Quand par toi-même tu n'es
Qu'une tache, un défaut,
Par quel art peux-tu rendre parfait
Ce comble de grâces en elle ?

Mais si c'est ainsi qu'elle porte
Les taches sur sa beauté,
Que dire des atours qui la font resplendir ?

Tu as brisé, défait, éteint peu à peu
La flèche, le lien et le feu
Qui poignaient, et liaient, qui brûlaient mon cœur.
Je suis heureux, Amour,
De sentir maintenant, et sans peine,
Un autre dard, une autre flamme, une autre chaîne.

Si pour cette légère blessure
Que tu te fais toi-même,
Ô belle main, tu deviens si souffrante,
Tandis que tes blanches neiges
S'ornent de rares et brèves
Gouttes empourprées de liquide rubis,

Que doit donc sentir ma poitrine, qui languit
Et verse à chaque instant, par mille plaies,
Par les veines du cœur, des fleuves de sang ?
Ah ! Pour cette douleur plus grande
Il convient d'avoir plus grande pitié !

Drapée d'un plus joli voile
Que fut jamais le ciel au milieu des nuages,
Ma Dame a découvert son beau visage,
D'où un rayon descendit
Qui mit le feu à mes yeux et mon cœur.
Amour, hélas, ce fut au point
Que je ne sais si le cœur, avant les yeux, ne fut point.

Si la douleur est aussi douce,
Ah, quelle douceur ne dois-je attendre
De mon nouveau plaisir imaginé !

Et s'il advenait que je meure
De plaisir et de joie,
Puisse la Mort ne pas retarder
Une fin si joyeuse et un sort si heureux.

1 | **Caro amoroso neo,**
Ch'illustri un sì bel volto
Col negro tuo fra 'l suo candor avvolto
Se per te stesso sei
Tu pur macchia, e difetto,
Con qual arte perfetto
Poi rend' il colmo de le gratie in lei?

2 | Ma se tale ha costei
In sua beltà le mende
Quai poi saran' i fregi, ond' ella splende?

3 | **Hai rotto, e sciolto, e spento a poco a poco**
Lo stral', il laccio, e 'l foco
Che punse, e che legò, ch'arse il mio core.
O me beato, Amore,
C'hor sento, e senza pena,
Altro dardo, altra fiamma, altra catena.

4 | **Se per lieve ferita**
Onde te stessa offendi
Così dogliosa, o bella man, ti rendi,
Mentre tue bianche nevi
Rare inostrano, e brevi
Di liquidi rubin purpuree stille.

5 | Che sentir deve il petto mio che langue,
Versand' ognor da mille piaghe e mille,
Per le vene del cor, fiumi di sangue?
Ahi, ch' a maggior dolore
Convien pietà maggiore!

6 | **In più leggiadro velo**
Che non fra nube il cielo
Madonna il suo bel viso discoperse,
Onde un raggio discese
Che gl'occhi e 'l cor m'accese.
Amor, deh, ch' in quel punto
Non so se il cor fu pria de gl'occhi punto.

7 | **Se così dolce è il duolo,**
Deh, qual dolcezza aspetto
D'immaginato mio nuovo diletto.

8 | Ma s'avverrà ch'io mia
Di piacer e di gioia,
Non ritardi la morte
Sì lieto fine, e sì felice sorte.

Dearest, loveliest beauty mark,
you adorn such a lovely face
with your blackness against her pallor.
Although by yourself
you are merely a blemish, a flaw,
by what perfect artifice
are you made the apex of her allure?

But if such is the way
her beauty wears flaws,
what can other adornments add to her splendour?

Bit by bit, you have dashed, cut, and choked
the arrow, the string, and the fire,
while pierced and gripped and burned my heart.
O happy me, Love,
for now I perceive, and without sorrow,
another dart, another flame, another chain.

If this slight injury
that is self-inflicted,
O lovely hand, pains you so much,
while rarest, smallest droplets
of ruby red dot your white snow,
what must my languishing breast feel?

From many thousand wounds,
at every moment through the veins of my heart
gush forth rivers of blood!
Alas! the greater the suffering,
it should deserve the greater pity!

Draped in a prettier veil
than ever a cloud cloaked the sky,
my lady revealed her beautiful face,
whence issued a blinding ray
and set my eyes and my heart aflame.
Love, alas! in that moment, I could not say
if my heart was struck first or my eyes.

If suffering is so sweet,
ah, what sweetness can I expect
from the new delight I imagine!

And in the event I should die
of pleasure and happiness,
let death not postpone
such a happy ending and a lucky fate.

Schönheitsfleck der Liebe, du
Lässt ein so schönes Antlitz erstrahlen
Mit deinem Schwarz mitten in seinem Weiß;
Wenn du für dich allein
Nur ein Fleck, ein Mangel bist,
Durch welche Kunst kannst du
Den Gipfel der Anmut in ihr vollenden?

Und wenn dies die Art von
Makel ihrer Schönheit ist,
Wie ist wohl der Schmuck, der sie zum Strahlen bringt?

Nach und nach hast du zerbrochen, gelöst, gelöscht
Den Pfeil, die Bande, das Feuer,
die mein Herz verletzten, fesselten, versengten.
Ich bin glücklich, Amor,
Dass ich nun, ohne Qual, einen anderen Spieß,
Eine andere Flamme, eine andere Kette spüre.

Wenn du wegen der kleinen Wunde,
Die du dir selbst zufügst,
So leiden musst, du schöne Hand,
Während deinen weißen Schnee
Kostbare, kleine, purpurne Tropfen
Von flüssigem Rubin schmücken,

Was soll dann meine schmachtende Brust fühlen,
Die immerzu aus tausenden Wunden und
Aus des Herzens Venen Ströme von Blut vergießt?
Ach, für diesen größeren Schmerz
Ist auch größeres Mitleid angebracht!

Verhüllt von einem Schleier, der schöner war, als
Der Himmel zwischen Wolken es je sein konnte,
Entbarg meine Dame ihr hübsches Gesicht,
Von dem ein Strahl niederging, der in
Meinen Augen und meinem Herzen ein Feuer
entfachte.
Amor, ach, das war so gut gezielt, dass ich nicht
Weiß, ob das Herz vor den Augen getroffen wurde.

Wenn der Schmerz so süß ist,
Ah, welches Vergnügen kann ich erwarten
Von meinem gewählten neuen Genuss!

Und sollte es dazu kommen, dass ich
Vor Glück und Freude sterbe,
Möge der Tod ein solch frohes Ende
Und glückliches Los nicht hinauszögern.

Si je me tais, ma douleur augmente,
Si je parle, j'accrois votre ire,
Belle Dame cruelle, qui faites mon martyre
Mais je me prends pourtant à espérer
Que l'humilité vous fasse plier :
Même dans le silence il est des mots et des prières.

Oh, c'est un grand martyre
Que celer son désir,
Quand d'une pure foi
On aime qui n'y croit pas.

Ô ma suave ardeur,
Ô mon très doux désir,
Puisque chacun aime son cœur,
– Et c'est vous qui êtes mon cœur –,
Puisse-je seulement cesser de vous aimer,
Lorsque j'aurai cessé de vouloir vivre.

Je sens bien qu'en partant
Mon cœur touche à la mort,
Et moi, triste à toute heure, à tout moment,
Je crie : "Je me sens mourir !",
Désespérant de retourner vers vous.
Et mille fois par jour je répète :
"Non, je ne veux pas partir !"
Puisqu'en partant j'augmente ma douleur.

N'est-ce pas cette main
Qui me ficha au cœur
Tant de flammèches, de pointes mortelles ?
Voici que maintenant elle se trouve
Emprisonnée entre mes mains,
Sans pouvoir, ou par force, ou par ruse, s'enfuir.

Elle n'a ni torche ni flèche
Qui de moi la défende :
Il est bien juste que j'en tire,
Amour, quelque vengeance, et lui rende,
Pour les plaies qu'elle me fit, des baisers.

Sa blanche main de neige, elle l'offrit
À mes yeux, ma chère Angioletta,
Pour se venger étrangement
De mon cœur enflammé
Qui, trompé par cette blancheur,
Espérant apaiser ses flammes peut-être,
Y courut précipitamment.
Pauvre de moi, Amour :
Dans la neige, je sens une plus forte ardeur !

9 | **Se taccio, il duol s'avanza,**
Se parlo, accresco l'ira
Donna bella, e crudel, che mi martira.
Ma pur prendo speranza,
Che l'humiltà vi pieghi,
Ché nel silentio ancor son voci e prieghi.

10 | **O come è gran martire**
A celar suo desire
Quando con pura fede
S'ama chi non se 'l crede.

11 | O mio soave ardore,
O dolce mio desio,
S'ogn'un ama il suo core,
E voi sete il cor mio,
All'hor fia che non v'ami,
Che viver più non brami.

12 | **Sento che nel partire**
Il cor giunge al morire,
Ond'io, misero ogn'hor, ogni momento
Grido: "morir mi sento!"
Non sperando di far a voi ritorno.
E così dico mille volte il giorno:
"Partir io non vorrei"
Se col partir accresco i dolor miei.

13 | **Non è questa la mano,**
Che tante, e sì mortali
Avventò nel mio cor fiammelle, e strali?
Ecco, che pur si trova
Nelle mie man ristretta,
Né forza, od arte per fuggir le giova.

14 | Né tien face, o saetta
Che da me la difenda.
Giusto è ben ch'io ne prenda,
Amor, qualche vendetta,
E, se piaghe mi diè, baci le renda.

15 | **Candida man, qual neve, a gl'occhi offerse**
La mia cara Angioletta,
Per far strana vendetta
De l'acceso mio core
Che, ingannato al candore,
Sperando di temprar sue fiamme, forse,
Precipitoso corse.
O me misero, Amore,
Che nella neve sento ardor maggiore!

If I stay silent, my pain grows,
if I speak, I increase your ire,
my cruel beauty and my tormentor,
but I'm yet hopeful
that my humility will sway you and
in my silence make you hear my voice and prayers.

Oh, how great a torment
it is to conceal one's desire,
when in pure faith you love
the one who does not believe you.

O my gentle ardour,
O my sweetest desire,
since each of us loves his own heart
– and my heart is you –
would that I could stop loving you
and ceased to want to live.

I feel that in parting from you
my heart nears death,
thus I, always wretched, cry out
at every moment: "I feel myself dying!"
– despairing of ever seeing you again.
And I repeat a thousand times a day:
"I would rather not take my leave!"
Since by leaving, I increase my sorrow.

Is this not the hand
that launched so many
flaming darts and deadly spikes at my heart?
See it here, now that it finds itself
captured between my hands,
without the strength or cunning to escape.

It has no torch nor arrow
for defending itself from me:
it is only fair, Love, that I exact
my revenge, and for the wounds
received, pay back with kisses.

Her pure white hand she showed me,
my sweetest Angioletta,
to inflict strange vengeance
on my burning heart, which
deceived by her snowy whiteness,
perchance hoping to appease its flames,
raced rashly on.
Poor me, o Love: in the snow,
I burn with even greater passion!

Wenn ich schweige, verstärkt sich mein Schmerz,
Wenn ich spreche, steigere ich euren Zorn,
Schöne, grausame Dame, die mich quält.
Trotzdem hege ich die Hoffnung,
Dass Demut euch beugen wird:
Sogar im Schweigen gibt es Worte und Bitten.

Ach, wie quälend ist es doch,
Sein Verlangen verheimlichen zu müssen,
Wenn man in reinstem Glauben
Jemanden liebt, der das nicht glaubt.

Oh, meine milde Glut,
Oh, mein süßes Verlangen,
Da jeder sein Herz liebt
– Und nur ihr seid mein Herz –,
Werde ich erst aufhören, euch zu lieben,
Wenn ich nicht mehr leben will.

Ich fühle, wenn ich weggehe,
Trifft mein Herz auf den Tod, und ich,
Traurig in jeder Stunde, in jedem Moment,
Ich rufe: „Ich fühle, dass ich sterbe!“,
Ohne zu hoffen, zu euch zurückzukommen.
Und tausend Mal am Tag sage ich:
„Ich möchte nicht weggehen!“
Denn gehe ich weg, verstärkt sich mein Schmerz.

Ist dies nicht die Hand,
Die so viele Funken und tödliche
Pfeile in mein Herz schoss?
Da ist sie nun zwischen
Meinen Händen gefangen, und weder
Durch Kraft noch List kann sie entfliehen.

Sie hat weder Fackel noch Pfeil,
Die sie gegen mich verteidigen könnten.
Es ist nur gerecht, Amor, wenn ich
Rache nehme und ihr die Wunden,
Die sie mir zufügte, mit Küssen vergelte.

Ihre Hand, weiß wie von Schnee, bot sie
Meinen Augen, meine teure Angioletta,
Um sonderbare Rache zu üben
An meinem entflammten Herzen,
Das, von diesem Weiß getäuscht und
Hoffend, seine Flammen vielleicht zu löschen,
Darauf zu stürzte.
Ach, Amor, ich Ärmster:
Im Schnee spüre ich noch stärkere Glut!

De vos vêtements embaumés
Libérez maintenant cette main
Qui m'ôte tout vouloir ou non vouloir.

Et cette harpe bienheureuse,
Dont il n'est pas inconvenant
Qu'elle étreigne votre belle poitrine,
Sûr refuge d'Amour,
Prenez-la, et avec votre habituelle grâce
Faites-la nous entendre, ô ma chère vie.

Non, jamais je ne changerai
D'état, de vouloir, de pensée,
Car la cruelle ennemie de mon cœur,
Par son très doux pouvoir,
Régit les jours, régît les heures de ma vie,
Et teinte mes désirs
Ou d'espoir, ou de joie, ou de martyres.

À l'apparition de ces yeux ardents,
La douleur qui tant me torture
A soudain disparu et s'est changée en joie.
Amour, frappe donc, brûle, jette tes flèches
Puisqu'un si petit bien apporte tant de joie.

Que nul ne m'enlève mon bien
Qui ne brûle d'amour comme moi.
Et si Amour n'est pas injuste,
Moi seul aurai de ma Dame le cœur.
Donc, que renonce à mon trésor
Qui ne brûle d'amour comme moi.

Traduction : Jean-Pierre Darmon

16 | **Dalle odorate spoglie**
Sciogliete homai la mano
Che 'l mio voler, e disvoler mi togliete.

17 | E quell'arpa felice,
A cui non si disdice
Stringersi col bel petto,
D'Amor fido ricetta,
Togliete, e con l'usata leggiadria
Fateci udir, cara la vita mia.

18 | **Non mai, non cangerò**
Stato, voglia, o pensiero,
Ché la cruda nemica del mio core
Con dolcissimo impero
Volge de la mia vita i giorni e l'hore
E temprà i miei desiri
Hor con speme, hor con gioia, hor con martiri.

19 | **All'apparir di quelle luci ardenti,**
Il duol che sì m'annoia
Subito sparve e convertissi in gioia.
Amor, ferisci pur, ardi e saetta,
Se un così picciol ben tanto diletta.

20 | **Non mi toglia il ben mio**
Chí non arde d'amor, come facc'io.
Se non è ingiusto Amore,
Io sol havrò de la mia donna il core.
Dunque lasci il ben mio
Chí non arde d'amor come facc'io.

Révision : Rita de Letteriis

From your fragrant clothes
free now this hand
which robs me of my will, my lack of will.

And take this blessed harp,
which may at leisure
lie at your gentle breast,
Love's safe refuge,
take it, and with your usual grace
let us hear you sing, o my dear life!

No, never will I change
my temperament, will, or thought,
because the cruel enemy of my heart,
by her gentlest power,
rules over the days and hours of my life,
and tempers my desires
now with hope, now with joy, now with torment.

When there appeared those fiery eyes,
The pain that so afflicts me
swiftly vanished and turned to joy.
Love, strike me, burn me, hurl your arrows,
if such a tiny treasure can thrill so much.

Let no man rob me of my treasure,
if he is not consumed by love.
And if Love is not unjust,
I alone will have my lady's heart.
Thus, let no one touch my treasure
who is not consumed by love.

Translation: Mike Sklansky

Von euren duftenden Gewändern
Befreit nunmehr diese Hand, die
Mich hindert zu wollen und nicht zu wollen.

Und diese glückselige Harfe,
Der es nicht versagt ist,
Eure schöne Brust zu ergreifen,
Amors sicherer Hort,
Nehmt sie, und mit eurer gewohnten Anmut
Lasst sie uns hören, mein geliebtes Leben.

Niemals werden sich mein Befinden,
Meine Wünsche, meine Gedanken ändern,
Denn die grausame Feindin meines Herzens
Bestimmt mit ganz sanfter Macht
Die Tage und Stunden meines Lebens
Und belegt meine Wünsche mal mit
Hoffnung, mal mit Freude, mal mit Qual.

Der Anblick dieser feurigen Augen
Ließ den Schmerz, der mich so plagt,
Sogleich entschwinden und in Freude wandeln.
Amor, verletze, versenke mich und schieß deinen Pfeil,
Wenn es so wenig braucht, um so viel Vergnügen
zu bringen.

Niemand nehme mir meine Geliebte,
Der nicht wie ich vor Liebe brennt.
Und wenn Amor nicht ungerecht ist,
Werde ich allein meiner Dame Herz haben.
Es verzichte also auf meinen Schatz,
Wer nicht wie ich vor Liebe brennt.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Les Arts Florissants fêtent leurs 40 ans **1979-2019** 40th anniversary of Les Arts Florissants

All titles available in digital format (download and streaming)

Sélection discographique

LAMBERT, COUPERIN, CHABANCEAU DE LA BARRE,
CHARPENTIER, D'AMBRUYS

Bien que l'amour...

Airs sérieux et à boire, vol. 1

William Christie



BANCHIERI, VECCHI, STRADELLA, HANDEL, DE
WERT, VIVALDI, CIMAROSA, HAYDN, SARRO

Un jardin à l'italienne

Les solistes du Jardin des Voix 2015

William Christie

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe en si mineur / h-Moll Messe BWV 232

Mass in B minor

William Christie



BROSSARD - BOUTEILLER

Les Maîtres du motet

Paul Agnew

CLAUDIO MONTEVERDI

Madrigali vol. III, Venezia

Libri Settimo & Ottavo

Incl. Combattimento di Tancredi e Clorinda,

Lamento della ninfa, Lettera amorosa,

Tirsi e Clori, Con che soavità

Paul Agnew



CLAUDIO MONTEVERDI

L'Orfeo

Paul Agnew

Rééditions 2018 / 2018 Reissues

LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT

Cantates

William Christie



CARLO GESUALDO

Madrigals

William Christie

MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Te Deum / Super flumina Babilonis

William Christie



Petits Motets

William Christie

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Music for Queen Caroline

William Christie



JEAN-BAPTISTE LULLY

Petits Motets

William Christie

CAMPRA, MONTÉCLAIR, GRANDVAL,

RAMEAU, DAUVERGNE, GLUCK

Le Jardin de Monsieur Rameau

Les solistes du Jardin des Voix 2013

William Christie



Parutions 2019 Releases

All titles available in digital format (download and streaming)

CHARPENTIER, MOULINIÉ,
LAMBERT, LE CAMUS
Si vous voulez un jour...
Airs sérieux et à boire vol. 2
William Christie
CD HAF 8905306



40 ANS
Famous scenes and hits
William Christie and Paul Agnew
3 CD HMX 8909272.74

CLAUDIO MONTEVERDI
L'incoronazione di Poppea
William Christie
3 CD + DVD HAF 8902622.24



France & francophonie seulement
France & Francophonie only
Livre-disque jeunesse / Youth CD-Book

La Harpe de la Reine
Carl Norac / Éric Puybaret
Œuvres de / Works by KRUMPHOLZ, HAYDN,
HERMANN, GLUCK, MOZART
William Christie, cond.
Xavier de Maistre, harp
LVL 60020033 LittleVillage



Rééditions livres-disques spécial anniversaire 2019 Anniversary 2019 CD-Books Reissues

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
Médée

*Jill Feldman, Jacques Bona, Agnès Mellon, Gilles Ragon,
Philippe Cantor, Sophie Boulouin, François Fauché, Marie-Claude Vallin,
Catherine Bignalet, Dominique Visse, Michel Laplénie, Françoise Paut,
Monique Zanetti, Catherine Molmerret*
William Christie
© 1984, 1999
Livre-disque 3 CD HAX 8901139.41



JEAN-BAPTISTE LULLY
Aty

Nouvelle édition / New Edition
*Isabelle Desrochers, Guillemette Laurens, Agnès Mellon, Noémi Rime,
Françoise Semellaz, Arlette Steyer, Monique Zanetti, Bernard Deletré,
Jean-Paul Fouchécourt, Gilles Ragon, Guy de Mey, Jacques Bona,
Jean-François Gardeil, Michel Laplénie, Stephan Maciejewski*
William Christie
© 1987
Livre-disque 3 CD HAX 8901257.59



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Les Indes galantes

*Sandrine Piau, Isabelle Poulenard, Noémi Rime, Jérôme Corréas,
Howard Crook, Bernard Deletré, Claron Mc Fadden,
Jean-Paul Fouchécourt, Nicolas Rivenc, Miriam Ruggeri*
William Christie
© 1991
Livre-disque 3 CD HAX 8901367.69





harmonia mundi musique s.a.s.

Enregistrement : Juin 2019, Cité de la musique - Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique : Arnaud Moral, Radio France

Prise de son : Laurent Fracchia, assisté de Allison Ascrizzi, Radio France

Montage : Xavier Lévêque

Couverture : © Photo Nathalie Bagarry - www.nathaliebagarry.com

© Fondation Les Arts Florissants et harmonia mundi pour les textes et les traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Union Européenne

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des
Pays de la Loire, le Département de la Vendée et la Région Pays de la Loire.

Les Arts Florissants sont en résidence à la Philharmonie de Paris et sont labellisés

“Centre culturel de rencontre”. La Selz Foundation, American Friends of Les Arts Florissants et
Crédit Agricole Corporate & Investment Bank sont Grands Mécènes.

En 2019, Les Arts Florissants fêtent leurs 40 ans !

www.arts-florissants.com

www.harmoniamundi.com