

les arts
florissants

● harmonia
mundi

Les Arts Florissants
Paul Agnew

Gesualdo
MADRIGALI
LIBRI QUINTO & SESTO

CARLO GESUALDO (1566-1613)

MADRIGALI A CINQUE VOCI

Libro quinto (Gesualdo, 1611)

1	Gioite voi col canto <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'17
2	S'io non miro, non moro <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'11
3	Itene, o miei sospiri <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'28
4	Dolcissima mia vita <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'59
5	O dolorosa gioia <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'25
6	Qual fora, donna, un dolce "oimè" d'Amore <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, PA, EG	2'30
7	Felicissimo sonno <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, SC, EG	3'49
8	Se vi duol il mio duolo <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'34
9	Occhi del mio cor vita <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, PA, EG	2'43
10	Languisce al fin chi dalla vita parte <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	4'10
11	"Mercè", grido piangendo <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	4'14
12	O voi, troppo felici <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	1'57
13	Correte amanti a prova <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'22
14	Asciugate i begli occhi <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, SC, EG	4'05
15	Tu m'uccidi, o crudele <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	4'00
16	Deh, coprite il bel seno <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'27
17	Poiché l'avida sete <i>Incerto</i> Prima parte	HM, MR, SC, PA, EG	2'14
18	Seconda parte: Ma tu, cagion di quell'atroce pena	HM, MR, SC, PA, EG	2'50
19	O tenebroso giorno <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'33
20	Se tu fuggi, io non resto <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	1'53
21	"T'amo mia vita", la mia cara vita. <i>Giovanni Battista Guarini</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'53

Les Arts Florissants

Paul Agnew

Miriam Allan, *soprano* (MA) [Canto: 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 19, 21]

Hannah Morrison, *soprano* (HM) [Canto: 1, 3, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 18, 20. Quinto: 6, 7, 9, 14]

Mélo die Ruvio, *contralto* (MR) [Quinto: 1-5, 10-13, 15, 16, 19-21. Alto: 6-9, 14, 17, 18]

Sean Clayton, *tenor* (SC) [Alto: 1-5, 10-13, 15, 16, 19-21. Tenore: 7, 8, 14, 17, 18]

Paul Agnew, *tenor* (PA) [Quinto : 8, 17, 18. Tenore: 1-6, 9-13, 15, 16, 19-21]

Edward Grint, *bass* (EG) [Basso: 1-21]

Libro sesto (Gesualdo, 1611)

1		Se la mia morte brami <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'57
2		Beltà, poiché t'assenti <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'30
3		Tu piangi, o Fille mia <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'12
4		Resta di darmi noia <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'16
5		Chiaro risplender suole <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	4'34
6		Io parto, e non più diessi ché 'l dolore <i>Incerto</i>	MA, HM, SC, PA, EG	3'04
7		Mille volte il dì moro <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, PA, EG	3'46
8		O dolce mio tesoro <i>Incerto</i>	MA, HM, SC, PA, EG	3'07
9		Deh, com' invan sospiro <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'33
10		Io pur respiro in così gran dolore <i>Incerto</i>	MA, HM, SC, PA, EG	2'57
11		Alme d'Amor rubelle <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'20
12		Candido e verde fiore <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	2'13
13		Ardita zanzaretta <i>Illuminato Perazzoli, Fileno, 1596</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'32
14		Ardo per te, mio bene, ma l'ardore <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'31
15		Ancide sol la morte <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	2'23
16		Quel "nò" crudel che la mia speme ancise <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	2'26
17		Moro, lasso, al mio duolo <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'47
18		Volan quasi farfalle <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	2'49
19		Al mio gioir il ciel si fa sereno <i>Incerto</i>	MA, HM, SC, PA, EG	3'01
20		Tu segui, o bella Clori <i>Illuminato Perazzoli, Fileno, 1596</i>	HM, MR, SC, PA, EG	3'02
21		Anchor che per amarti io mi consumi <i>Incerto</i>	MA, MR, SC, PA, EG	3'40
22		Già piansi nel dolore <i>Incerto</i>	HM, MR, SC, PA, EG	2'26
23		Quando ridente, e bella <i>Incerto</i>	MA, HM, MR, PA, EG	2'23

Les Arts Florissants Paul Agnew

Miriam Allan, *soprano* (MA) [Canto: 2, 4, 6-11, 13, 15, 17, 19, 21, 23]

Hannah Morrison, *soprano* (HM) [Canto: 1, 3, 5, 12, 14, 16, 18, 20, 22. Quinto: 6-8, 10, 19, 23]

Mélodie Ruvio, *contralto* (MR) [Quinto: 1-5, 9, 11-17, 20-22. Alto: 7, 18, 23]

Sean Clayton, *tenor* (SC) [Quinto: 18. Alto: 1-6, 8-17, 19-22]

Paul Agnew, *tenor* (PA) [Tenore: 1-23]

Edward Grint, *bass* (EG) [Basso: 1-23]

Éditions musicales des Livres V et VI : Les Arts Florissants / Pascal Duc

CARLO GESUALDO CINQUIÈME ET SIXIÈME LIVRES DE MADRIGAUX

Quand il me faut réfléchir à l'interprétation d'œuvres musicales écrites parfois il y a plusieurs centaines d'années, je commence toujours par m'informer sur le contexte dans lequel elles ont été exécutées. Il révèle en effet à quelle occasion ces œuvres ont été écrites, pour qui, pour quelle formation musicale, dans quelles conditions elles ont été jouées, et tout cela permet souvent de se faire une idée des intentions du compositeur. Ces différents éléments influent ensuite sur la manière dont on choisira d'interpréter la musique. Mon but est toujours d'essayer de discerner, autant que faire se peut, ce que le compositeur avait à l'esprit au moment où il écrivait son œuvre, afin d'être aussi fidèle que possible à ses intentions. Je suis fermement convaincu qu'il n'y a qu'un seul génie en l'affaire – le compositeur. Afin de le respecter comme il se doit, il faut s'efforcer d'interpréter sa musique comme il (ou elle, mais c'est beaucoup plus rare à cette époque) aurait pu le souhaiter.

Or Carlo Gesualdo est, à maints égards, un compositeur très différent de la plupart de ses contemporains, et ce que l'on apprend à son sujet en cherchant à répondre aux questions que je viens d'énumérer peut se révéler aussi déroutant qu'instructif. D'entrée de jeu, Gesualdo est entouré d'une réputation singulière sur deux points : il a assassiné sa première épouse et a composé une musique extrêmement chromatique. Pour vraies que soient ces deux affirmations, il faut encore examiner d'une part dans quelle mesure ce meurtre a pu influencer son activité artistique ultérieure, et d'autre part jusqu'à quel point ses quelques œuvres chromatiques étaient atypiques pour son époque.

Deuxième fils de ses parents, Fabrizio et Girolama, Carlo est né en 1566 (ce qui fait de lui le contemporain presque exact de Claudio Monteverdi) dans une famille fabuleusement riche. En tant que fils puîné, il n'était cependant pas destiné à hériter de la fortune familiale : dans ces familles nobles, la tradition voulait que le deuxième fils entrât dans les ordres. Mais il faut bien se garder d'imaginer son destin comme celui d'un pauvre curé dans quelque paroisse perdue de la campagne napolitaine. Les Gesualdo comptaient des membres très haut placés dans l'Église : l'oncle paternel de Carlo était le cardinal Alfonso Gesualdo, qui a participé à l'élection de pas moins de sept papes ; et son oncle maternel était Carlo Borromeo (dont il a reçu le prénom), canonisé en 1610 par le pape Paul V. Ajoutez à cela que la mère de Carlo, Girolama Borromeo, était la nièce du pape Pie IV et vous comprendrez que les Gesualdo n'étaient pas une famille ordinaire. L'ascension de Carlo dans l'Église aurait certainement été rapide.

Ces projets, conformes à la tradition, se sont néanmoins révélés vains lorsque le fils aîné des Gesualdo, Luigi, mourut soudain à l'âge de 20 ans, en 1585. À partir de ce jour, Carlo ne devait plus penser à s'engager dans l'Église, il devenait responsable de la famille, chargé en particulier d'engendrer un héritier mâle pour assurer la continuité de la dynastie. Dès 1586, le père de Carlo avait arrangé le mariage de son fils avec Maria d'Avalos, fille de sa sœur, Sveva, et cousine germaine de Carlo. Déjà deux fois veuve, Maria avait quatre ans de plus que Carlo, et elle était, à en croire les témoignages, d'une beauté extraordinaire. Pourtant, si ce mariage était parfaitement convenable, il allait être profondément malheureux. Peu après les noces, Maria noua une liaison adultère avec un autre noble napolitain, Fabrizio Carafa. Lorsque l'infidélité de sa femme devint de notoriété publique, Carlo fut contraint d'agir : chef d'une famille aristocratique très en vue, il lui revenait de défendre l'honneur de son nom. Le divorce étant impossible à cette époque, des mesures plus radicales s'imposaient. Carlo attendit pourtant deux pleines années avant de passer à l'acte. Espérait-il que la situation finisse par se résoudre d'elle-même sans qu'il ait besoin d'intervenir ? Les deux amants savaient que Carlo était au courant de leur liaison et étaient conscients des conséquences éventuelles auxquelles ils s'exposaient, mais, sur l'insistance de Maria, ils ne mirent pas fin à leur relation. Dans la nuit du 16 octobre 1590, après avoir fait croire à sa femme qu'il partait à la chasse, Carlo Gesualdo et un groupe de ses gentilshommes se glissèrent dans son palais de Naples, surprirent les amants dans la chambre de Maria et les assassinèrent brutalement. Par crainte de représailles venant de la famille Carafa, Carlo se retira sur-le-champ en son château de Gesualdo, mais lors du procès qui s'ensuivit, il fut acquitté de tout crime. Selon nos conceptions morales du XXI^e siècle, il s'agissait pourtant à l'évidence d'un crime impardonnable, méritant le châtiment le plus sévère, mais à l'époque, des actes de ce genre n'étaient pas rares et pouvaient être

justifiés par l'infidélité de la femme (mais, ironiquement, pas par celle du mari). Il est même peu probable que Carlo Gesualdo, dont les convictions religieuses étaient apparemment sincères, ait considéré ses actes comme dignes de lui valoir une damnation éternelle. Le Concile de Trente s'était achevé peu de temps auparavant, et la Réforme catholique n'en était qu'à ses balbutiements. Les péchés de cette nature pouvaient être assez aisément expiés par quelques actes de piété et de charité¹. Quelle que soit la façon dont nous jugeons aujourd'hui le comportement de Carlo Gesualdo, celui-ci ne fut en rien considéré comme un obstacle à son second mariage : il épousa ainsi quatre ans plus tard Leonora d'Este à Ferrare, en 1594. Et dans tous les documents que nous possédons sur ce mariage, notamment les lettres d'Alfonso Fontanelli qui accompagna Gesualdo de Naples à Ferrare pour assister aux noces, le sort de sa première femme n'est pas évoqué une seule fois.

Les tout premiers madrigaux de Gesualdo ont été publiés quatre ans après le meurtre de sa femme, l'année même de son second mariage, dans le milieu stimulant et nouveau pour lui de la cour de Ferrare. Les historiens modernes ont beau chercher à déceler dans ces œuvres des échos de l'événement traumatisant, on n'en relève pas le moindre. Les poèmes mis en musique sont caractéristiques des madrigaux de l'époque, et la mort n'y est ni plus ni moins présente que ce à quoi l'on peut s'attendre dans le cadre d'une tradition littéraire où les émotions étaient très imagées et où la "mort", que ce soit au sens premier ou en un sens érotique, était un thème très courant. Vouloir analyser ces œuvres pour y trouver des indices de l'état émotionnel de Gesualdo me paraît une vaine entreprise. Sans chercher à excuser en aucune façon son acte atroce, on peut et on doit écouter et apprécier la musique de Gesualdo pour sa beauté, et non pour d'imaginaires résonances macabres.

Si l'on peut faire abstraction du meurtre perpétré par Gesualdo en écoutant sa musique, qu'en est-il de l'idée qu'il pratique une écriture harmonique extrême et sans précédent ? Quand, au début des années 1950, des personnalités aussi influentes qu'Igor Stravinsky, Robert Craft et Aldous Huxley ont redécouvert la musique de Gesualdo, ils se sont naturellement concentrés sur ses quelques œuvres chromatiques, s'émerveillant de ces harmonies audacieuses même pour une oreille du XX^e siècle et où ils voyaient un désir de "modernité". En réalité, à l'époque où ces œuvres furent composées, l'utilisation du chromatisme était dans une certaine mesure un hommage non pas à la modernité, mais, au contraire, à l'Antiquité. À Ferrare, un cercle d'intellectuels et de compositeurs, en particulier Nicola Vicentino, compositeur et homme de lettres (1511-1575), s'adonnait à des recherches sur la musique de la Grèce antique, s'inspirant notamment de l'emploi que faisaient les Grecs, semble-t-il, de trois genres harmoniques distincts dans leurs compositions musicales – le diatonique (qui correspondrait à la majeure partie de leur musique et, bien sûr, de la nôtre), l'enharmonique et le chromatique. Les genres enharmonique et chromatique offraient de nouvelles possibilités expressives, mais aussi des défis pratiques. Pour explorer ces virtualités musicales, Vicentino inventa un instrument à clavier qui divisait l'octave en trente-deux notes au lieu des douze habituelles. Cela permettait aux accords de glisser d'une tonalité principale à une autre tout en restant (relativement) accordés. Une grande partie de la musique inspirée par ces recherches est perdue, car elles avaient fort peu de chances d'être publiées, mais l'instrument de Vicentino, appelé "archicembalo", a continué d'être utilisé bien après l'époque où Gesualdo vivait à Ferrare. On dit que Luzzasco Luzzaschi, qui était à l'époque directeur de la musique à la cour de Ferrare et que Gesualdo admirait beaucoup, était un virtuose de cet instrument.

Il n'est donc pas surprenant que Gesualdo ait été également influencé par cet intérêt pour la musique de l'Antiquité et qu'il ait été incité à écrire lui aussi des œuvres chromatiques, ou, plus exactement, enharmoniques. Mais il était loin d'être le premier à le faire, et si l'on examine les œuvres, entre autres, de Cipriano de Rore (*Primo Libro de madrigali cromatici*, 1552), d'Adrien Willaert et bien sûr de Roland de Lassus (dont les *Prophetiae Sibyllarum*, composées vers 1558, quelque cinquante ans avant la publication des œuvres chromatiques de Gesualdo, sont au moins aussi chromatiques, sinon plus, que tout ce que Gesualdo a composé), on comprend que Gesualdo suivait une tradition déjà bien établie à Ferrare et qu'il n'était ni le premier ni le seul compositeur à écrire des œuvres de ce genre. Il n'en reste pas moins que son utilisation d'harmonies chromatiques et enharmoniques est d'une très puissante expressivité et qu'elle reste rare dans le genre du madrigal. Et il n'est nul besoin de donner à ses œuvres un statut de "modernité" ou d'originalité pour en apprécier l'exquise beauté.

¹ Il est bon de rappeler que les crimes passionnels pouvaient encore être acquittés dans toute l'Europe jusqu'à une date tardive du XX^e siècle. En Italie, la loi disculpant un meurtre pour motif d'honneur n'a été finalement abrogée qu'en 1981.

En interprétant ces madrigaux, j'ai essayé de ne plus penser à la sulfureuse réputation de Gesualdo et de n'aborder sa musique qu'en la replaçant dans son contexte historique et dans une tradition d'interprétation que l'on peut reconstruire grâce aux lettres et aux documents décrivant les habitudes musicales de cette époque. Monteverdi classe Gesualdo parmi les compositeurs ayant adopté la "seconda pratica", et, à ce titre, nous sommes obligés de nous laisser guider avant tout par le texte de chaque œuvre qui est, pour paraphraser Monteverdi lui-même, la maîtresse de la musique. Il nous faut avoir constamment à l'esprit que le texte existait avant la musique et que chaque épisode musical est une réaction à une image spécifique du texte. En témoigne un texte plus proche encore de l'expérience personnelle de Gesualdo, la préface du *Sixième livre des madrigaux à cinq voix* de Luzzasco Luzzaschi publié en 1596, alors que Gesualdo était encore à Ferrare :

Mais comme la poésie naquit la première, la musique la révère (comme sa maîtresse) et lui cède l'honneur qui revient à l'ainée. À tel point que, devenue comme son ombre, elle n'ose s'aventurer là où sa grande sœur la précède. Il s'ensuit que si le poète hausse son style, le musicien élève également le sien. La musique pleure si le vers pleure, elle rit s'il rit, et s'il court, s'il se repose, s'il prie, s'il rejette, s'il crie, s'il se tait, s'il vit, s'il meurt – elle exprime tous ces sentiments et toutes ces actions avec tant de vivacité qu'il semble plus juste de parler d'émulation que d'imitation.

(Lettre dédicatoire d'Alessandro Guarini à la duchesse d'Urbin pour le *Sixième livre des madrigaux à cinq voix* de Luzzasco Luzzaschi, Ferrare, Baldini, 1596).

Les poèmes choisis par Gesualdo abondent en oxymores qui lui permettent d'aller et venir entre consonances et dissonances et entre des tempos extrêmes. En tant qu'interprètes, il nous faut essayer de trouver des couleurs vocales qui correspondent à ces innombrables changements. Le chant ne saurait être toujours beau si le texte évoque quelque chose de laid. Le contrôle consommé et saisissant des dissonances par Gesualdo doit parfois être exprimé par des couleurs vocales moins plaisantes qu'émouvantes. Dans le choix des tempos, nous devons être guidés par le rythme de la parole et, bien sûr, par les intentions du texte, même dans la musique chromatique. L'emploi des harmonies chromatiques est nécessairement et essentiellement lié à ce qu'exprime le texte. Se délecter de ces moments à cause de leur seule qualité sonore plutôt que de leur puissance émotionnelle risque de leur faire perdre tout pertinence et de nuire à la nature de la musique ainsi qu'aux intentions du compositeur.

En ce qui concerne la sonorité, il nous faut rester résolument "profanes". Notre oreille du XXI^e siècle a l'habitude d'associer la polyphonie à la musique d'église, donc à une acoustique ample et enveloppante. En tant qu'ensemble, nous avons eu l'occasion de visiter le château de Carlo, dans la petite ville de Gesualdo, et d'y jouer sa musique. Or ce château ne dispose pas de vastes pièces. La pratique de la musique devait y avoir un caractère intime et immédiat, et l'image sonore qu'avait Gesualdo à l'esprit au moment où il composait devait refléter cette expérience. En ce qui concerne les interprètes, ils doivent manifester des personnalités bien marquées. Les madrigaux ne sont pas des proto-compositions en "close harmony". Il est parfois important que toutes les voix se fondent parfaitement, mais il est beaucoup plus fondamental de réussir à exprimer le texte en musique. Les chanteurs des grandes cours d'Italie du Nord qui interprétaient cette musique n'étaient pas des inconnus, ils comptaient parmi les artistes les plus célèbres de leur temps.

Je suis à jamais redevable à la merveilleuse équipe de chanteuses et de chanteurs qui ont participé à ce projet et avec lesquels j'ai partagé tant de merveilleux moments, dans les salles de concert bien sûr, mais aussi dans d'innombrables restaurants, bars et aéroports à travers le monde. Ils n'ont pas leur pareil. Tenter de s'affranchir de la réputation scandaleuse de Gesualdo ouvre à une expérience libératrice. Sa musique est remplie de fraîcheur et de joie à mettre en évidence, et aucun soi-disant "fou" n'aurait pu atteindre à la maîtrise technique dont fait preuve Gesualdo dans ses derniers livres de madrigaux. Il est intéressant de réfléchir au fait que le compositeur avait choisi lui-même l'ordre dans lequel ses œuvres ont été finalement imprimées. Son dernier madrigal, son tout dernier testament musical, qui clôt le magnifique Sixième et dernier livre, est un moment de bonheur sans mélange :

*Je jouis tout entier, et suis si plein de joie
Que de ma joie le monde entier jouit.*

Ce n'est certainement pas un hasard si Carlo Gesualdo a choisi de prendre congé avec l'expression d'une effusion de joie. Il ne fait aucun doute que ce musicien avait lourdement compromis son honneur, mais c'était aussi

une personnalité complexe, aux multiples facettes. Dans ces enregistrements, j'aimerais célébrer la beauté et l'originalité de son talent. Après tout, Gesualdo disposait d'une immense fortune, il n'avait absolument pas besoin de composer pour gagner de quoi payer sa maison ou nourrir sa famille. On peut se demander pourquoi il s'asseyait chaque jour à sa table de travail pour composer des œuvres aussi complexes et sophistiquées. Il le faisait par plaisir et, bien sûr, parce qu'il éprouvait un immense amour envers cet art des plus éphémères qu'est la musique.

PAUL AGNEW
Traduction : Laurent Cantagrel

LES ULTIMES PARADOXES DE GESUALDO

Meurtier en 1590 de sa première femme (Maria d'Avalos) et de l'amant de celle-ci (Fabrizio Carafa, duc d'Andria), Don Carlo Gesualdo avait épousé en secondes noces Leonora d'Este en 1594 : un mariage arrangé, censé dénouer un imbroglio dynastique à la cour de Ferrare. C'est dans cette cité fameuse pour son activité musicale et artistique qu'entre 1594 et 1596, le Prince campanien a fait successivement publier ses quatre premiers recueils de madrigaux.

DE FERRARE À GESUALDO

Le duc de Ferrare, Alfonso II, meurt en 1597, sans que l'union des familles d'Este et Gesualdo ne produise les effets escomptés. La dynastie ferraraise s'éteint. Carlo et Leonora rejoignent leurs domaines en Campanie. Dans son Castello di Gesualdo, le Prince recrée, à l'imitation des Este, un *Concerto delle Donne*, un ensemble vocal et instrumental essentiellement féminin. Les meilleurs musiciens méridionaux fréquentent également sa cour : Scipione Stella, Giovanni Battista di Pavola, Muzio Effrem, Francesco Rasi et surtout Pomponio Nenna, qui était alors l'un des plus éminents apôtres "du genre chromatique".

Les dix dernières années de la vie de Carlo Gesualdo ont amplement nourri sa "légende noire". Des récits, souvent tardifs, décrivent le compositeur hanté par ses crimes, s'abandonnant à de violents accès de colère, contre son épouse, Leonora d'Este, et son fils, Emanuele. La psychologie tourmentée du Prince de Venosa transparaît tout particulièrement dans ses trois ultimes publications : les deux derniers livres de madrigaux (*Quinto* et *Sesto Libro*) et les *Répons de Ténèbres*. Ils sont imprimés en 1611 par le napolitain Carlino, dont les presses ont été installées, pour l'occasion, au château de Gesualdo : une mesure exceptionnelle, justifiée par la nature singulière des œuvres à imprimer, l'auteur voulant garder un regard sur la qualité et l'exactitude de leur reproduction. Les *Livres V et VI* seront réimprimés, avec les quatre recueils précédents, par l'imprimeur génois Molinaro, en 1613, dans une édition monumentale, "en partition", plus particulièrement destinée à l'étude. Signe de l'estime particulière portée à l'œuvre du Prince, une édition posthume du *Quinto Libro* sort encore des presses vénitienes de Gardano, en 1614.

Dans sa préface de l'édition *princeps*, Don Giovanni Pietro Cappuccio mentionne que ces madrigaux auraient été écrits quinze ans avant leur impression, soit entre 1594 et 1596, sans doute lorsque le compositeur résidait encore à Ferrare. Cette déclaration a souvent été remise en cause : Gesualdo aurait pu, par ce stratagème, se prévaloir de son antériorité sur d'autres ouvrages emblématiques de la *musica moderna*, composés durant les quinze années de son silence éditorial. Il est toutefois notable que cinq des poèmes mis en musique dans le *Quinto Libro* figurent également dans le *Sixième livre de madrigaux* (1596) de son modèle et rival ferrarais, Luzzasco Luzzaschi, dont l'influence transparaissait déjà dans ses deux précédents livres de madrigaux.

LE CRÉPUSCULE DU MADRIGAL

Dans le *Quinto Libro*, plus encore que dans toutes ses précédentes publications, Gesualdo paraît apôtre de la modernité. Les poèmes de ce recueil revêtent un style littéraire singulier. Ce sont, pour la plupart, des poèmes courts, au style laconique, emplis de métaphores précieuses et surtout d'oxymores. L'association des contraires (Mort/Vie, Joie/Douleur, Peine/Plaisir, Amour/Dépit) est le fondement de la rhétorique si particulière, voire obsessionnelle, de ces madrigaux dont la mélancolie morbide se voit perpétuellement traversée de fulgurances radieuses. *O dolorosa gioia* (CD 1, page 5) n'est qu'un pur jeu d'oxymores, de son introduction imitative, à la fois inquiète et mystérieuse, jusqu'à sa rayonnante conclusion. À maints égards, *'Mercè', grido piangendo* (CD 1, page 11) peut être considéré comme le sommet "expressionniste" du recueil : une œuvre d'une noirceur extrême, emplie de cris déchirants et de pleurs, où la douleur convoque la mort pour conduire à une stupéfiante extase.

Dans tout le recueil, la modernité du langage tranche avec l'académisme de la forme. Certains madrigaux relèvent encore d'une inspiration arcadienne traditionnelle, comme *Correte amanti a prova* (CD 1, page 13), où la course des amants est illustrée avec légèreté par des figures mélodiques rapides, dénuées de dissonances et de chromatismes. D'autres pièces cherchent et trouvent un équilibre entre les expérimentations polyphoniques et le respect du contrepoint traditionnel. Ainsi, dans *Se tu fuggi, io non resto* (CD 1, page 20), les épisodes chromatiques sont réservés à une unique section centrale, tandis que les autres sections demeurent respectueuses des règles usuelles. En revanche, dans *Asciugate i begli occhi* (CD 1, page 14), *Tu m'uccidi, o crudele* (CD 1, page 15) et *Dolcissima mia vita* (CD 1, page 4), la hardiesse dans l'emploi du chromatisme et des dissonances atteint des sommets. Si les harmonies de Gesualdo stupéfient, elles dissimulent en fait une approche conservatrice de l'écriture polyphonique. *T'amo mia vita* (CD 1, page 21), offre sans doute l'illustration la plus flagrante de ce style paradoxal, mêlant avant-garde et académisme, comme en un perpétuel oxymore. Ce poème de Giovanni Battista Guarini (le seul poète identifié du recueil) avait été mis en musique par Monteverdi dans son propre *Quinto Libro*, publié à Venise en 1605. Il l'avait alors pourvu d'une basse continue et traité en *style concertant*, faisant dialoguer une soprano soliste, un trio d'hommes et l'ensemble des cinq voix. Gesualdo, quant à lui, n'explore aucune de ces voies nouvelles. Rejetant toute partie instrumentale d'accompagnement, il demeure indéfectiblement fidèle à la pure polyphonie contrapuntique.

L'ULTIMA MANIERA

Dans les madrigaux du *Sesto Libro*, le langage du compositeur semble plus hardi encore. Pourtant leur forme demeure académique. Les principales innovations techniques des plus éminents acteurs de la *musica moderna* (Monteverdi, Caccini, Peri) sont définitivement absentes : ici, point de basse continue, de *stile recitativo* ni de style concertant ! Gesualdo perpétue l'usage de la polyphonie pure ; il l'enrichit seulement d'accidents (chromatismes, dissonances) qui altèrent l'harmonie sans modifier l'essence de son contrepoint. Gesualdo demeure en fait attaché à la conception renaissante d'un genre précieux et raffiné, cultivant un art "de chambre" éminemment aristocratique, voire réservé, qui connaît avec lui à la fois son apogée et son crépuscule. Les brefs poèmes choisis sont d'esprit plus cyclothymiques encore que mélancolique. Partout, l'oxymore triomphe ! À l'image des vers, le discours musical s'emplit d'oppositions violentes (de tessitures, d'harmonies, de procédés d'écriture) et de ruptures abruptes, comme dans *Mille volte il di moro* (CD 2, page 7). Dans les entrelacs erratiques du contrepoint, tout s'oppose et s'affronte : mots, sons, registres et jusqu'aux figures rythmiques, comme dans *Tu piangi, o Fille mia* (CD 2, page 3). Seuls quelques rares madrigaux, comme *Ardita zanzaretta* (CD 2, page 13), cultivent encore l'idyllique et paisible atmosphère arcadienne qui prévalait dans les premiers livres.

Tout au long du *Sesto Libro*, le compositeur remet en question l'usage conventionnel des dissonances et du chromatisme : les accidents se multiplient comme jamais, jusqu'au *do bémol* ! Pour illustrer troubles et émois, le contrepoint exacerbe les extravagances : en témoignent les divagations éloquentes et le *sfumato* harmonique de *Resta di darmi noia* (CD 2, page 4). La composition la plus révélatrice de cette *ultima maniera* est sans conteste *Moro, lasso* (CD 2, page 17). Ce madrigal au dolorisme exacerbé s'ouvre par un glissement chromatique à toutes les voix. Les analystes modernes ont été frappés par l'enchaînement des quatre premiers "accords" : "*Do # majeur, La mineur, Si majeur, Sol majeur*". Certains commentateurs modernes ont évoqué, à leur sujet, des prémonitions wagnériennes, des affinités avec les sonorités des *Lieder* de Hugo Wolf, voire des compositions d'Anton Bruckner ou encore de Richard Strauss. Gesualdo repousse jusque dans leurs ultimes retranchements les règles du contrepoint renaissant : la quête de consonances demeurant la préoccupation fondamentale du discours, l'apparition des dièses dans une voix engendre leur inéluctable répercussion dans les autres voix. De manière quasi virale, le chromatisme se répand alors à travers toute la polyphonie pour engendrer des harmonies inédites et visionnaires.

UNE POSTÉRITÉ PARADOXALE

Le 20 août 1613, le fils de Gesualdo, Emanuele, meurt accidentellement. Della Marra rapporte qu'il "*haïssait son père et désirait ardemment sa mort. Le pire fut que ce fils disparut sans avoir donné d'enfant pour la survivance, si ce n'est deux filles qu'il avait eues de Donna Polisena de Fustemberg [sic], une princesse allemande*". Le 8 septembre 1613, Carlo Gesualdo expire à son tour, victime d'une crise d'asthme selon certains, des sévices qu'il s'infligeait selon d'autres.

L'homme n'est plus ; il devient un personnage, immortalisé par les chroniques scandaleuses de son temps (celles de Marra et de Brantôme) et par une myriade de romans ultérieurs (d'Anatole France à Michel Breitman), jusqu'à récemment devenir un héros d'opéras (pour Alfred Schnittke, Marc-André Dalbavie...). Au fil des siècles, sa musique impressionne toujours, inspire parfois. Igor Stravinsky arrange trois de ses madrigaux, dont *Beltà, poiché t'assenti*, tandis que Peter Eötvös paraphrase l'immortel *Moro, lasso*. L'œuvre de Gesualdo, pétrie d'académisme tout autant que de modernité, aura nourri l'avant-garde du xx^e siècle plus encore que celle de son temps.

DENIS MORRIER

CARLO GESUALDO - BOOKS 5 AND 6

My approach to the interpretation of works of music written often hundreds of years ago is always to look first at the context in which they were performed. This context will reveal why the works were written, for whom, for what combination of musicians, the conditions in which they were performed, and, often, reveal something of the ambitions of the composer. All of these factors will affect the way in which we subsequently interpret the music. My purpose will always be to reflect, in so far as it might be possible, what the composer had in mind at the moment of composition, so as to be as faithful to his intentions as possible. I strongly believe that there is only one genius in the room and that is the composer. In order properly to respect that genius, we should make every effort to perform the music as he (or rarely she at the time) might have wished.

However, Carlo Gesualdo is very different in some respects from many of his contemporaries and answering these questions can be as confusing as it can be revealing. First and foremost, Gesualdo comes with a reputation. He murdered his first wife and he wrote highly chromatic music. True though these things are, we should examine how much the murder might have impacted his subsequent artistic pursuits, and to what extent his relatively few chromatic works were untypical of the time, or particularly original. Carlo was the second son of his parents, Fabrizio and Girolama. He was born in 1566 (making him an almost exact contemporary of Claudio Monteverdi) into a fabulously wealthy dynasty, but as the second son, he was not set to inherit the wealth of his family. It was the tradition that a second son of such a family would enter the Church. We must be careful, though, not to imagine his destiny as a poor parish priest lost somewhere in the Neapolitan countryside. His family was extremely well connected in the Church. His paternal uncle was Cardinal Alfonso Gesualdo, who voted in the election of no fewer than seven popes. His maternal uncle was Carlo Borromeo (after whom Carlo Gesualdo was named). Carlo Borromeo was canonised in 1610 by Pope Paul V. Add to this the fact that Carlo's mother, Girolama Borromeo, was niece to Pope Pius IV and we can understand that this was no ordinary family. Carlo's progress in the church would not have been slow.

However, all such planning and tradition went for nothing when his elder brother Luigi died at the age of twenty in 1585. From that day his responsibility was no longer to the Church, but to the family, and specifically to the need for an heir to continue the dynasty. As early as 1586 Carlo's father had arranged a marriage for Carlo, to his first cousin (daughter of his father's sister, Donna Sveva), a woman named Maria d'Avalos. Maria was five years senior to Carlo, already twice widowed and, by all accounts, fabulously beautiful. While this marriage might have been convenient, it was destined to be deeply unhappy. Soon after the marriage, Maria began an adulterous affair with another Neapolitan nobleman, Don Fabrizio Carafa. When news of his wife's infidelity became public knowledge Carlo was left with very few options. As head of a famous aristocratic family, he was obliged to defend the honour of his name. Since divorce was not possible, more drastic action would be required. Nonetheless, Carlo waited for as long as two years before acting. Was he waiting for the situation to resolve itself without action on his part? The adulterous couple were aware that their liaison had become known to Carlo, and were equally aware of the possible consequences but, at the insistence of Maria, they continued their relationship. On the night of 16 October 1590, having promised his wife that he would be away hunting, Carlo Gesualdo and a company of his gentlemen returned to the palace in Naples, discovered the couple together in Maria's bedroom and brutally murdered them. Carlo immediately retired to the castle in Gesualdo for fear of reprisals from the Carafa family, but at the subsequent trial he was acquitted of any crime. Obviously, viewed through the prism of twenty-first-century morality, this was an unforgivable honour killing deserving of the most serious of punishments, but at the time, such actions were not rare and could be justified by the infidelity of the wife (although not, ironically, of the husband). Even from the point of view of Carlo Gesualdo and his apparently sincere religious convictions, it would be unlikely that he considered his actions worthy of eternal damnation. The Council of Trent had only recently come to an end, and the Catholic Reformation was in its infancy. Sins of this nature might relatively easily be assuaged by certain acts of piety and charity. (*As a footnote, it is worth remembering that crimes of passion were often excused throughout Europe until late into the twentieth century. In Italy the law excusing murder on grounds of honour was only finally repealed in 1981.*) However we might view Carlo Gesualdo's actions today, they were in no way seen as an impediment to his second marriage four years later, in 1594, to Donna Leonora d'Este in Ferrara. In all the information that we have about the wedding, including letters from Alfonso Fontanelli who accompanied Gesualdo from Naples to Ferrara for the celebrations, the fate

of his first wife is not mentioned once.

Gesualdo's very first madrigals were published four years after the murder, in the new and stimulating surroundings at the court of Ferrara in the year of his second marriage in 1594. Much as modern historians might want to find echoes of trauma in these works, such echoes are not to be found. The poems are typical of madrigalian texts of the time and death is no more or less present than might be expected in a literary tradition where emotions were highly pictorial, and 'death' whether in the sexual sense or in the actual was a very common image. Analysis of these works in order to find hints as to Gesualdo's emotional state would seem to me to be fruitless. Not to excuse in any way his appalling act, Gesualdo's music can and should be heard and enjoyed for its beauty, and not for its imaginary macabre resonances.

If we can put the murder aside when considering the music of Gesualdo, what of the idea that his harmonic writing is extreme and unprecedented? When Gesualdo's music was rediscovered in the early 1950s by people of such influence as Igor Stravinsky, Robert Craft and Aldous Huxley, they understandably concentrated on the rare chromatic works, marvelling at a harmony that they presumed to be an attempt at 'modernism'; modern-sounding even to the twentieth-century ear. In reality, even at the time of composing, this use of chromaticism was to an extent a homage, not to modernity, but, on the contrary, to antiquity. A circle of intellectuals and composers based in Ferrara and in particular the composer and author Nicola Vicentino (1511-75) had been researching the music of ancient Greece and were inspired by the Greeks' apparent use of three distinct harmonic *generi* in musical composition – the diatonic (which would represent most of their and indeed our own music), the enharmonic and the chromatic. The enharmonic and chromatic *generi* offered new expressive possibilities but also practical challenges. To explore the possibilities of this new music, Vicentino invented a keyboard instrument that divided the octave into thirty-two notes rather than the habitual twelve. This allowed chords to slide from one key centre to another whilst still sounding (relatively) in tune. Much of the music inspired by these researches is lost, since it was very unlikely to be published, but the use of the instrument, called the 'archicembalo', continued well into the time when Gesualdo lived in Ferrara. Luzzasco Luzzaschi, who was at that time director of music at the Ferrara court and whom Gesualdo admired greatly, was said to be a virtuoso on the instrument.

It is therefore not surprising that Gesualdo was also influenced by this interest in ancient compositional practices, which inspired him in turn to write his own chromatic (or more properly enharmonic) music. But he was far from the first, and if we examine the works of such men as Cipriano de Rore (*Primo Libro de Madrigali Cromatici* of 1554), Adrien Willaert and indeed Orlande de Lassus (whose *Prophetiae Sibyllarum* composed around 1558, still some fifty years before the publication of Gesualdo's chromatic works, are at least as chromatic as anything Gesualdo ever wrote, if not more so), we understand that Gesualdo is following an already established tradition in Ferrara and is not the first or only composer to compose in this way. Nevertheless, Gesualdo's use of chromatic and enharmonic harmonies is enormously expressive and rare in madrigal composition, and does not need the justification of 'modernism' or originality to be valued for its exquisite beauty.

In interpreting these works, I have tried to put Gesualdo's dangerous reputation out of my mind and have attempted to see the music purely in the context of his contemporaries and within a performance tradition that can be established by reference to letters and documents that describe the musical habits of the time. Monteverdi classes Gesualdo as a 'seconda pratica' composer, and as such we are obliged to be guided primarily by the text of each work, which is, to paraphrase Monteverdi himself, the mistress of the music. We must remind ourselves constantly that the text existed before the music and that each musical event is a reaction to a specific image in the text. Even closer to the personal experience of Gesualdo is the dedicatory epistle to the Duchess of Urbino, written by Alessandro Guarini for Luzzasco Luzzaschi's Sixth Book of Madrigals for five voices, published in 1596 when Gesualdo was still in Ferrara.

But since Poetry was born first, Music reveres and honours her like her mistress. So much so that, having become almost Poetry's shadow, she does not dare stir her feet anywhere that her elder sister has not preceded her. From this it follows that if the poet elevates his style, the musician elevates his in his turn. Music weeps if the verse weeps, smiles if it smiles; and if it runs, if it rests, if it prays, if it denies, if it shouts, if it is silent, if it lives, if it dies, all these affects and effects are so vividly expressed by Music that it is more correct to speak of emulation than of imitation.

(Translation: Charles Johnston)

The poems chosen by Gesualdo abound in oxymorons that allow him to flit between consonance and dissonance, and between extremes of tempo; and, as interpreters, we try to find vocal colours that complement these myriad shifts. Not all singing can be beautiful if the text is describing ugliness. Gesualdo's consummate and startling control of dissonance must sometimes be expressed in vocal colours that do not flatter but emotive. For speeds we should be guided by speech rhythm and of course by the intentions of the text even in chromatic music. The use of chromatic harmonies is necessarily and essentially related to the expression of the text. To indulge those moments purely for their sonic quality rather than for their emotional impact risks making them irrelevant and changing the nature of the music and the intentions of the composer.

In terms of sound, we should be unashamedly secular. Our twenty-first-century ear has a habit of relating polyphony to the church, and therefore to a generous and enveloping acoustic. As an ensemble we had the opportunity to visit and perform in Carlo's home, the town of Gesualdo. The castle has no vast rooms. The music making would have been intimate and immediate and so the sound picture in Gesualdo's mind as he wrote must have reflected that experience. For singers we should have personality. Madrigals are not proto 'close-harmony' compositions. A perfect blend of voices is sometimes important, but a capacity to express text in music is of much greater importance. The singers employed in the great courts of northern Italy who practised this music were not anonymous; they were among the most celebrated singers of their time.

I am forever indebted to the marvellous team of singers who have participated in this project and with whom I have shared so many wonderful moments, on the concert hall stage of course, but equally in so many many restaurants, bars and airports throughout the world. They are second to none. To attempt to free ourselves from Gesualdo's scandalous reputation is a liberating experience. There is so much freshness and joy in the music that must be brought to the fore, and no apparent 'madman' could ever have achieved the technical mastery that Gesualdo achieves in his final books of madrigals. It is interesting to reflect on the fact that the composer himself would have chosen the order in which the individual works were eventually printed. His final madrigal, his very last testament, which brings to a close the magnificent sixth and last book, is a moment of unalloyed happiness:

*I rejoice greatly, and am so filled with joy
That at my joy the world rejoices.*

It cannot be by chance that Gesualdo chose to take his leave with an effusive expression of pleasure. There is no doubt that Carlo Gesualdo was a compromised human being, but he was also complicated and multi-faceted. In these recordings I would like to celebrate the beauty and originality of his talent. After all, Gesualdo was a man of immense fortune; he had absolutely no need to compose to earn enough to pay for his house or to feed himself and his family. We must ask ourselves why he sat down day after day to compose such intricate and complicated works. He did it for pleasure and of course, out of an intense love of that most ephemeral of arts, Music.

PAUL AGNEW

THE FINAL PARADOXES OF GESUALDO

Having murdered his first wife (Maria d'Avalos) and her lover (Fabrizio Carafa, Duke of Andria) in 1590, Don Carlo Gesualdo wed Leonora d'Este in 1594: an arranged marriage, intended to unravel a dynastic imbroglio at the court of Ferrara. It was in that city, famous for its musical and artistic activities, that the Campanian prince published his first four collections of madrigals one after the other between 1594 and 1596.

FROM FERRARA TO GESUALDO

The Duke of Ferrara, Alfonso II, died in 1597. Since the union of the Este and Gesualdo families had failed to produce the desired effect, the Ferrara dynasty died out. Carlo and Leonora returned to their estates in Campania. In his Castello di Gesualdo, the Prince recreated, in imitation of the Este family, a *Concerto delle Donne* – a vocal and instrumental ensemble consisting essentially of female performers. The leading southern Italian musicians also frequented his court: Scipione Stella, Giovanni Battista di Pavola, Muzio Effrem, Francesco Rasi and above all Pomponio Nenna, who was then one of the most eminent apostles of the 'chromatic style'.

The last ten years of Gesualdo's life amply nourished his 'black legend'. Seventeenth-century accounts, often late in date, describe the composer as haunted by his crimes, succumbing to violent fits of anger against his wife Leonora d'Este and his son Emanuele. The tormented psychology of the Prince of Venosa is particularly evident in his three late publications: the last two books of madrigals (*Quinto* and *Sesto Libro*) and the *Tenebrae Responsories*. All three were printed in 1611 by Carlino of Naples, whose presses were installed for the occasion at the castle of Gesualdo: an exceptional measure, justified by the singular nature of the works to be printed, whose composer wanted to keep an eye on the quality and accuracy of their reproduction. In 1613 the Genoese printer Molinaro reprinted Books V and VI along with the four previous sets of madrigals in a collected edition 'in score', intended more especially for study. A further posthumous edition of the *Quinto Libro* was issued by the Venetian imprint of Gardano in 1614, indicating the special esteem in which the prince's work was held.

In his preface to the *editio princeps* of 1611, Don Giovanni Pietro Cappuccio mentions that these madrigals were written fifteen years before they were printed, between 1594 and 1596, probably when Gesualdo was still living in Ferrara. This statement has often been questioned: commentators allege that the composer may have attempted, by this stratagem, to claim precedence over other emblematic works of *musica moderna* that had been written during the fifteen years when he published nothing. It is notable, however, that five of the poems set to music in the *Quinto Libro* also appear in the Sixth Book of Madrigals (1596) of his Ferrarese model and rival Luzzasco Luzzaschi, whose influence was already evident in Gesualdo's two previous sets of madrigals.

THE TWILIGHT OF THE MADRIGAL

In the *Quinto Libro*, even more than in all his previous publications, Gesualdo appears as an apostle of modernity. The poems in this collection assume a singular literary style. Most of them are short, laconic texts, full of precious metaphors and above all oxymorons. The association of opposites (Death/Life, Joy/Pain, Pain/Pleasure, Love/Chagrin) forms the basis of the strange, even obsessive rhetoric of these madrigals whose morbid melancholy is perpetually traversed by flashes of illumination. *O dolorosa gioia* (CD 1, track 5) is pure play on oxymorons, from its imitative introduction, at once anxious and mysterious, to its radiant conclusion. In many ways, *Mercè, grido piangendo* (CD 1, track 11) can be considered the 'expressionistic' climax of the collection: an exceptionally dark work, filled with heart-rending cries and weeping, where pain convokes death, leading to a conclusion of stunning ecstasy.

Throughout the collection, modernity of language contrasts with academicism of form. Some madrigals are still traditionally Arcadian in their inspiration, such as *Correte amanti a prova* (CD 1, track 13), where the image of running lovers is conveyed by nimble, rapid melodic figures, devoid of dissonance and chromaticism. Other

pieces seek and find a balance between polyphonic experimentation and respect for traditional counterpoint. In *Se tu fuggi, io non resto* (CD 1, track 20), for example, chromatic episodes are reserved for a single central section, while the other sections remain respectfully within the usual rules. By contrast, in *Asciugate i begli occhi* (CD 1, track 14), *Tu m'uccidi, o crudele* (CD 1, track 15) and *Dolcissima mia vita* (CD 1, track 4), the audacious use of chromaticism and dissonance reaches new heights. Although Gesualdo's harmonies are astonishing, they actually conceal a conservative approach to polyphonic writing. *T'amo mia vita* (CD 1, track 21) is perhaps the most blatant instance of this paradoxical style, mixing avant-gardism and academicism, as if in a perpetual oxymoron. This poem by Giovanni Battista Guarini (the only identified poet in the collection) was set to music by Monteverdi in his own *Quinto Libro*, published in Venice in 1605. He provided it with a basso continuo and treated the text in concertato style, with dialogue between a solo soprano, a male trio and the complete five-voice ensemble. Gesualdo, on the other hand, did not explore any of these new approaches. Rejecting all instrumental accompaniment, he remains unfailingly loyal to pure contrapuntal polyphony.

L'ULTIMA MANIERA

In the madrigals of the *Sesto Libro*, the composer's language seems even bolder. Yet their form remains academic. The chief technical innovations of the leading exponents of *musica moderna* (Monteverdi, Caccini, Peri) are entirely absent: here, no basso continuo, no *stile recitativo*, no *stile concertato*! Gesualdo perpetuates the use of pure polyphony; he merely enriches it with accidents (chromaticisms, dissonances) that alter the harmony without modifying the essence of his counterpoint. Gesualdo remained attached to the Renaissance conception of a precious and refined genre, cultivating an eminently aristocratic, even reserved, 'chamber' art, which experienced both its apogee and its twilight in his music. The spirit of the short poems chosen is cyclothymic even more than melancholic. Everywhere, oxymoron triumphs! Like the verse, the musical discourse is filled with violent oppositions (of tessitura, of harmonies, of compositional devices) and abrupt breaks, as in *Mille volte il di moro* (CD 2, track 7). In the erratic interweavings of the counterpoint, all is opposition and confrontation: of words, of sounds, of registers and even of rhythmic figures, as in *Tu piangi, o Fille mia* (CD 2, track 3). Only a few rare madrigals, such as *Ardita zanzaretta* (CD 2, track 13), still cultivate the peaceful, idyllic Arcadian atmosphere that prevailed in the early books.

Throughout the *Sesto Libro*, the composer challenges the conventional use of dissonances and chromaticism: incidentals proliferate as never before, even going as far as C flat! To portray turmoil and emotions, the counterpoint multiplies extravagant gestures, as witness the eloquent meanderings and harmonic *sfumato* of *Resta di darmi noia* (CD 2, track 4). The composition most revealing of this *ultima maniera* is unquestionably *Moro, lasso* (CD 2, track 17). This madrigal in a vein of exaggerated dolorism opens with a chromatic shift in all the voices. Modern analysts have been struck by the sequence of the first four 'chords': 'C sharp major, A minor, B major, G major'. Some modern commentators have spoken of Wagnerian premonitions, affinities with the sonorities of Hugo Wolf's lieder, or even with the compositions of Anton Bruckner or Richard Strauss. Gesualdo pushes the rules of Renaissance counterpoint to the limit: but, since the quest for consonance remains the fundamental preoccupation of the discourse, the appearance of sharps in one voice inevitably leads to their appearance in the others. In almost viral fashion, chromaticism then spreads throughout the polyphonic texture to generate new and visionary harmonies.

A PARADOXICAL POSTERITY

On 20 August 1613, Gesualdo's son Emanuele met with an accidental death. Ferrante Della Marra reports that he 'had hated his father and longed for his death. The worst thing was that this son died without having produced any children to pass on the family name, except for two daughters he had had with [his wife] Donna Polissena von Fürstemberg, a German princess'. On 8 September 1613, Carlo Gesualdo died in his turn, the victim of an asthma attack according to some, of the abuse he had inflicted on himself according to others.

The man was no more; he now became a character, immortalised by the scandalous chronicles of his time (those of Della Marra and Brantôme) and by a myriad of later novels (from Anatole France to Michel Breitman), even, more recently, becoming an operatic hero too (for Alfred Schnittke and Marc-André Dalbavie, among others). Over the centuries, his music has continued to impress, sometimes to inspire. Igor Stravinsky arranged three of his madrigals, including *Beltà, poiché t'assenti*, while Peter Eötvös paraphrased the immortal *Moro, lasso*. Gesualdo's work, steeped in academicism as much as in modernity, nourished the avant-garde of the twentieth century even more than that of his own time.

DENIS MORRIER
Translation: Charles Johnston

CARLO GESUALDO FÜNFTES UND SECHSTES MADRIGALBUCH

Wenn ich über die Interpretation von musikalischen Werken nachzudenken habe, deren Entstehung mitunter mehrere Jahrhunderte zurückliegt, beschaffe ich mir als Erstes Informationen über den Kontext, in dem sie aufgeführt wurden. Tatsächlich liefert er Erkenntnisse darüber, aus welchem Anlass die Werke geschrieben wurden, für wen, für welche Besetzung sie bestimmt und unter welchen Bedingungen sie gespielt wurden, und dies alles erlaubt es manchmal auch, sich eine Vorstellung von den Absichten des Komponisten zu machen. Diese verschiedenen Faktoren beeinflussen dann unsere Entscheidung über die Art, diese Musik zu interpretieren. Mein Ziel besteht immer darin, so gut es geht herauszufinden, was der Komponist im Sinn hatte, als er sein Werk schrieb, damit ich seinen Intentionen möglichst genau entsprechen kann. Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass es in dieser Angelegenheit nur ein Genie gibt – den Komponisten. Und um diesen gehörig zu respektieren, sollt wir alles daransetzen, die Musik so aufzuführen, wie er (oder sie, was damals jedoch sehr viel seltener war) es sich gewünscht haben könnte.

Carlo Gesualdo ist freilich ein Komponist, der sich in mancherlei Hinsicht von den meisten seiner Zeitgenossen deutlich unterscheidet, und alles, was man über ihn erfährt, wenn man versucht, die eben aufgezählten Kriterien anzuwenden, kann sich als ebenso verwirrend wie aufschlussreich erweisen. In erster Linie ist festzustellen, dass Gesualdo aus zwei Gründen einen sonderbaren Ruf hat: Er brachte seine erste Frau um, und er schrieb extrem chromatische Musik. Mögen diese beiden Behauptungen auch zutreffen, wir sollten zum einen untersuchen, in welchem Maße der Mord sich auf seine künstlerischen Aktivitäten ausgewirkt haben könnte, und zum anderen, inwieweit seine paar chromatischen Werke für seine Zeit untypisch waren.

Carlo wurde als zweiter Sohn seiner Eltern Fabrizio und Girolama 1566 geboren (was ihn zu einem fast auf das Jahr genauen Zeitgenossen von Claudio Monteverdi macht), und zwar in eine unvorstellbar reiche Familie. Als nachgeborener Sohn war es ihm jedoch nicht bestimmt, das elterliche Vermögen zu erben: In diesen noblen Familien war es Tradition, dass der zweitgeborene Sohn Priester wurde. Nun muss man sich vor der Vorstellung hüten, dass Carlo das Schicksal eines armen Pfarrers beschieden war, der in irgendeiner verlorenen Kirchengemeinde im ländlichen Raum um Neapel seine Tätigkeit ausübt. In der Familie Gesualdo gab es nämlich einige hohe kirchliche Würdenträger: Carlos Onkel väterlicherseits war Kardinal Alfonso Gesualdo, der an den Wahlen von nicht weniger als sieben Päpsten beteiligt war; und sein Onkel mütterlicherseits, Carlo Borromeo (dessen Vornamen er bekam), wurde 1610 von Papst Paul V. heiliggesprochen. Nimmt man die Tatsache dazu, dass Carlos Mutter, Girolama Borromeo, eine Nichte von Papst Pius IV. war, wird klar, dass es sich bei den Gesualdos nicht um eine gewöhnliche Familie handelte. Daher dürfte Carlos Aufstieg in der Kirche rasch vonstattengegangen sein.

Doch dieser der Tradition verpflichtete Plan wurde hinfällig, als sein älterer Bruder Luigi 1585 im Alter von zwanzig Jahren plötzlich verstarb. Von diesem Tag an war für Carlo nicht mehr daran zu denken, sich in der Kirche zu engagieren, sondern er hatte nunmehr für die Familie Verantwortung zu tragen, und vor allem wurde von ihm erwartet, dass er einen männlichen Erben zeugte, um den Fortgang der Dynastie zu sichern. Schon 1586 arrangierte der Vater die Ehe seines Sohnes mit Maria d'Avalos, der Tochter seiner Schwester Sveva und Cousine ersten Grades von Carlo. Maria war bereits zweifache Witwe, fünf Jahre älter als Carlo, und, will man entsprechenden Berichten glauben, von außergewöhnlicher Schönheit. Diese Ehe war zwar ausgesprochen zweckmäßig, doch letztlich höchst unglücklich. Kurz nach der Heirat ging Maria mit Fabrizio Carafa, einem anderen neapolitanischen Aristokraten, eine außereheliche Beziehung ein. Als die Untreue seiner Frau öffentlich bekannt wurde, sah sich Carlo zum Handeln gezwungen: Es stand ihm als Oberhaupt einer illustren, noblen Familie zu, die Ehre seines Namens zu verteidigen. Da zu jener Zeit eine Scheidung unmöglich war, drängten sich drastischere Maßnahmen auf. Carlo nahm sich freilich zwei volle Jahre Zeit, bevor er zur Tat schritt. Hoffte er, dass sich die Situation von selbst entspannen würde und ohne dass er reagieren musste? Den beiden Liebenden war klar, dass Carlo über ihre Liaison informiert war, und es war ihnen bewusst, welche Konsequenzen ihnen möglicherweise drohten, doch Maria drängte darauf, die Verbindung aufrechtzuerhalten. Nachdem er seine Frau glauben gemacht hatte, er ginge auf die Jagd, drangen am 16. Oktober 1590 Carlo Gesualdo und einige seiner Edelleute nachts in seinen Palast in Neapel ein, überraschten das Liebespaar in Marias Schlafzimmer und

töteten beide auf brutalste Weise. Aus Angst vor Vergeltungsmaßnahmen durch die Familie Carafa zog sich Carlo umgehend auf sein Schloss in Gesualdo zurück, doch in dem folgenden Prozess wurde er von jeglichem Verbrechen freigesprochen. Nach den moralischen Vorstellungen, die wir im 21. Jahrhundert haben, handelt es sich eindeutig um eine unverzeihliche Gewalttat, die strengstens bestraft werden muss, doch zu jener Zeit waren Handlungen dieser Art gar nicht selten und konnten durch die Untreue der Frau gerechtfertigt werden (ironischerweise nicht durch die des Ehemanns). Es ist auch sehr unwahrscheinlich, dass Carlo Gesualdo, der doch offenbar aufrichtige religiöse Überzeugungen hatte, seine Tat als etwas betrachtete, das ihm ewige Verdammnis einbringen würde. Das Konzil von Trient war kurz zuvor zu Ende gegangen und die Reform der katholischen Kirche noch im Anfangsstadium. Von Sünden dieser Art konnte man durch ein paar fromme oder wohlthätige Akte recht einfach erlöst werden.¹ Wie auch immer wir heute das Verhalten von Carlo Gesualdo beurteilen, es wurde jedenfalls keineswegs als Hindernis für seine zweite Heirat angesehen: 1594, also vier Jahre später, heiratete er in Ferrara Leonora d'Este. Und in allen Dokumenten, die wir zu dieser Vermählung haben – insbesondere die Briefe von Alfonso Fontanelli, der Gesualdo von Neapel nach Ferrara begleitete, um an der Hochzeitsfeier teilzunehmen –, wird das Schicksal seiner ersten Frau nicht ein einziges Mal erwähnt. Die allerersten Madrigale von Gesualdo wurden vier Jahre nach dem Mord an seiner Frau publiziert, also im Jahr seiner zweiten Hochzeit und in der anregenden und für ihn neuen Atmosphäre des Hofes von Ferrara. Die modernen Musikhistoriker mögen noch so sehr versuchen, in diesen Werken Spuren des traumatischen Ereignisses auszumachen, es gibt gar nichts zu entdecken. Die vertonten Gedichte sind typisch für die Madrigale jener Zeit, und der Tod ist so oft präsent, wie man das in einer literarischen Tradition erwarten würde, wo die Gefühle ausgesprochen bildhaft ausgedrückt werden und der „Tod“ – im buchstäblichen oder im erotischen Sinn – ein sehr geläufiges Thema ist. Gesualdos Werke analysieren zu wollen, um darin Anzeichen für seinen emotionalen Zustand zu finden, scheint mir ein nutzloses Unternehmen zu sein. Man braucht seine entsetzliche Tat gar nicht entschuldigen zu wollen, seine Musik kann und soll man wegen ihrer Schönheit hören und schätzen und nicht wegen eines angeblichen makabren Nachhalls.

Beim Anhören von Gesualdos Musik kann man den Gedanken an den von ihm begangenen Mord also ausblenden, aber was hat es mit der Vorstellung auf sich, er würde eine harmonisch extreme und bis dahin nie dagewesene Tonsprache pflegen? Als am Anfang der 1950er Jahre so einflussreiche Persönlichkeiten wie Igor Strawinsky, Robert Craft und Aldous Huxley die Musik von Gesualdo wiederentdeckten, haben sie sich selbstverständlich auf seine wenigen chromatischen Werke konzentriert und entzückt über diese Harmonien gestaunt, die selbst auf ein Ohr des 20. Jahrhunderts kühn wirkten und in denen sie ein Bestreben nach „Modernität“ sahen. In Wahrheit war damals, als diese Werke entstanden, der Einsatz der Chromatik in einem gewissen Maß eine Hommage nicht an die Neuzeit, sondern im Gegenteil an die Antike. In Ferrara stellte ein Kreis von Intellektuellen und Komponisten, darunter herausragend der Komponist und Homme de Lettres Nicola Vicentino (1511-1575), Recherchen über die Musik des antiken Griechenlands an, wobei man sich insbesondere von drei bestimmten Tongeschlechtern inspirieren ließ, welche die Griechen in ihren Kompositionen offenbar anwandten: das diatonische (in ihrer und selbstredend auch in unserer Musik am häufigsten eingesetzt), das enharmonische und das chromatische. Die letzteren beiden boten neue Ausdrucksmöglichkeiten, stellten aber hinsichtlich der praktischen Ausführung auch eine Herausforderung dar. Um diesem musikalischen Potenzial nachzuspüren, erfand Vicentino ein Tasteninstrument, bei dem die Oktave in 32 statt in die üblichen 12 Töne geteilt wurde. Damit konnten die Akkorde von einer Haupttonart in eine andere wechseln und dabei die Stimmung (relativ gut) halten. Ein Großteil der von diesen Recherchen inspirierten Musik ist verschollen, denn sie hatte damals kaum eine Chance, publiziert zu werden; doch war immerhin das „archicembalo“ genannte Instrument von Vicentino auch nach Gesualdos Zeit in Ferrara noch eine ganze Weile in Gebrauch. Luzzasco Luzzaschi, der die Musik am Hof von Ferrara leitete und von Gesualdo sehr bewundert wurde, galt als Virtuose auf diesem Instrument.

Es überrascht also nicht, dass auch Gesualdo von dem Interesse für die Musik der Antike beeinflusst war und dazu angeregt wurde, ebenfalls chromatische oder, genauer, enharmonische Werke zu schreiben. Aber er tat dies keineswegs als Erster: Dass Gesualdo einer in Ferrara bereits fest etablierten Tradition folgte und er weder der Erste noch der Einzige war, der Kompositionen dieser Art schuf, wird klar, wenn man sich Werke von

¹ Es sei daran erinnert, dass man in ganz Europa von Verbrechen aus Leidenschaft noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein freigesprochen werden konnte. In Italien wurde das Gesetz, das für einen Ehrenmord keine Schuld vorsah, erst 1981 abgeschafft.

u.a. Cipriano de Rore (*Primo Libro de madrigali cromatici*, 1552), Adrian Willaert und natürlich Orlando di Lasso ansieht (dessen *Prophetiae Sibyllarum* gegen 1558 komponiert wurden, also etwa fünfzig Jahre vor der Veröffentlichung von Gesualdos chromatischen Werken, und in ihrer Chromatik womöglich noch extremer sind als alles, was dieser geschrieben hat). Das ändert nichts daran, dass Gesualdos Art, chromatische und enharmonische Harmonien einzusetzen, von großer Ausdruckskraft und innerhalb der Gattung des Madrigals einzigartig ist. Und es ist nicht nötig, seinen Werken den Nimbus der „Modernität“ oder der Originalität zu verleihen, um ihre erlesene Schönheit zu schätzen.

Bei der Interpretation dieser Madrigale habe ich versucht, nicht mehr an den üblen Ruf von Gesualdo zu denken und seine Musik einzig mit der Absicht anzugehen, sie in ihren historischen Kontext zu setzen und innerhalb einer interpretatorischen Tradition zu sehen, die man dank der Briefe und Dokumente, welche die musikalischen Gepflogenheiten jener Zeit beschreiben, rekonstruieren kann. Monteverdi zählt Gesualdo zu den Komponisten der „seconda pratica“, und das bedeutet, dass wir uns in erster Linie vom Text der einzelnen Werke leiten lassen müssen, der, um Monteverdis Wort sinngemäß wiederzugeben, die Herrin der Musik ist. Es muss uns immer bewusst sein, dass die Verse vor der Musik existierten und jede musikalische Episode eine Reaktion auf ein bestimmtes Bild im Text ist. Das Vorwort zum *Sechsten Madrigalbuch für fünf Stimmen* von Luzzasco Luzzaschi, das 1596 publiziert wurde, als Gesualdo noch in Ferrara war, vermittelt dessen persönlichen Erfahrungshintergrund sehr gut:

Doch da die Poesie als Erste geboren wurde, bewundert und verehrt die Musik sie wie ihre Herrin. Und das geht so weit, dass sie sich – nahezu ihr Schatten geworden – nirgendwohin wagt, bevor ihr ihre ältere Schwester nicht schon vorausgegangen ist. Daraus folgt, dass, wenn der Dichter seinen Stil verfeinert, der Musiker den seinen auch verfeinert. Die Musik weint, wenn der Vers weint, sie lacht, wenn er lacht; und wenn er läuft, wenn er ruht, wenn er betet, wenn er leugnet, wenn er schreit, wenn er schweigt, wenn er lebt, wenn er stirbt – dann drückt sie alle diese Gefühle und Handlungen aus, und zwar so lebendig, dass es passender ist, von einem Wettstreit zu sprechen statt von Imitation.

(Widmungsbrief von Alessandro Guarini an die Herzogin von Urbino im
Sechsten Madrigalbuch für fünf Stimmen von Luzzasco Luzzaschi, Ferrara, Baldini, 1596)

Die von Gesualdo ausgewählten Gedichte sind voller Oxymora, die ihm Gelegenheit geben, zwischen Konsonanzen und Dissonanzen und auch zwischen extremen Tempi zu pendeln. Als Interpreten müssen wir versuchen, vokale Farben zu finden, die diesen zahlreichen Wechseln entsprechen. Der Gesang kann nicht immer schön sein, wenn der Text etwas Hässliches beinhaltet. Gesualdos meisterhafter, verblüffender Umgang mit Dissonanzen muss manchmal mit vokalen Klängen ausgedrückt werden, die weniger angenehm als vielmehr bewegend sind. Bei der Wahl der Tempi müssen wir uns vom Rhythmus der Verse leiten lassen und selbstverständlich vom Inhalt des Textes, auch in der chromatischen Musik. Die Verwendung der chromatischen Harmonien steht unbedingt und wesentlich in Verbindung mit dem, was der Text ausdrückt. Genießt man solche Momente einzig wegen ihrer klanglichen Eigenschaft und nicht wegen ihrer emotionalen Kraft, besteht die Gefahr, dass ihnen jegliche Relevanz entzogen wird und man dem Wesen der Musik sowie den Absichten des Komponisten nicht gerecht wird.

Was das Klangbild betrifft, so muss man ganz weltlich sein. Unser Ohr im 21. Jahrhundert ist es gewohnt, Polyphonie mit Kirchenmusik zu verbinden, also mit einer weitgreifenden, einhüllenden Akustik. Unser Ensemble hatte die Gelegenheit, das Schloss von Carlo in der kleinen Stadt Gesualdo zu besichtigen und dort seine Musik zu spielen. Nun ist es so, dass dieses Gebäude über keine großen Räume verfügt. Das Musizieren muss daher von sehr intimer und direkter Art gewesen sein, und diese Erfahrung dürfte sich im Klangbild niedergeschlagen haben, das Gesualdo im Sinn hatte, wenn er komponierte. Was die Interpreten betrifft, so sollten es starke Persönlichkeiten sein. Madrigale sind nicht originäre „Close-Harmony“-Kompositionen. Es kommt zuweilen darauf an, dass sich alle Stimmen perfekt mischen, doch ist es von noch grundsätzlicherer Bedeutung, dass es gelingt, dem Text in der Musik Ausdruck zu verleihen. Die Sänger der bedeutenden Höfe Norditaliens, die diese Werke aufführten, waren keine Unbekannten, sondern zählten zu den berühmtesten Künstlern ihrer Zeit.

Ich bin dem großartigen Ensemble der Sängerinnen und Sänger ewig dankbar, die an diesem Projekt beteiligt waren und mit denen ich so viele wunderbare Momente geteilt habe: im Konzertsaal natürlich, aber auch in zahlreichen Restaurants, Bars und Flughäfen in der ganzen Welt. Sie haben nicht ihresgleichen. Der Versuch, sich über Gesualdos skandalösen Ruf hinwegzusetzen, ist ein befreiendes Erlebnis. In seiner Musik ist viel Frische und Heiterkeit, die es zum Vorschein zu bringen gilt, und kein selbsternannter „Verrückter“ hätte die technische Meisterschaft erreichen können, die Gesualdo in seinen letzten Madrigalbüchern zeigt. Es ist interessant, sich darüber Gedanken zu machen, dass er die Reihenfolge selbst bestimmte, in der seine Werke gedruckt wurden. Sein letztes Madrigal, sein allerletztes musikalisches Vermächtnis, mit dem das wunderbare sechste und letzte Buch schließt, ist ein Moment ungetrübten Glücks:

*Dann bin ich hocheifreut und so voller Freude,
Dass sich über meine Freude die Welt freut.*

Es ist bestimmt kein Zufall, dass Carlo Gesualdo entschieden hat, sich mit einem Ausbruch von überschwänglicher Freude zu verabschieden. Zweifellos war dieser Musiker ein schwer kompromittierter Mensch, aber er war auch eine schwierige Persönlichkeit mit vielerlei Facetten. Mit diesen Aufnahmen möchte ich die Schönheit und Originalität seines Genies feiern. Letztlich verfügte Gesualdo über ein riesiges Vermögen, er musste nicht komponieren, um Geld zu verdienen, damit er sein Haus bezahlen oder seine Familie ernähren konnte. Man kann sich fragen, warum er sich täglich an seinen Arbeitstisch setzte, um so komplexe und raffinierte Werke zu schaffen. Er tat es zu seinem Vergnügen und natürlich auch aus heftiger Liebe zu der flüchtigsten aller Künste: der Musik.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

DIE LETZTEN WIDERSPRÜCHE DES GESUALDO

Im Jahr 1590 ermordete Don Carlo Gesualdo seine erste Frau Maria d'Avalos und deren Liebhaber Fabrizio Carafa, Herzog von Andria, und vier Jahre später ging er mit Leonora d'Este eine zweite Ehe ein. Mit dieser arrangierten Hochzeit sollte eine hinsichtlich der Dynastie verfahrenere Situation am Hof von Ferrara entschärft werden. Und in dieser für ihre musikalischen und künstlerischen Aktivitäten berühmten Stadt ließ der kampanische Prinz zwischen 1594 und 1596 seine vier ersten Madrigalbücher veröffentlichen.

VON FERRARA NACH GESUALDO

Als 1597 Herzog Alfonso II. von Ferrara starb, hatte die Vereinigung der Familien Este und Gesualdo die erhofften Folgen nicht gezeitigt: Die ferraresische Dynastie starb aus. Carlo und Leonora begaben sich auf ihre Güter in Kampanien. Auf seinem Schloss in Gesualdo gründete der Fürst nach dem Vorbild der Este ein *Concerto delle Donne*, ein Vokal- und Instrumentalensemble, das hauptsächlich aus Frauen bestand. An seinem Hof fanden sich regelmäßig auch die bedeutendsten südländischen Musiker ein: Scipione Stella, Giovanni Battista di Pavola, Muzio Effrem, Francesco Rasi und insbesondere Pomponio Nenna, damals einer der herausragenden Vertreter der „chromatischen Manier“.

Die zehn letzten Lebensjahre von Carlo Gesualdo bilden den Nährboden für die negative Wahrnehmung seiner Person, die „schwarze Legende“. Berichte, die oft erst später entstanden, beschreiben einen Komponisten, der wegen seiner Verbrechen keine Ruhe findet und seine Ehefrau Leonora und seinen Sohn Emanuele heftigsten Wutanfällen aussetzt. Die gequälte Psyche des Fürsten von Venosa scheint insbesondere in seinen drei letzten Publikationen durch, also in den beiden letzten Madrigalbüchern (*Quinto Libro*, *Sesto Libro*) und den *Tenebrae-*

Responsorien. Sie wurden 1611 von dem Neapolitaner Carlino gedruckt, nachdem dessen Druckerpresse im Schloss in Gesualdo eigens dafür installiert worden war: Eine ungewöhnliche Maßnahme, die durch die einzigartige Natur dieser Werke gerechtfertigt war und dem Wunsch des Komponisten entsprach, Qualität und Genauigkeit des Drucks im Auge zu behalten. Die beiden Bücher und die vorher entstandenen Sammlungen wurden 1613 vom Genueser Drucker Molinaro erneut publiziert, und zwar in Form einer monumentalen Ausgabe, „als Partitur“ und insbesondere für Übungszwecke. Dass das Werk des Fürsten hohes Ansehen genoss, zeigt eine weitere, posthume Edition des *Libro Quinto*, die 1614 durch die venezianische Druckerei Gardano erfolgte.

In seinem Vorwort der Erstausgabe vermerkt Don Giovanni Pietro Cappuccio, dass diese Madrigale bereits fünfzehn Jahre vor ihrer Drucklegung – zwischen 1594 und 1596 – entstanden seien, als der Komponist noch in Ferrara weilte. Die Wahrheit dieser Aussage wurde wiederholt in Zweifel gezogen: Möglicherweise handelte es sich um eine List, die Gesualdo anwandte, um sich damit brüsten zu können, anderen typischen Werken der „musica moderna“ zuvorgekommen zu sein, die in den fünfzehn Jahren entstanden, in denen er nichts veröffentlichte. Es ist jedenfalls bemerkenswert, dass sich fünf der im *Quinto Libro* vertonten Gedichte auch im fünften Madrigalbuch (1596) von Luzzasco Luzzaschi finden, Gesualdos Ferrareser Vorbild und Rivalen, dessen Einfluss schon in seinen beiden vorigen Madrigalbüchern zu erkennen ist.

DER NIEDERGANG DES MADRIGALS

Im *Quinto Libro* zeigt sich Gesualdo mehr noch als in allen vorangegangenen Publikationen als Vorläufer der Neuzeit. Der literarische Stil der Gedichte dieser Sammlung ist sehr eigenartig. In den meisten Fällen handelt es sich um kurze, lakonisch gehaltene Gedichte voller gespreizter Metaphern und insbesondere Oxymora, also Kombinationen von Gegensätzen (Tod/Leben, Freude/Schmerz, Leid/Lust, Liebe/Schmach). Diese bilden die Grundlage der sonderbaren, ja obsessiven Rhetorik dieser Madrigale, in deren morbider Melancholie immer wieder geniale Einfälle aufblitzen. *O dolorosa gioia* (CD 1, Track 5) ist ein einziges Spiel mit Oxymora, von der imitativen, furchterfüllten und zugleich geheimnisvollen Einleitung bis zum strahlenden Schluss. In vielerlei Hinsicht kann „*Mercè*“, *grido piangendo* (CD 1, Track 11) als der „expressionistische“ Höhepunkt der Sammlung betrachtet werden: Es ist ein zutiefst düsteres Werk, das von herzzerreißenden Schreien und von Tränen erfüllt ist und wo der Schmerz den Tod herbeiruft und in eine erstaunliche Verzückerung gerät.

Durch die ganze Sammlung hindurch kontrastiert die moderne Tonsprache mit der akademischen Formgebung. Einige Madrigale gehören noch in die Welt der traditionellen Schäferpoesie, etwa *Correte amanti a prova* (CD 1, Track 13), wo der Lauf der Liebenden leichtfüßig mit raschen melodischen Figuren dargestellt wird und Dissonanzen und Chromatik fehlen. In anderen Stücken wird ein Gleichgewicht gesucht (und auch gefunden) zwischen polyphonen Experimentieren und herkömmlicher Behandlung des Kontrapunkts. So konzentrieren sich in *Se tu fuggi, io non resto* (CD 1, Track 20) die chromatischen Episoden in der einen zentralen Sektion, während die restlichen Passagen die traditionellen Regeln befolgen. Dagegen erreicht der kühne Umgang mit Chromatik und Dissonanzen in *Asciugate i begli occhi* (CD 1, Track 14), *Tu m'uccidi, o crudele* (CD 1, Track 15) und *Dolcissima mia vita* (CD 1, Track 4) einen Gipfelpunkt. Die Harmonien von Gesualdo sind verblüffend, doch vertuschen sie eben auch seine konservative Art der Gestaltung des polyphonen Tonsatzes. *T'amo mia vita* (CD 1, Track 21) ist wohl das markanteste Beispiel für diesen paradoxen Stil: Hier werden wie in einem einzigen Oxymoron Avant-garde mit akademischer Haltung vermischt. Das Gedicht von Giovanni Battista Guarini (dem einzigen identifizierbaren Dichter dieser Sammlung) wurde bereits von Monteverdi vertont und gehört zu dessen *Quinto Libro*, das 1605 in Venedig publiziert wurde. Sein Madrigal sieht einen Generalbass vor und ist im „stile concertante“ gehalten, d.h. der Solosopran, das Terzett von Männerstimmen und das fünfstimmige Ensemble wechseln sich ab. Gesualdo jedoch schenkt diesen Neuerungen keine Beachtung. Er verzichtet auf jegliche Instrumentalbegleitung und bleibt der reinen kontrapunktischen Polyphonie absolut treu.

DIE LETZTE MANIER

Die Tonsprache der Madrigale in Gesualdos *Sesto Libro* mutet noch kühner an. Ihre Form bleibt jedoch konventionell. Es fehlen definitiv die wichtigsten technischen Innovationen der herausragenden Komponisten der „musica moderna“ (Monteverdi, Caccini, Peri): kein Generalbass, kein „stile recitativo“ und auch kein konzertanter Stil! Gesualdo hält an der reinen Polyphonie fest, bereichert sie aber mittels Versetzungszeichen um Chromatik und Dissonanzen, welche die Harmonien verändern, ohne dass sich dies wesentlich auf den Kontrapunkt auswirken würde. Im Grunde bleibt Gesualdo der Konzeption der Renaissance mit ihrem blumigen, erlesenen Stil verhaftet und pflegt eine höchst aristokratische, fast elitäre „Kammerkunst“, die mit ihm den Höhepunkt erreicht und zugleich ihren Niedergang erlebt. Die kurzen Gedichte sind eher von Wankelmut geprägt als von Melancholie. Überall triumphiert das Oxymoron! Wie die Verse ist auch der musikalische Diskurs voll von schroffen Gegensätzen (Lage, Harmonien und Tonsatz betreffend) und krassen Brüchen, wie z.B. in *Mille volte il di moro* (CD 2, Track 7). Im erratischen Flechtwerk des Kontrapunkts ist alles Kontrast und Konfrontation: Worte, Töne, Tonlagen und selbst rhythmische Figuren wie in *Tu piangi, o Fille mia* (CD 2, Track 3). Nur in wenigen Madrigalen wie etwa in *Ardita zanzaretta* (CD 2, Track 13) herrscht noch die idyllische, friedliche und arkadische Atmosphäre, die in den ersten Büchern überwiegt.

In seinem *Sesto Libro* hinterfragt Gesualdo unentwegt die konventionelle Anwendung der Dissonanzen und der Chromatik: Wie nie zuvor häufen sich die Versetzungszeichen, und das kann bis zu einem Ces gehen! Zahlreiche Extravaganzen im Kontrapunkt sollen der Darstellung von Verstörtheit und Erregung dienen: beispielhaft dafür die beredten Exkurse und das harmonische „sfumato“ des *Resta di darmi noia* (CD 2, Track 4). Am stärksten kommt diese „ultima maniera“ zweifellos in *Moro, lasso* (CD 2, Track 17) zum Ausdruck. Dieses Madrigal, in dem die Übersteigerung des Schmerzes ihre höchste Intensität erfährt, beginnt mit einer chromatischen Tonfolge in allen Stimmen. Bei den modernen Analysten sorgten diese vier „Akkorde“ für Verblüffung: Cis-Dur, a-Moll, H-Dur, G-Dur. Einige wollten darin eine Vorahnung von Wagners Musik sehen, eine klangliche Verwandtschaft mit den Liedern von Hugo Wolf oder sogar mit Kompositionen von Anton Bruckner oder Richard Strauss. Gesualdo strapaziert die Regeln des Kontrapunkts der Renaissance maximal: Grundlegendes Anliegen des Diskurses bleibt das Streben nach Konsonanz, doch die Erhöhungszeichen in einer Stimme erzeugen unweigerlich ihren Widerhall in den anderen Stimmen. Die Chromatik verbreitet sich so in nahezu viraler Weise im ganzen polyphonen Satz und schafft ungewöhnliche und visionäre Harmonien.

EINE PARADOXE NACHWELT

Am 20. August 1613 starb Gesualdos Sohn Emanuele bei einem Unfall. Laut della Mara „hasste er seinen Vater und wünschte sehlichst dessen Tod. Das Schlimmste war, dass dieser Sohn starb, ohne ein Kind zu hinterlassen, das das Fortbestehen gesichert hätte, abgesehen von zwei Töchtern, die er mit der deutschen Fürstin Donna Polissena von Fürstenberg hatte“. Kurz darauf, am 8. September 1613, starb Carlo Gesualdo infolge eines Asthmaanfalls oder, nach anderer Auffassung, infolge der Verletzungen, die er sich selbst angetan hatte. Den Menschen gibt es nicht mehr; es bleibt eine Persönlichkeit, die unsterblich wird durch die zeitgenössischen Skandalgeschichten (von della Marra und Brantôme) und durch eine Unzahl von später erschienenen Romanen (von Anatole France bis Michel Breitman), und schließlich wurde Gesualdo auch noch zu einer Opernfigur (z.B. bei Alfred Schnittke oder Marc-André Dalbavie). Im Laufe der Jahrhunderte hat seine Musik immer wieder beeindruckt und zuweilen auch inspiriert. Igor Strawinsky bearbeitete drei seiner Madrigale, darunter *Beltà, poichè t'assenti*, und Peter Eötvös paraphrasierte das unvergängliche *Moro, lasso*. So beeinflusste Gesualdos Werk, das von akademischem Denken genauso durchdrungen ist wie von modernen Ideen, die Avantgarde des 20. Jahrhunderts noch mehr als die seiner eigenen Zeit.

DENIS MORRIER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Vous, jouissez en chantant,

Tandis que je pleure et soupire
Et dans mes larmes plus ne respire.
Hélas, mon pauvre cœur,
Né seulement pour la douleur,
Pleure, mais pleure tant,
Que ma Dame puisse être
Vaincue par tes pleurs et revoie en soi-même
Et mes tourments et mes douleurs.

Sans la voir, je ne meurs pas,

Sans la voir, je ne vis pas.
Voici que je suis mort, mais non privé de vie.
Ô miracle d'amour ! Ah ! L'étrange sort
Que de vivre sans vie et de mourir sans mort !

Allez, ô mes soupirs,

Emportez votre vol
Vers elle, la raison de mon âpre martyre,
Dites-lui, par pitié pour ma grande douleur,
Qu'elle soit pour moi désormais
Aussi charitable que belle :
Alors je changerai ma plainte cruelle,
Joyeux, en un chant amoureux.

Ma très douce, ma vie,

Pourquoi retardez-vous l'aide attendue ?
Peut-être croyez-vous que le feu dont je brûle
Va finir, si vous en détournez votre regard ?
Hélas, cela ne sera pas, car mon désir
Est de t'aimer ou de mourir.

Ô douloureuse joie,

Ô suave douleur,
Par qui mon âme est triste, et meurt heureuse,
Ô chers soupirs,
Ô bienheureux martyres,
Ne me privez pas de votre douleur,
Puisque votre douceur me fait mourir et vivre.

Ah ! Que serait, ma Dame, un doux soupir d'Amour,

Si ce soupir, qui chez vous ne trahit, hélas,
Qu'une douleur légère, m'incendie à ce point le cœur ?
Malheureux, à chaque pas je m'avance,
Plein de désir, tout en sachant que mon attente est vaine,
Qu'un jour avec le cœur vous soupirez "Je t'aime".

Bienheureux sommeil

Qui vis dans les yeux de ma Dame
Et de sa lumière nous prives,
Ah, montre-lui, par quelque songe messenger,
Combien notre âme est affligée,
Et fais qu'en la quittant, de la pitié lui reste,
Pour que compatissante elle s'éveille.

1 | **Gioite voi col canto**
Mentre piango, e sospiro,
Né dal mio lagrimar punto respiro.
Ahi, misero mio core,
Nato sol al dolore,
Piangi, ma piangi tanto
Che vinta dal tuo pianto
Sia la mia donn'e poi rivèd'in lei
Gl'affanni, e i dolor miei.

2 | **S'io non miro, non moro,**
Non mirando, non vivo.
Pur mort'io son, né son di vita privo.
O miracol d'amore, ahi, strana sorte,
Che 'l viver non sia vita e 'l morir morte.

3 | **Itene, o miei sospiri,**
Precipitate 'l volo
A lei, che m'è cagion d'aspri martiri,
Ditele, per pietà del mio gran duolo,
C'hormai ella mi sia
Come bella ancor pia,
Che l'amaro mio pianto
Cangerò, lieto, in amoroso canto.

4 | **Dolcissima mia vita,**
A che tardate la bramata aita?
Credete forse che 'l bel foco ond'ardo
Sia per finir perch'è torcet'il guardo?
Ahi, non fia mai, che bram'il mio desire
O d'amarti, o morire.

5 | **O dolorosa gioia,**
O soave dolore,
Per cui quest'alma è mesta, e lieta more.
O miei cari sospiri,
Miei graditi martiri,
Del vostro duol non mi lasciate privo,
Poiché sì dolce mi fa morto, e vivo.

6 | **Qual fora, donna, un dolce "oimè" d'Amore**
Se quell' "oimè" che da voi tragge, ahi lasso,
Lieve dolor così m'incende il core?
Malheureux, à ciascun passo
Vò desiando, e so ch'indarn'il bramo
Ch'un dì col cor diciate: "oimè, ch'io t'amo".

7 | **Felicissimo sonno**
Che nelle luci di madonna vivi
E noi di luce privi,
Deh, con un sogno messenger le mostra
L'afflitta anima nostra,
Fa' che 'n partir da lei, pietà vi resti,
E pietosa si desti.

You all rejoice and sing,

While I weep and sigh,
And cannot breathe for tears.
Aha, wretched heart of mine,
Born only for grief,
Weep, but weep so much
That my lady will be overcome
By your tears and see in herself
My afflictions and sorrows.

If I do not look [upon my lady], I do not die;

If I do not look, I do not live;
Thus I am dead, yet not devoid of life.
O miracle of love! Ah, strange fate,
That living be not life, nor dying death!

Go, my sighs,

Hasten your flight
To her who is the cause of my dreadful torment.
Tell her, I beg you, of my great sorrow;
Let her become to me henceforth
As kind as she is fair,
And I will blithely change my bitter plaint
Into a song of love.

My sweetest, my life,

Why do you delay the comfort I long for?
Do you perhaps think that the bright fire with which
I burn
Will be extinguished because you turn your gaze away?
Ah, that will never be, for my desire yearns
Either to love you, or to die.

O sorrowful joy,

O sweet sorrow,
By which this soul is saddened, and dies happy!
O my dear sighs,
My welcome torments,
Leave me not bereft of your pain,
For so sweetly it grants me both death and life.

My lady, what use is one sweet 'ah' of love

If that 'ah' which causes you, alas,
So little pain, so inflames my heart?
Wretch that I am, with every step I take
I yearn, while knowing that I long in vain,
For you to say one day, from your heart: 'Ah, I love you!'

Most happy sleep,

You that dwell in my lady's eyes
And deprive us of their light,
Ah, by means of a dream show her
Our afflicted soul,
And as you leave her, let mercy remain,
That merciful she may awake.

Ihr vergnügt euch mit Gesang,

Während ich weine und seufze
Und meine Tränen mich am Atmen hindern.
Ach, mein armes Herz,
Nur für den Schmerz geboren ist,
Weine, weine so sehr, dass
Meine Dame besiegt werde
Von deinen Tränen und du dann in ihr
Meine Qual und meine Schmerzen siehst.

Wenn ich nicht schaue, sterbe ich nicht,

Schaue ich nicht, lebe ich nicht.
Bin ich auch tot, bin ich nicht des Lebens beraubt.
O Wunder der Liebe, ach, welch seltsames Schicksal,
Zu leben ohne Leben und zu sterben ohne Tod.

Geht, o meine Seufzer,

Lenkt rasch euren Flug
Zu ihr, dem Ursprung meines herben Leids,
Sagt ihr, dass sie aus Mitleid
Mit meinem großen Schmerz zu mir
So gütig sein möge, wie sie schön ist,
Damit ich meine bitteren Tränen
Freudig in ein Liebeslied umwandle.

Meine Allersüßeste, mein Leben,

Warum zögert ihr mit der ersehnten Hilfe?
Glaubt ihr vielleicht, dass das Feuer, das in mir brennt,
Verlöscht, wenn ihr euren Blick abwendet?
Ach, so wird es nicht sein, denn mein Wunsch ist es,
Dich zu lieben oder zu sterben.

O schmerzvolle Freude,

O süßer Schmerz,
Wegen euch ist meine Seele traurig und stirbt glücklich.
O teure Seufzer,
O angenehmes Leid,
Beraubt mich nicht eures Schmerzes,
Denn er verüßt mir den Tod und das Leben.

Was ist, meine Dame, ein süßes „Ach“ von Amor,

Wenn dieses „Ach“, das bei euch leider nur
Leichten Schmerz erzeugt, mein Herz so sehr entflammt?
Ich Unglücklicher empfinde bei jedem Schritt
Ein starkes Begehren, und ich weiß, dass ich vergeblich
wünsche,
Das ihr eines Tages von Herzen sagt: „Ach, ich liebe euch.“

Glückseliger Schlaf,

Der du in den Augen meiner Dame lebst
Und uns ihres Blicks beraubst,
Ach, zeige ihr in einer Traumbotschaft,
Wie sehr unsere Seele betrübt ist,
Und mach, dass, wenn du sie verlässt, ihr Mitleid bleibt,
So dass sie gütig ist, wenn sie erwacht.

Si vous souffrez de ma douleur,

Vous seule, qui êtes mon âme,
 Pourrez faire que tout ne soit que joie.
 Ah, veuillez accepter mon ardeur :
 Ainsi mon cœur joyeux brûlerait dans ses feux,
 Et la douleur qui vous déplaît
 Deviendrait joie pour moi, plaisir et paix pour vous.

Yeux qui êtes la vie de mon cœur,

Vous me refusez donc, hélas, votre aide coutumière.
 Le temps est venu de mourir, pourquoi tarderai-je
 plus longtemps ?
 Pourquoi détournez-vous votre regard ?
 Pour ne pas voir combien je vous adore ?
 Au moins, regardez-moi mourir !

Qui part loin de la vie à la fin languit,

Et la douleur de mort
 L'afflige et puis le tue en de cruelles peines.
 Je suis cet homme-là, hélas,
 Mon très doux cœur :
 Je m'éloigne de vous et mon cruel malheur
 Me fait quitter la vie, et je vais vers la mort.

Je crie "Grâce !" en pleurant,

Mais qui m'écoute ? Hélas, voici que je défaille.
 Je mourrai donc, en me taisant !
 Ah, du moins, par pitié,
 Doux trésor de mon cœur, si je pouvais te dire,
 Avant que de mourir : "je meurs" !

Ô vous, les trop heureux

Qui voyez mon Soleil,
 Et qui échangez avec lui mots et regards,
 S'il vous en reste un peu, puissé-je vous le prendre
 Pour nourrir les yeux de mon cœur !

Courez, amants éprouvés,

Contempler avec moi celui
 Dont le monde se pare et se fait beau.
 Douce et dure vision, dans laquelle réside
 Une Vertu de force telle
 Qu'elle abrège la vie et la rend immortelle.

Asséchez vos beaux yeux,

Mon cœur, ne pleurez pas
 Si, loin de vous, vous me voyez partir.
 Ah, c'est moi qui dois pleurer, pauvre et seul,
 Alors qu'en vous quittant je me meurs de douleur !

Tu me tues, ô cruelle,

Impitoyable meurtrière de l'amour,
 Et tu veux que je me taise, que ma mort ne crie pas ?
 Ah, mon martyr ne peut pas se taire,
 Qui va droit vers la mort,
 Et je m'en vais en criant
 "Hélas, je me meurs en aimant".

8 | Se vi duol il mio duolo

Voi sola, anima mia,
 Potete far che tutto gioia sia.
 Deh, gradite 'l mio ardore
 Ch'arderà lieto nel suo foco il core,
 E quel duol che vi spiace
 In me sia gioia, in voi diletto e pace.

9 | Occhi del mio cor vita,

Voi mi negate, oimè, l'usata aita.
 Tempo è ben di morire, a che più tardo?
 A che serbate il guardo?
 Forse per non mirar come v'adoro,
 Mirate almen ch'io moro.

10 | Languisce al fin chi dalla vita parte,

E di morte il dolore
 L'affligge sì che 'n crude pene more.
 Ah, che quello son io,
 Dolcissimo cor mio,
 Che da voi part'è per mia crudel sorte,
 La vita lascio, e me ne vado a morte.

11 | "Mercè", grido piangendo,

Ma chi m'ascolta? Ah lasso, io vengo meno.
 Morrò dunque tacendo!
 Ah, per pietade almeno,
 Dolce del cor tesoro,
 Potessi dirti pria ch'io mora: "io moro".

12 | O voi, troppo felici,

Che mirate 'l mio sole
 E cangiate con lui sguardi e parole,
 Quel ch'a voi sopr'avanza, ah, potessi io
 Raccor per cibo a gli occhi del cor mio.

13 | Correte amanti a prova

A mirar meco quello,
 Onde s'adorna 'l mondo, e si fa bello.
 Vista dolce, ed acerba in cui si trova
 Virtù di forza tale
 C'hor breve fa la vita, hor immortale.

14 | Asciugate i begli occhi,

Deh, cor mio, non piangete
 Se lontano da voi gir mi vedete.
 Ah, che pianger debb'io misero e solo
 Che partendo da voi m'uccide il duolo.

15 | Tu m'uccidi, o crudele,

D'amor empia homicida,
 E vuoi ch'io taccia e 'l mio morir non grida?
 Ah, non si può tacer l'aspro martire
 Che va innanzi al morire,
 Ond'io ne vò gridando:
 "Oimè, ch'io moro amando".

If my grief grieves you,

You alone, my soul,
 Can make all turn to joy.
 I pray you, accept my ardour,
 For my heart will gladly burn in its fires,
 And let that grief that so displeases you
 Become joy for me, delight and peace for you.

Eyes, you who are the life of my heart,

You deny me, alas, your wonted succour.
 It is truly time to die; why should I tarry?
 Why do you turn your gaze from me?
 Perhaps so as not to see how I adore you?
 See at least that I die!

He languishes who takes his leave of life,

And the pains of death
 So afflict him that he dies in cruel torments.
 Alas, that man am I,
 My sweet beloved,
 For I part from you, and by cruel fate's decree,
 I quit life and go to my death.

'Mercy!' I cry, weeping,

But who listens to me? Alas, I faint.
 I shall die, then, in silence!
 Ah, for pity's sake, at least,
 Sweet treasure of my heart,
 Would I tell you before I die, 'I am dying.'

O you too happy ones

Who gaze upon my sun
 And exchange glances and words with her,
 Ah, if only I might glean what you have left over,
 As nourishment for the eyes of my heart!

Hasten, lovers, to the trial,

To gaze with me upon that
 With which the world adorns and beautifies itself.
 A
 A
 sweet sight and a bitter, wherein is found
 virtue of such potency
 Which now cuts life short, now grants immortality.

Dry your fair eyes;

Come, my beloved, do not weep,
 If you see me depart far from you!
 Ah, it is I should weep, wretched and alone,
 Since in parting from you, I am slain by grief.

You are killing me, O cruel one,

Merciless murderess of love,
 Yet you expect me to be silent and not to cry my death aloud?
 Ah, one cannot silence the bitter martyr
 Who goes to his death;
 Therefore I cry aloud:
 'Alas, I die from loving!'

Wenn mein Schmerz euch schmerzt,

Könnt ihr allein, meine Seele,
 Bewirken, dass alles Freude ist.
 Ach, nehmt meine Leidenschaft an:
 So wird mein Herz heiter in seinem Feuer brennen,
 Und der Schmerz, der euch missfällt,
 Wird zur Freude für mich, zu Genuss und Frieden
 für euch.

Augen, Leben meines Herzens,

Ihr verweigert mir, ach, eure übliche Hilfe.
 Es ist Zeit zu sterben, warum länger zuwarten?
 Warum wendet ihr den Blick ab?
 Vielleicht, um nicht zu sehen, wie sehr ich euch verehere?
 Seht mich wenigstens sterben.

Wer aus dem Leben scheidet, schmachtet am Ende,

Und der Todesschmerz
 Peinigt ihn, so dass er unter grausamen Qualen stirbt.
 Ach, ich bin dieser Mensch,
 Mein süßes Herz, der
 Von euch geht und durch das grausame Schicksal
 Das Leben lässt und auf den Tod zugeht.

„Gnade!“, rufe ich weinend,

Doch wer hört mich? Ach, ich vergehe.
 Ich werde also schweigend sterben!
 Erbarmen! Wenn ich doch dir,
 Süßer Schatz meines Herzens, bevor ich sterbe
 Sagen könnte: „Ich sterbe!“

Ach, ihr allzu Glücklichen,

Die ihr meine Sonne seht und
 Mit ihr Blicke und Worte austauscht,
 Könnte ich doch das, was ihr zu viel davon habt,
 Als Nahrung für die Augen meines Herzens bekommen!

Lauft, ihr Liebenden, um mit mir

Prüfend das anzuschauen, womit sich
 Die Welt schmückt und schönmacht.
 A
 A
 Ein süßer und herber Anblick, in dem
 Eine Kraft innewohnt, durch die
 Er das Leben verkürzt oder unsterblich macht.

Trocknet eure schönen Augen,

Mein Herz, ach, weint nicht,
 Wenn ihr mich weit weg von euch wandeln seht.
 Ach, eher sollte ich weinen, elend und einsam,
 Wenn ich, euch verlassend, vor Schmerz sterbe.

Du tötest mich, Grausame,

Böse Mörderin der Liebe, und willst,
 Dass ich schweige und meinen Tod nicht laut beklage?
 Ach, nicht zu verschweigen ist mein schweres Leid,
 Das dem Tod vorausgeht und
 Weswegen ich ausrufe:
 „Ach, ich sterbe als Liebender.“

Ah ! Cachez ce beau sein,

Qu'à force d'admirer, l'âme se pâme.
Non, ne le cachez pas, car l'âme, accoutumée
À vivre de douceur,
Espère, en admirant, secours
De ce beau sein qui donne mort et vie.

Puisque l'avid soif

Que tu as de mon humeur triste et larmoyante
N'est pas encore étanchée, ô cœur sans pitié,
Étanche-la avec mon sang,
Que va verser, de mon sein transpercé,
Un fleuve de douleur.

Mais toi, cause de cette atroce peine
Qui à la mort me mène,
Regarde, malgré toi, le bénéfique effet
De ta cruauté et de mon tourment :
C'est que, mourant à ma douleur, je ne sens pas la mort.

Oh journée ténébreuse

Et malheureux état,
Oh piètre cœur né pour les larmes,
Quand ton joyeux retour
Se fera près de celle
Qui, plus qu'aucune autre, est belle,
Et plus gracieuse et plus charmante,
Et porte vie et mort par ses regards !

Si tu fuis, je ne reste pas,

Car mon cœur te suit, et crie.
Ah ! Cœur cruel, où la dureté fait son nid,
Où t'en vas-tu ? Rends-moi d'abord mon cœur
Et, après, fuis, et qu'Amour, avec toi, s'enfuit !

„Je t'aime, ô ma vie“, c'est ce que ma chère vie

Me dit, et par cette unique
Et très douce parole,
Elle semble changer joyeusement mon cœur
Pour s'en rendre seigneur.
Ce mot plein de douceur, de joie,
Prends-le très vite, Amour,
Imprime-le moi dans le cœur,
Fais que mon âme ne respire que par toi,
Que ce „Je t'aime, ô ma vie“ soit ma vie !

16 | Deh, coprite il bel seno

Che per troppo mirar l'alma vien meno.
Ahi, nol coprite, nò, che l'alma avvezza
A viver di dolcezza.
Spera, mirando, aita
Da quel bel sen che le dà morte, e vita.

17 | Poiché l'avid sete

C'hai del mio tristo e lagrimoso humore,
Non è ancor spenta, o dispietato core,
Spengala il sangue mio
C'hor verserà dal mio trafitto petto
Un doloroso rio.

18 | Ma tu, cagion di quell'atroce pena,
Ch'alla morte mi mena,
Mira, mal grado tuo, pietoso effetto
Della tua crudeltà, del mio tormento,
Ché, morendo al mio duol, morte non sento.

19 | O tenebroso giorno,

Infelice mio stato,
O mio cor tristo sol a pianger nato,
Quando lieto ritorno
Farai dinanzi a quella
Ch'è più d'ogn'altra bella,
Più leggiadr'e più vaga,
Che con suoi sguardi mort'e vit'appaga.

20 | Se tu fuggi, io non resto

Che 'l cor ti segue, e grida.
Ahi, cor crudele, ov'impietà s'annida,
Dove ten vai? Deh, pria mi rend' il core
E poi ten fuggi, e fugga teco Amore.

21 | „T'amo mia vita“, la mia cara vita

Mi dice, e 'n questa sola
Dolcissima parola,
Par che trasformi lietament' il core
Per farsene signore.
O voce di dolcezza, e di diletto,
Prendila tost' Amore,
Stampala nel mio core,
Spiri solo per te l'anima mia,
„T'amo mia vita“, la mia vita sia.

I beg you, cover that lovely breast,

For too much gazing makes my spirit faint.
Ah, cover it not, no, for my spirit, accustomed
To living on sweetness,
Hopes, as it gazes, for succour
From that lovely breast which gives it both death and life.

Since your avid thirst

For my sad and tearful humour
Is not yet quenched, O pitiless heart,
Let it be quenched by my blood,
Which now will pour out from my pierced breast
A sorrowful stream.

But you, the cause of that atrocious pain
Which leads me to death,
Behold, against your will, the merciful effect
Of your cruelty, of my torment:
For, as I die, in my grief I feel not death.

O dark day,

O my unhappy condition!
O my sad heart, born only to weep,
When will you return in joy
Before that lady
Who is more beautiful than any other,
More pleasant and more graceful,
Who with her glances grants both death and life?

If you depart, I will not remain,

For my heart will follow you, and cry out:
'O merciless heart, in which cruelty hides,
Ah, where are you going? First give me back my heart
And then depart, and let Love depart with you.'

'I love you, my life!' My own dear life

Says to me, and in those few,
Most sweet words,
It seems she has joyously transformed my heart
To make herself its master.
Oh, those words so gentle and delightful!
Grasp them at once, Love;
Engrave them on my heart.
Let my spirit breathe for you alone:
Let 'I love you, my life!' be my whole life!

Ach, bedeckt diese schöne Brust,

Denn schaut die Seele sie zu lange an, vergeht sie.
Ach, nein, bedeckt sie nicht, denn die Seele
Gewöhnt sich an süße Gefühle.
Sie erhofft sich durch den Anblick Hilfe von
Dieser schönen Brust, die für sie Tod und Leben bedeutet.

Da dein heftiger Durst

Nach meiner traurigen, tränenseligen Stimmung
Noch nicht gelöscht ist, o gnadenloses Herz,
Werde er mit meinem Blut gelöscht,
Das sich aus meiner durchbohrten Brust
Als ein Fluss aus Schmerzen ergießen wird.

Doch du, Ursache für diese furchtbare Qual,
Die mich in den Tod führt,
Schau, wie gnädig dennoch die Wirkung
Deiner Grausamkeit und meiner Qual ist: Im Sterben
Ist mein Schmerz so stark, dass ich den Tod nicht spüre?

O finsterer Tag,

Unglücklich mein Zustand,
O mein trauriges Herz, geboren nur zum Weinen,
Wann wirst du glücklich
Zu jener zurückkehren,
Die so schön ist wie keine andere,
Anmutiger und reizender,
Und mit ihren Blicken Tod und Leben lindert.

Wenn du fliehst, bleibe ich nicht,

Denn mein Herz folgt dir und schreit.
Ach, grausames Herz, wo Härte sich einnistet,
Wohin gehst du? Gib mir erst mein Herz zurück
Und dann fliehe, und möge Amor mit dir fliehen.

„Ich liebe dich, mein Leben“, sagt meine Teure

Zu mir, und mit diesen einen und
Überaus süßen Worten
Scheint sie mein Herz fröhlich zu ändern,
Um es zu beherrschen.
O süße, entzückende Worte,
Ergreife sie rasch, Amor,
Und präge sie in mein Herz ein,
Meine Seele möge nur für dich leben, und
„Ich liebe dich, mein Leben“ sei mein Leben.

Si c'est ma mort que tu désires,

Cruelle, j'en mourrai heureux.
Et même après ma mort, toi seule j'adorerai.
Mais si tu veux que je cesse d'aimer,
Ah, rien que d'y penser,
La douleur me tue, et l'âme fuit à tire d'aile.

Beauté, puisque tu r'absentes,

En emportant mon cœur, emporte mes tourments,
Puisqu'un cœur tourmenté peut sentir
La douleur de mourir,
Quand une âme sans cœur
Ne sent plus de douleur.

Tu pleures, ô ma Phyllis,

Pensant noyer l'ardente flamme
Qui, si douce, m'enflamme.
Mais, ah, ce petit pleur fait que mon cœur
N'en est que plus flambant de vive ardeur.

Arrête de me tourmenter,

Pensée cruelle et mensongère :
Ce qui te plaît, à jamais ne peut plus être.
Pour moi la joie est morte,
Il ne m'est plus permis
D'être jamais heureux.

Pour tous il respandit,

Mon bel et clair soleil,
Mais il se montre obscur et sombre pour moi seul,
Malheureux : en larmes amères
Je consume ainsi ma vie. Hélas,
Si je pouvais du moins lui demander son aide,
C'est heureux qu'alors j'en mourrais
Et que mes maux, ah, finiraient.

“Je pars”, et je n'en dis pas plus car la douleur

Avait privé de vie mon cœur ;
Alors Chloris éclata en sanglots et dit
Avec des “Ah !” entrecoupés : “Donc aux douleurs
Je suis vouée ! Ah, non, qu'il n'advienne jamais
Que je cesse de languir en douloureuses plaintes !”
J'étais mort, je revis, car mes esprits éteints
Revinrent à la vie à de si doux accents.

Mille fois par jour je meurs

Et vous, lâches soupirs,
Las, vous ne faites pas qu'en soupirant j'expire ?
Et toi, âme cruelle, si ma douleur
T'afflige tant, que ne t'enfuis-tu à tire-d'aile ?
Ah ! Seule la Mort à mon deuil atroce et dur
Se fait compatissante et vient tuer ma vie.
Ainsi donc mes soupirs et mon âme envers moi
Sont impitoyables, quand la Mort a pitié.

1 | **Se la mia morte brami,**
Cruel, lieto ne moro.
E dopo morte anchor, te sol' adoro.
Ma se vuoi ch'io non t'ami,
Ahi, ch'a pensarlo solo,
Il duol m'ancide, e l'alma fugga a volo.

2 | **Beltà, poiché t'assenti,**
Come ne porti il cor, porta i tormenti.
Ché tormentato cor può ben sentire
La doglia del morire,
E un'alma senza core
Non può sentir dolore.

3 | **Tu piangi, o Fille mia,**
E pensi estinguer quell'ardente fiamma
Che sì dolce m'infiamma.
Ahi, che sì picciol pianto fa che 'l core
Tanto più avvampi di vivace ardore.

4 | **Resta di darmi noia,**
Pensier crudo e fallace,
Ch'esser non può già mai quel ch'a te piace.
Morta è per me la gioia,
Onde sperar non lice
D'esser mai più felice.

5 | **Chiaro rispender suole**
A tutti il mio bel sole,
Ma oscuro e fosco a me misero appare,
Ond'in lagrime amare
Consumo la mia vita.
Ah! s'io potessi almen chiederle aita,
Lieto all'hor ne morrei
E finirian, oimè, gli affanni miei.

6 | **Io parto, e non più dissi ché 'l dolore**
Privò di vita il core;
All'hor proruppe in pianto e disse Clori
Con interrotti oimè: “dunque ai dolori
Io resto, ah, non fia mai
Ch'io non languisca in dolorosi lai.”
Morto fui, vivo son, che i spirti spenti
Tornaro in vita a sì pietosi accenti.

7 | **Mille volte il dì moro**
E voi, empi sospiri,
Non fate, oimè, ch'in sospirando io spiri.
E tu, alma crudele, se 'l mio duolo
T'affligge sì, ché non ten fuggi a volo?
Ahi, che sol Morte al mio duolo aspro e rio
Divien pietosa, e ancide il viver mio.
Così dunque i sospiri e l'alma mia
Sono ver me spietati, e Morte pia.

If you desire my death,
Cruel one, I will gladly die,
And even after death I will adore you alone.
But if you wish me not to love you,
Alas, at the mere thought,
Grief slays me and my soul flies from me.

Beauteous one, as you depart,
Since you take my heart with you, take my torments.
For a tormented heart can truly feel
The pains of death,
While a soul without a heart
Cannot feel sorrow.

You weep, O my Phyllis,
And think you can extinguish that ardent flame
Which so sweetly inflames me.
But ah, those little tears make my heart
Blaze all the more with fervent glow!

Trouble me no more,
Cruel, deceiving thoughts,
For what you wish can never be again.
My joy is dead,
And so I may not hope
Ever to be happy once more.

My fair sun
Still shines brightly on all,
But dark and gloomy seems to me, wretch that I am;
And so in bitter tears
I waste my life.
Ah, if only I could at least beseech her aid!
Then I would die happy
And that, alas, would end all my afflictions.

I am leaving: and I said no more, for grief
Plucked the life from my heart.
Then Chloris burst into tears, and said
Amid her sobs: “Then only grief
Is left to me. Ah, may there never come a time
When I do not languish in sorrowful laments.”
I was dead, yet now I live, for my extinguished spirit
Came back to life at such compassionate words.

A thousand times a day I die,
Yet, pitiless sighs,
Will you not let me expire as thus I sigh?
And you, cruel soul, if my grief
Afflicts you so, why do you not fly from me?
Alas, only Death takes pity
On my harsh and bitter sufferings, and cuts short
my life!
Thus my sighs and my soul
Are merciless to me, and Death is kind.

Wenn du meinen Tod begehrt,
Grausame, dann sterbe ich glücklich.
Und auch nach dem Tod verehere ich nur dich.
Doch wenn du willst, dass ich dich nicht liebe,
Ach, beim bloßen Gedanken daran
Tötet mich der Schmerz, und die Seele flieht im Fluge.

Du Schöne, da du weggehst
Und dabei mein Herz mitnimmst, nimm auch mein Leid.
Denn ein gequältes Herz kann
Den Todesschmerz sehr wohl spüren,
Während eine Seele ohne Herz
Keinen Schmerz spüren kann.

Du weinst, o meine Phyllis,
Und denkst, so die heiße Flamme zu löschen,
Die so süß in mir brennt.
Aber ach, durch ein so schwaches Weinen wird
Das Herz nur noch mehr von wilder Glut erfasst.

Hör auf, mich zu belästigen,
Übler, trügerischer Gedanke, denn
Es kann niemals sein, was dir gefällt.
Die Freude ist für mich gestorben,
Es ist mir nicht vergönnt, darauf zu hoffen,
Jemals wieder glücklich zu sein.

Hell strahlt wie gewohnt
Auf alle meine schöne Sonne, doch
Mir Elendem zeigt sie sich finster und düster,
Weshalb ich in bitteren Tränen
Mein Leben friste.
Ach, könnte ich sie zumindest um Hilfe bitten,
Dann würde ich glücklich sterben
Und mein Kummer, ach, würde enden.

„Ich gehe“, mehr sagte ich nicht, denn der Schmerz
Beraubte mein Herz des Lebens;
Da brach Chloris in Tränen aus und sagte
Zwischen hervorgestoßenen Achs: „So bleibt denn
Mein Schmerz bestehen. Ach, niemals werde ich
Aufhören zu schmachten und zu wehklagen!“
Ich war tot, ich lebe, denn mein verlorener Geist
Lebte nach so wohlthuenden Worten wieder auf.

Tausendmal am Tag sterbe ich,
Und ihr, boshafte Seufzer,
Lasst mich, ach, nicht seufzend sterben.
Und du, grausame Seele, wenn mein Schmerz
Dich so quält, warum fliehst du nicht im Fluge?
Ach, nur der Tod erbarmt sich meines bitteren,
Üblen Leids und löscht mein Leben aus.
So sind denn meine Seufzer und meine Seele
Gnadenlos mit mir, während der Tod Mitleid hat.

Ô mon doux trésor

Ne me regarde pas si je me meurs,
Car ton regard si vif n'a d'autre effet
Que de me consumer dans le feu dont je brûle.
Ah, non ! Regarde-moi, au contraire, mon âme,
Puisque ma mort, alors, me sera vie.

Ah ! Comme c'est en vain que je soupire,

Comme c'est en vain que je vous admire,
Puisque, cruelle, à tous vous faites plaisir,
Et moi seul me faites mourir !
Malheureux est mon sort,
Si la vie pour moi se fait mort.

Moi je respire en si grande douleur,

Et toi tu vis, cœur sans pitié,
Hélas, quand il n'est plus d'espoir
De revoir notre trésor aimé ?
Ah, Mort, viens à notre aide,
Tue cette vie !
Compatissante, frappe-nous ! Et d'un seul coup
Mets fin à cette vie ainsi qu'à la grande douleur.

Âmes à l'Amour rebelles,

Qui par vos sons harmonieux, vos doux accents
Pouvez calmer les vents
Et qui rendez charmants vos yeux ardents,
Heureux qui vous entend et vous admire,
Heureux qui pour vous languit et soupire !

Candide et verte fleur

Qui d'espérance et de fidélité
Me fais aussi blanchir ou reverdir le cœur,
Hélas, s'il se pouvait qu'avec même clarté
Que se fait voir en toi ta sincère couleur,
Je distingue le vrai chez ma Dame,
Je pourrais ou bien jouir alors de l'espérance,
Ou bien, dans mes tourments, de ma fidélité.

Un petit moustique audacieux

Mord celle qui détruit mon cœur et le maintient
Dans de si dures peines.
Il fuit, puis revient
Sur ce beau sein qui m'a volé mon cœur,
Elle le prend, le serre et lui donne la mort
Pour son plus grand bonheur.
Je te mordrai moi aussi à mon tour,
Mon doux trésor aimé,
Et si tu me prends et me serres, ah, je défailirai,
Goûtant dans ce beau sein ton doux venin.

Je brûle pour toi, ô mon bien, mais cette ardeur

Souffle une douce brise sur mon cœur ;
Je meurs pour toi, ma vie, mais ce mourir
Devient bonheur, et très doux ce languir.
Heureux sort, quoique je brûle et que je meure :
L'ardeur devient douce brise, et mourir joie.

8 | O dolce mio tesoro

Non mirar s'io mi moro,
Ché 'l tuo vitale sguardo
Non fa che mi consumi il foco ond'ardo.
Ah no, mirami pur, anima mia,
Ché vita all'hor mi fia la morte mia.

9 | Deh, com'invan sospiro,

Deh, com'invan vi miro,
Poiché, crudel, voi fate ogni un gioire,
Ed a me sol morire.
Infelice mia sorte,
Che la vita per me divenga morte.

10 | Io pur respiro in così gran dolore,

E tu pur vivi, o dispietato core.
Ahi, che non vi è più spene
Di riveder il nostro amato bene.
Deh, Morte, danne aita,
Uccidi questa vita,
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
A la vita dia fin, ed al gran duolo.

11 | Alme d'Amor rubelle

Che con leggiadri suoni, e dolci accenti
Frenar potete i venti
E 'nvagHITE di voi l'ardenti stelle,
Beato chi v'ascolta, e chi vi mira,
Beato chi per voi langue, e sospira.

12 | Candido e verde fiore

Che di speranza, e fede
Tu pur m'inbianchi, e mi rinverdi il core,
Lasso, sì come chiaro in te si vede
Il tuo color sincero,
Scorgessi io sì della mia donna il vero!
O di mia speme all'hor goder potrei,
O di mia fede, ne' tormenti miei!

13 | Ardita zanzaretta

Morde quei che 'l mio cor strugge, e tiene
In così crude pene.
Fugge poi, e rivola
In quel bel seno che 'l mio cor invola,
Indi la prende, e stringe, e le dà morte
Per sua felice sorte.
Ti morderò anchor io,
Dolce amato ben mio,
E se mi prendi, e stringi, ahi, verrò meno
Provandi in quel bel sen dolce veleno.

14 | Ardo per te, mio bene, ma l'ardore

Spira dolce aura al core;
Moro per te, mia vita, ma 'l morire
Gioia divien, dolcissimo il languire.
Felice sorte, anchor ch'io arda, e moia,
L'ardor divien dolce aura, e 'l morir gioia.

O my sweet treasure,

Do not look at me if I die,
For your life-giving glance
Merely makes the fire with which I burn consume me.
Ah, no! Do look at me, my beloved,
That my death may then become life to me.

Ah, how I sigh in vain,

Ah, how I gaze on you in vain,
Since, cruel woman, you bring joy to all
And death to me alone!
Unhappy is my fate,
That for me life should become death.

Do I still breathe amid such pain,

And do you still live, O pitiless heart?
Alas, no hope is left
Of ever seeing our beloved again!
Ah, Death, grant me your aid,
Snuff out this life!
In mercy strike me down, and let one blow
Bring to an end my life and my great grief.

Souls that rebel against Love,

You who with graceful sounds and sweet strains
Can restrain the winds
And beguile the ardent stars:
Blessed are they who listen to you and behold you,
Blessed are they who languish and sigh for you.

Pure white flower of youthful green,

You who purify me and rejuvenate my heart
With hope and faith,
Alas, if only I could perceive, as clearly as I see
Your true colours,
The true nature of my lady!
Then I could enjoy either my hope
Or my faith amid my torments!

A bold little mosquito

Bites her who breaks my heart and maintains it
In such cruel torments;
Then it flees, and flies back
To that lovely breast that steals my heart.
From thence she takes it, crushes it and kills it:
Oh, how happy is its fate!
I too will bite you,
My sweet beloved,
And if you take and crush me, ah, I'll faint,
Tasting sweet poison in that lovely breast.

I burn for you, my beloved, but those flames

Waft gentle breezes into my heart.
I die for you, my life, but that dying
Becomes joy, and that languishing becomes sweetness.
A happy fate, even though I burn and die:
My flames become sweet breezes, my dying becomes joy.

O mein süßer Schatz,

Schau nicht hin, wenn ich sterbe,
Denn dein munterer Blick bewirkt nur,
Dass das Feuer in mir mich verzehrt.
Ach, nein! Schau mich dennoch an, meine Seele,
So wird mein Tod mir Leben sein.

Ach, ich seufze vergeblich,

Ich schaue euch vergeblich an,
Denn allen gebt ihr Freude, Grausame,
Mir aber nur den Tod.
Unglücklich ist mein Los,
Denn das Leben wird für mich zum Tod.

Ich atme trotz des großen Schmerzes,

Und auch du lebst, o grausames Herz.
Ach, es gibt keine Hoffnung mehr,
Den geliebten Schatz wiederzusehen.
Ach, Tod, komm zu Hilfe,
Bereite diesem Leben ein Ende,
Verletze es gnädig, und setze mit einem Schlag
Dem Leben ein Ende und auch dem großen Schmerz.

Ihr rebellischen Geister von Amor,

Ihr könnt mit lieblichen Klängen und süßen Worten
Die Winde zähmen und bewirken,
Dass sich die leuchtenden Sterne in euch verlieben;
Glücklich, wer euch hört und sieht,
Glücklich, wer eurentwegen schmachtet und seufzt.

Schneeweiße und grüne Blume,

Mit dem Weiß der Hoffnung und
Dem Grün der Treue erfüllst du mein Herz;
Ach, so klar, wie man in dir
Aufrichtige Farben sieht, so möge ich
Auch die Wahrheit über meine Dame erkennen!
So könnte ich mich über meine Hoffnung freuen
Oder über meine Treue in meinem Kummer!

Eine kleine, kühne Mücke

Sticht jene, die mein Herz zerstört und es
So großem Leid aussetzt.
Sie flieht darauf und fliegt wieder zurück
Auf diese schöne Brust, die mein Herz gestohlen hat;
Sie greift nach der Mücke, zerdrückt und tötet sie
Und bescheidet ihr ein glückliches Los.
Ich werde dich auch stechen,
Mein süßter, geliebter Schatz,
Und greifst du nach mir und zerdrückst mich, vergehe
ich,
Ach, beim Kosten des süßen Gifts dieser schönen Brust.

Ich brenne für dich, mein Schatz, doch mit der Glut

Weht ein sanfter Lufthauch in mein Herz;
Ich sterbe für dich, mein Leben, doch dieses Sterben
Wird mir zur Freude und das Vergehen so süß.
Glückliches Los, auch wenn ich brenne und sterbe,
Wird die Glut zum sanften Lufthauch, das Sterben
zur Freude.

Seule la mort peut tuer

Et toi, mon cœur, qui es la vie,
Tu ne peux me tuer
D'un tendre coup de tes beaux yeux.
En mourant pour toi, je mourrais joyeux
Si blessure mortelle
Pouvait venir d'une beauté vivante.

Ce "non" cruel qui avait tué mes espérances,

Voici que, transpercé
Des mille baisers de ma bouche vengeresse,
Tel un cruel serpent mourant, exsangue, au sein des
fleurs,
Entre ces belles lèvres il gît, mourant.
Bienheureuse victoire !
Inscrit dans ce beau carmin, les amants
Liront : "Amour a conquis ce beau visage.
Amour vainc tous les cœurs".

Je meurs, hélas, de ma douleur

Et celle qui peut me rendre la vie,
Ah ! elle me tue et ne veut pas venir à l'aide !
Oh le douloureux sort :
Qui peut me donner vie, hélas, me donne mort.

Ils volent, tels des papillons,

Vers vos sublimes splendours,
Ô belle Dame, les petits amours.
Puis en jouant autour de la claire lumière,
Claire, oui, mais cuisante,
Ils éprouvent l'autre vertu, l'ardente,
Dans leur tendre plumage,
Et, tombant autour de vous par milliers,
Ils tirent, des brandons
De leurs plumes brûlantes, le feu, et puis
Déclenchent l'incendie dont vous flambez.

Pour mon plaisir le ciel se fait serein,

Le soleil dore les cheveux fleuris des prés,
En mer, la vague danse au son des brises,
Les oiseaux chantent en riant,
Avec l'air se jouent les vents,
Et mon cœur déversant sa joie,
Je déborde partout,
Et je rends, par ma joie, joyeux le monde.

Tu suis, ô ma Chloris,

Un cœur qui fuit,
Et toi tu fuis le mien, qui n'est qu'ardeur d'amour.
Ah ! Ne fuis pas qui t'aime,
Méprise qui te dédaigne :
Et si tu désires être aimée,
Aime-moi seul, puisque moi je n'aime que toi.

15 | Ancide sol la morte,

E tu, mio core, che la vita sei,
Uccider non mi puoi
Col dolce colpo de' begli occhi tuoi;
Io, morendo per te, lieto morrei
Se ferita mortale
Uscir potesse da beltà vitale.

16 | Quel "no" crudel che la mia speme ancise

Ecco che pur trafitto
Da mille baci di mia bocca ultrice,
Qual fiera serpe in mezzo ai fiori esangue
Tra quelle belle labra a morte languo.
O vittoria felice!
In quel vago rossor gli amanti scritto
Leggan: "di quel bel volto ha vinto Amore".
Amor vince ogni core.

17 | Moro, lasso, al mio duolo,

E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide, e non vuol darmi aita;
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte.

18 | Volan quasi farfalle

Ai vostri almi splendori,
O bella donna, i pargoletti amori.
Indi scherzando intorno al chiaro lume,
Chiaro sì, ma cocente,
Provan l'altra virtù, quella ch'è ardente,
Nelle tenere piume.
E 'ntorno a voi cadendo a mille a mille,
Tranno dalle faville
Di lor penne riarse il foco, e poi
Fanno l'incendio onde avvampate voi.

19 | Al mio gioir il ciel si fa sereno,

Il crin fiorito il sole ai prati inaura,
Danzano l'onde in mar al suon de l'aura,
Cantan gli augèi ridenti,
Scherzan con l'aria i venti,
Così la gioia mia versando il seno
Io d'ogni intorno inondo,
E fò, col mio gioir, gioioso il mondo.

20 | Tu segui, o bella Clori,

Un fuggitivo core
E 'l mio tu fuggi ch'arde sol d'amore.
Ah! non fuggir chi t'ama,
Sprezza chi te non brama.
E s'hai d'amor desio,
Ama me sol perché te sol amo io.

Only death can kill,

And you, my heart, who are life,
Cannot kill me
With a gentle blow from your lovely eyes.
Dying for you, I would die joyfully,
If a mortal hurt
Could be inflicted by live-giving beauty.

That cruel 'no' which killed my hopes,

Behold it here, now pierced
By a thousand kisses from my vengeful mouth;
Like a fierce serpent lying bloodless amid flowers,
Between those lovely lips it languishes, dying.
Oh happy victory!
In that crimson beauty, let lovers read
These words: 'Love has vanquished this fair countenance.'
Love conquers every heart.

I die, alas, of my sorrow,

And she who can bring me life,
Alas, kills me and will not grant me her aid!
Ah, grievous fate!
She who can give me life, alas, brings me death!

Like moths, tiny little cupids

Fly to your divine splendours,
O beauteous lady.
Then, frolicking around that bright light,
Bright, yes, yet burning,
They feel another power, one that burns,
In their tender plumage;
And, falling round you in their thousands,
They draw fire from the sparks
Of their scorched wings, and then
Kindle the blaze that sets you aflame.

At my rejoicing the skies grow serene,

The sun gilds the flowery tresses of the meadows,
The waves at sea dance to the sound of the breezes,
The birds sing and laugh,
The breezes frolic with the air:
Thus, my breast pouring forth my joy,
I flood all around me,
And with my rejoicing I make the world joyful.

O lovely Chloris, you pursue

A fickle heart
And fly from mine, which burns with naught but love.
Ah, do not fly from the man who loves you;
Scorn that man who does not long for you!
And if you desire love,
Love me alone, for I love only you.

Nur der Tod tötet,

Aber du, mein Herz, bist das Leben
Und kannst mich nicht töten
Mit dem zärtlichen Schuss aus deinen schönen Augen;
Ich würde freudig für dich sterben,
Wenn die tödliche Wunde
Von einer lebhaften Schönheit stammte.

Dieses grausame „Nein“, das meine Hoffnung zerstörte,

Liegt nun hier, durchbohrt von
Tausend Küssen meines rächenden Mundes,
Wie eine wilde, sterbende Schlange inmitten von Blumen
Kam es zwischen diesen schönen Lippen ermattet zu Tode.
O glückseliger Sieg!
Die Liebenden mögen lesen, was in diesem reizenden Rot
Geschrieben steht: „Amor hat dieses schöne Antlitz
besiegt.
Amor besiegt jedes Herz.“

Ich sterbe, ach, an meinem Schmerz,

Und die mir das Leben geben kann, ach,
Tötet mich und will mir nicht zu Hilfe kommen;
O schmerzliches Los,
Die mir Leben geben kann, gibt mir, ach, den Tod.

Sie fliegen wie Falter

Um euren edlen Glanz,
O schöne Dame, die kleinen Putti.
Sie necken sich im hellen Licht,
Dem hellen, ja, aber auch glühend heißen,
Und spüren dabei jene andere Kraft,
Die des Feuers, in ihrem zarten Federkleid.
Und indem sie zu Tausenden rings um euch fallen,
Lassen sie Funken sprühen
Aus ihren brennenden Federn und
Entfachen das Feuer, das in euch lodert.

Meine Freude lässt den Himmel erstrahlen,

Die Sonne vergoldet die blühenden Wiesengräser,
Im Meer tanzen die Wogen zum Klang der Brisen,
Die Vögel singen lachend,
Die Winde scherzen mit den Lüften,
Und mit der Freude, die sich aus meiner Brust ergießt,
Flute ich alles um mich herum und
Mache die Welt mit meinem Frohsinn fröhlich.

Du verfolgst, o schöne Chloris,

Ein fliehendes Herz
Und fliehst vor meinem, das vor lauter Liebe brennt.
Ach, fliehe nicht vor dem, der dich liebt,
Verschmähe den, der dich nicht begehrt.
Und wenn du geliebt werden willst,
Liebe nur mich, denn dich allein liebe ich.

Alors que pour t'aimer je me consume,

Tu regardes partout sauf vers moi ;
Toi, désirée raison de mon martyr,
Ah, tourne donc vers moi tes yeux aimés,
Puisque, sans ternir ses rayons, le soleil
Peut regarder même la fange.

Autrefois j'ai pleuré, dans les douleurs,

Maintenant se réjouit mon cœur,
Parce que mon amour m'a dit :
"Je brûle pour toi moi aussi".
Que fuient les ennuis et que la triste plainte
Se change désormais en chant doux et joyeux.

Lorsque, riieuse et belle,

Plus splendide qu'aucune étoile,
Lichoris m'apparaît,
Et qu'autour d'elle jouent les Amours fripons,
Je jouis tout entier, et suis si plein de joie
Que de ma joie le monde entier jouit.

Traduction : Jean-Pierre Darmon

21 | Anchor che per amarti io mi consumi,

In ogni parte, e non a me rimiri;
Tu, bramata cagion dei miei martiri,
Deh, volgi homai ver me gli amati lumi,
Poiché vil fango anchor rimirar suole,
Senza oscurar i suoi bei raggi il sole.

22 | Già piansi nel dolore,

Hor gioisce il mio core,
Perché dice il ben mio:
"Ardo per te anchor io"
Fuggan dunque le noie, e 'l tristo pianto
Homai si cangi 'n dolce, e lieto canto.

23 | Quando ridente, e bella,

Più vaga d'ogni stella
Mi si mostra Licori
E seco scherzan lascivetti Amori,
Tutto gioisco, e sì di gioia abondo,
Che della gioia mia gioisce il mondo.

A cura di: Rita de Letteriis

Though I waste away from love for you,

You look everywhere but upon me.
O longed-for cause of my torments,
Pray turn your beloved eyes on me,
Since the sun may look down on base mud
Without dimming its beautiful rays.

Once I wept in sorrow;

Now my heart rejoices,
Because my beloved tells me:
'I burn for you in my turn.'
Then let torments begone, and let sad tears
Henceforth be changed to sweet and happy song!

When, smiling and beautiful,

Fairer than any star,
Lycoris shows herself to me,
And lustful cupids frolic with her,
I rejoice greatly, and am so filled with joy
That at my joy the world rejoices.

Translation: Charles Johnston

Während ich mich aus Liebe zu dir verzehre,

Schaust du überall hin, nur nicht zu mir;
Du, begehrte Ursache meiner Qual,
Ach, wende die geliebten Augen doch mir zu, denn
Sogar auf den gemeinen Schlamm schaut die Sonne,
Ohne ihre schönen Strahlen zu verdunkeln.

Einst weinte ich in meinem Schmerz,

Nun freut sich mein Herz,
Denn mein Schatz sagt:
„Ich brenne auch für dich.“
So sollen die Sorgen verfliegen und die traurigen Tränen
Sich nun in süßen, fröhlichen Gesang verwandeln.

Wenn lachend und schön,

Reizender als jeder Stern
Lycoris sich mir zeigt
Und die lüsternen Putti mit ihr scherzen,
Dann bin ich hocheifrig und so voller Freude,
Dass sich über meine Freude die Welt freut.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Les Arts Florissants - Paul Agnew
CARLO GESUALDO
THE COMPLETE MADRIGAL BOOKS
Intégrale des Madrigaux / Gesamtausgabe der Madrigale

Libri Primo & Secondo
 vol.1
 2 CD HAF 8905307.08

“Au fil de l’aventure, l’ensemble a défini un grain très personnel, ajoutant à sa ductilité et à sa transparence un mordant lumineux.”
 – Diapason

“The sheer inquisitive delight that these singers bring to Gesualdo’s extraordinary world indicates a very exciting series ahead.”
 – Gramophone

„Die Unmittelbarkeit dieser Einspielung lässt aufhorchen. Man hat beim Hören den Eindruck, es steht einfach nichts zwischen dem eigenen Ohr und der Musik.“
 – BR Klassik



Libri Terzo & Quarto
 vol.2
 2 CD HAF 8905309.10

“Ce qui singularise Les Arts Florissants, c’est une présence plus affirmée des individualités vocales et une conscience précise de leur interaction avec le collectif. Être soliste autant que contrapuntiste, risque démultiplié par une prise de son qui révèle tout.”
 – Diapason

“L’admirable interprétation des six chanteurs des Arts Florissants honore ces deux livres de transition. [...] À n’en pas douter, cet enregistrement fera date et peut être légitimement considéré comme un modèle de la pratique madrigalesque au XXI^e siècle.”
 – Classica

“The singers pay studious attention to the poetry and its nuances, painting the words with a rich palette and contrasting light and shade to reflect Gesualdo’s chiaroscuro...” BBC Music Magazine
 ‘Fully integrated with the musical line, the singers avoid melodrama through intimate, small gestures as if acting for screen, not stage.’
 – Gramophone



„Fein geriffelt, deliziös in der Wahl der Stimmen, doch dabei herb gewürzt: So ist der Zugang Agnews mit seinen ‘Arts Flo’.“
 – Oper!

„Paul Agnew (...) gelangt aber durch eine extrem textnahe, sehr gestische Darstellung und durch eine wechselnde Besetzung des Sopranparts zu sehr abwechslungsreichen, vitalen, farbigen, ja oft richtig spannenden Interpretationen.“
 – Fonoforum

Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

BROSSARD - BOUTEILLER
Les Maîtres du motet
Dir. Paul Agnew
CD HAF 8905300



CLAUDIO MONTEVERDI
Madrigali
Cremona, Mantova, Venezia
Dir. Paul Agnew
3 CD HMX 2908777.79



L'incoronazione di Poppea
Dir. William Christie
3 CD + DVD HAF 8902622.24



ANTONIO VIVALDI

The Great Venetian Mass
Sophie Karthäuser, Lucile Richardot
Dir. Paul Agnew
CD HAF 8905358



AIRS SÉRIEUX ET À BOIRE

#1 Bien que l'amour...
Lambert, Couperin, Chabanceau,
de La Barre, Charpentier, d'Ambruys
Dir. William Christie
CD HAF 8905276



#2 Si vous vouliez un jour...
Charpentier, Moulinié,
Lambert, Le Camus
Dir. William Christie
CD HAF 8905306



#3 N'espérez plus, mes yeux...
Le Jeune, Moulinié,
Guédron, Boësset
Dir. William Christie
CD HAF 8905318





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020-2022 © 2023

Enregistrements réalisés en octobre 2020 et septembre 2022

à la Philharmonie de Paris - Cité de la musique

Conseillère linguistique : Barbara Nestola

Enregistrements Radio France

Direction artistique : Arnaud Moral

Prise de son : Laurent Fracchia

Assistante : Allison Ascrizzi

Montage : Allison Ascrizzi et Arnaud Moral

Licence Les Arts Florissants

Photo : © Nathalie Bagarry - www.nathaliebagarry.com

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

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 des Pays de la Loire. La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.

arts-florissants.org

harmoniamundi.com