



CARLO GESUALDO
Sacrae Cantiones Liber secundus
VOCALCONSORT BERLIN | JAMES WOOD

CARLO GESUALDO (1560?-1613)

Sacrae Cantiones Liber secundus (a6 e a7) (1603)

Reconstructed by James Wood

Opening Canticle

1 | Miserere (*Responsoria 1611*) 7'56

Prayers for Salvation

2 | I. Virgo benedicta 2'47
3 | V. O oriens (1,4,5,7,8,9) 2'36
4 | XVI. O beata Mater 2'58
5 | XIII. Verba mea 2'26
6 | VIII. Veni Creator Spiritus (1,3,6,7,8,9) 2'12
7 | IV. Ave sanctissima Maria 3'33
8 | III. Sana me Domine 2'39

Despair and Weeping

9 | VI. Discedite a me omnes (1,3,6,7,8,9) 2'27
10 | XIX. O anima sanctissima 3'04
11 | XIV. Ardens est cor meum (1,2,6,7,8,9) 3'02

Peace and Hope

12 | II. Da pacem Domine 3'19
13 | XV. Ne derelinquas me 2'29
14 | XVIII. Franciscus humilis et pauper (1,4,5,7,8,9) 2'46
15 | VII. Gaudeamus omnes 2'12

Praise and Thanks

Redemption through Christ's Passion

16 | X. Adoramus te Christe 2'04
17 | IX. O sacrum convivium 3'53
18 | XVII. Ad te levavi 2'44
19 | XII. Assumpta est Maria 3'13
20 | XI. Veni sponsa Christi (1,4,5,7,8,9) 2'33
21 | XX. Illumina nos (a7) 3'17

Closing Canticle

22 | Benedictus (*Responsoria 1611*) 4'59

Vocalconsort Berlin
dir. James Wood

Soprano Cécile Kempnaers (1)
Mezzo-sopranos Inga Schneider (2), Anne-Kristin Zschunke (3), Ruth Gibbins
Countertenors Kaspar Kröner (4), Edzard Burchards (5)
High tenors Dan Martin (6), Florian Schmitt
Tenors Stephan Gähler (7), Markus Schuck, Johannes Klügling (8)
Baritones Matthias Jahrmärker, Kai-Uwe Fahnert, Clemens Heidrich
Basses Matthias Lutze (9), Thomas Heiß

À propos de la reconstruction des *Sacrae Cantiones* : *Liber Secundus* de Gesualdo

L'œuvre sacrée de Gesualdo se compose de trois recueils de motets seulement, tous publiés au cours des dix dernières années de sa vie : le premier livre des *Sacrae Cantiones* à cinq voix, publié en 1603 ; le deuxième livre des *Sacrae Cantiones* à six et sept voix¹, publié la même année ; et – recueil nettement plus connu – les *Responsoria* pour la Semaine sainte, publiés en 1611. Si le premier livre des *Sacrae Cantiones* et les *Responsoria* nous sont parvenus intacts, les parties de Bassus et de Sextus du deuxième livre des *Sacrae Cantiones* ont disparu, rendant tragiquement impossible l'exécution d'un tiers de toute sa production sacrée².

Étant donné l'importance de Gesualdo en tant que madrigaliste et le fait que sa musique représente l'apothéose de ce que l'on pourrait appeler le "mouvement du chromatisme expérimental" italien de la fin du XVI^e siècle, centré sur Naples et Ferrare, dont les chefs de file furent des compositeurs tels que Giovanni de Macque, Scipione Stella, Luzzasco Luzzaschi, Scipione Lacorcchia et Nicola Vicentino, j'ai toujours été surpris par le fait qu'aucun compositeur ou musicologue ne soit jusqu'ici parvenu à élaborer une reconstruction stylistique de ce recueil de motets tout à fait essentiel.

Stravinsky est l'un des compositeurs à s'être beaucoup intéressés à Gesualdo : non seulement il "recomposa" pour instruments trois madrigaux de ce dernier pour former son *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), mais il "compléta" aussi trois motets issus des *Sacrae Cantiones* pour former les *Tres Sacrae Cantiones* (1957-59) afin de commémorer le 400^e anniversaire de la naissance du compositeur. Cependant, selon son propre aveu, appuyé de façon assez détaillée par Robert Craft dans la Préface à la partition, Stravinsky ne prétendit jamais avoir entrepris une reconstruction stylistique ; les *Tres Sacrae Cantiones* sont plutôt une fusion des styles des deux compositeurs, rappelant par exemple la fusion de Stravinsky et de Pergolèse dans *Pulcinella*. En effet, Stravinsky n'éprouvait guère d'intérêt pour les musicologues et la musicologie, et avouait aussi avoir peu d'intérêt pour les motets du XVI^e siècle ! Sa réflexion typiquement provocatrice de 1968,

"Les musiciens sauveront peut-être encore Gesualdo des musicologues", est rendue d'autant plus ironique quand on sait qu'il a lui-même écrit la Préface à la biographie du compositeur par son ami, l'éminent musicologue et spécialiste de Gesualdo, Glenn Watkins³.

Stravinsky n'est cependant pas le seul compositeur du XX^e siècle à avoir tenu Gesualdo dans la plus haute estime, loin de là ; le prince de Venosa a fait pour beaucoup d'entre eux figure d'icône de la modernité et de l'expérimentalisme – une personnalité musicale que beaucoup de compositeurs ont tenté de s'approprier pour les besoins de leur propre positionnement esthétique. Et pourtant, on se demande souvent si cela aurait jamais été le cas si Gesualdo n'avait pas été plus célèbre pour ses meurtres, qui jusqu'à une époque relativement récente ont eu l'effet d'occulter le contexte musical et historique. Cette fascination morbide pour Gesualdo le meurtrier a non seulement détourné l'attention de sa maîtrise de l'art de la composition, elle a aussi éclipsé la musique fascinante de nombre de ses contemporains et prédécesseurs immédiats au sein du "mouvement du chromatisme expérimental" de l'époque. Les compositeurs modernistes ont ainsi été enclins à le porter aux nues, simplement en raison d'une perception mal renseignée qui les conduisait à voir en Gesualdo l'archétype de l'avant-gardiste unique en son temps ; on constate en revanche chez les musicologues une tendance au rejet de sa musique, considérant qu'elle n'était associée à aucune école de composition importante et que sa technique musicale manquait de logique – ce qui est bien loin d'être le cas.

Exception faite de quelques tentatives malhabiles de reconstruire trois des motets en 1978, mon propre travail sur les *Sacrae Cantiones* m'a occupé pendant près de trois ans, entre 2008 et 2011. La première décision qu'il me fallut prendre était celle du modèle à utiliser. Conscient de la grande différence de style entre les madrigaux de Gesualdo et sa musique sacrée, je résolus de prendre comme modèles principalement le premier livre des *Sacrae Cantiones* (*SCI*) et les *Responsoria* (sans oublier, évidemment, les voix du deuxième livre des *Sacrae Cantiones* (*SCII*) qui ont survécu), et j'entrepris alors une analyse détaillée de ces œuvres. La portée et l'étendue de cette analyse grandissaient sans cesse au fil de mon travail de reconstruction, au fur et à mesure que je découvrais dans la musique de plus en plus d'aspects stylistiques concordants. Parmi ceux-ci figurent les techniques de traitement du texte et de sa mise en musique, le contrepoint, l'écriture

¹ En réalité, les deux volumes des *Sacrae Cantiones* portaient le titre original de *Liber Primus*, mais comme il n'y a pas de preuves de l'existence d'autres livres, on a eu tendance à désigner ce recueil de musique à six et sept voix sous le nom de *Liber Secundus*.

² Il convient de noter qu'au XVI^e siècle, la musique était notée en parties séparées et non en partition ; l'absence d'une seule voix rend donc inexécutable tout un recueil.

³ Glenn Watkins : *Gesualdo: The Man and his Music* (Oxford, Clarendon Paperbacks, deuxième édition 1991).

en imitation, les mouvements mélodiques et harmoniques et l'écriture rythmique, tout ceci fondé sur la connaissance des conventions et des règles de la musique vocale italienne du XVI^e siècle en matière d'utilisation des clefs et des registres vocaux correspondants. Après un travail d'environ un an sur les analyses et les reconstructions, une image claire commença à se dessiner : des éléments qui, au premier abord, semblaient n'être que des tendances, commencèrent à montrer une cohérence telle que j'en vins à les considérer comme des règles. J'élaborai ainsi petit à petit un "livre des règles",⁴ que j'utilisai pour mettre à l'épreuve mes travaux précédents et les corriger quand cela était nécessaire. Ce "livre des règles" a abouti à l'article : "Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction"⁵. La première décision à prendre, et finalement la plus fondamentale, était quelles clefs choisir.

Il est important de souligner que le choix des clefs n'a jamais été effectué séparément du travail contrapuntique – il s'est plutôt fait à force d'un processus de tâtonnements au cours duquel des points d'imitation implicites fournissaient des indices pour me permettre de choisir, dans chacun des cas, la clef la plus probable. Mon choix final des clefs dans *SCII*, ainsi qu'un tableau complet détaillant les clefs utilisées par Gesualdo dans toute sa musique sacrée, peuvent être consultés dans une version plus étendue du présent texte sur www.harmoniamundi.com.

Cette œuvre, comme toute vraie musique polyphonique, s'articule d'abord, et surtout, autour de la recherche des bonnes solutions pour tous les points d'imitation, qui sont comme un squelette soutenant la chair de la musique. On pourrait comparer cela à un grand jeu de mots croisés dans lequel chaque point d'imitation doit suivre un ensemble de "règles" pour acquérir son sens grammatical. Une analyse de toutes ces "règles" irait bien au-delà des limites de cette note ; je renverrai donc encore une fois le lecteur à mon article "Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction" pour plus de précisions à ce sujet.

Les conclusions que l'on peut tirer de mon analyse du style et de la technique de Gesualdo, et, de fait, de mon travail de reconstruction, sont très différentes de celles présentées par d'illustres musicologues – à commencer par le docteur Charles Burney, qui écrivait dès la fin du XVIII^e siècle : "Ses points d'imitation sont, en général, ingérables, et sont introduits sans aucun discernement sur les consonances ou les dissonances, sur les temps forts

ou faibles de la mesure, à tel point que lorsque cette musique est exécutée, on constate plus de confusion dans l'effet d'ensemble que dans la musique de n'importe quel autre compositeur de madrigaux dont les œuvres me sont connues"⁶ ; et d'ajouter "l'illustre Dilettante semble mériter aussi peu de louanges pour son expression des paroles, pour laquelle il fut fêté par Doni, que pour son contrepoint ; en effet, les syllabes sont allongées ou écourtées pour satisfaire aux besoins de la mélodie ; de plus, dans la répétition des paroles, il est fréquent de voir la même syllabe marquée longue dans une mesure et courte dans l'autre, ou vice-versa ; il est donc clair qu'on n'a jamais songé à leur accentuation correcte"⁷. En nette contradiction avec ce jugement péremptoire de Burney, j'ai pu constater que la technique de Gesualdo (et, en fait, ces deux aspects-là en particulier) était bien plus cohérente, sophistiquée, rigoureuse et méthodique que celle de nombre d'entre ses contemporains, et même de maîtres tels que Palestrina ou Victoria. Ceci a rendu le travail de reconstruction à la fois plus facile et plus difficile – plus facile, parce que les "règles" sont claires et sans équivoque, et plus difficile, parce que, de ce fait, il y a très peu de solutions possibles pour chaque point d'imitation. Je suis persuadé que je n'avais au départ que peu d'idée de la difficulté du travail de reconstruction, et j'ai été de nombreuses fois tenté de m'avouer vaincu. Cependant, ma détermination était entretenue d'une part par l'émotion de ramener à la vie ces œuvres magistrales et visionnaires après quatre cents ans d'oubli, et d'autre part par l'exaltation que générerait la découverte de tant de secrets au sein d'une technique de composition d'une force et d'une sophistication aussi phénoménales... et à travers laquelle je pouvais moi-même, en tant que compositeur, apprendre autant de choses, même quatre siècles plus tard.

Je voudrais remercier Andrew Parrott pour son aide précieuse, ses conseils et ses encouragements constants tout au long de mon travail sur cette reconstruction.

JAMES WOOD, mars 2012
Traduction : Alexandre Johnston

4 J'ai utilisé, dans ce texte, le mot "règle" pour décrire des règles ou principes appliqués – consciemment ou pas – par le compositeur lui-même, et qui définissent, en s'associant, sa technique musicale et son style, plutôt que des règles imposées par une source extérieure.

5 Disponible à www.choroi.demon.co.uk/gesualdo.htm.

6 Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1776-89), éd. Frank Mercer, 4 vols. (New York, 1957) iii, p.217-222.

7 Ibidem.

On reconstructing Gesualdo's *Sacrae Cantiones Liber Secundus*

Gesualdo's sacred music consists of just three sets of motets, all published within the last ten years of his life: the first book of *Sacrae Cantiones* in five voices, published in 1603; the second book of *Sacrae Cantiones* in six and seven voices,⁸ published the same year; and the rather more well-known *Responsoria* for Holy Week, published in 1611. Whilst the first book of *Sacrae Cantiones* and the *Responsoria* have come down to us intact, tragically, the Bassus and Sextus part-books of the second book of *Sacrae Cantiones* were lost, rendering one third of Gesualdo's entire output of sacred music unperformable.⁹

Given Gesualdo's importance as a madrigalist, and given that his music represents the apotheosis of what one might call the late sixteenth-century Italian 'experimental chromatic movement' created mainly in Naples and Ferrara by such composers as Giovanni de Macque, Scipione Stella, Luzzasco Luzzaschi, Scipione Lacortia, and Nicola Vicentino, I have always found it surprising that no one (whether musicologist, composer or both) has hitherto succeeded in completing a stylistic reconstruction of this vitally important collection of motets.

One composer to have shown a great interest in Gesualdo is Stravinsky – not only did he 'recompose' three of the former's madrigals for instruments to form his *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), but he also 'completed' three of the *Sacrae Cantiones* motets in the Gesualdo/Stravinsky *Tres Sacrae Cantiones* (1957-59) to mark the 400th anniversary of his birth. However, as is endorsed in some detail by Robert Craft in his Preface to the publication, Stravinsky never claimed to have made any attempt at a stylistic reconstruction; the *Tres Sacrae Cantiones* are rather a fusion of the two composers' styles, recalling, for example, the fusion between Stravinsky and Pergolesi in *Pulcinella*. Indeed Stravinsky had little time for either musicologists or musicology, and also confessed to having little interest in sixteenth-century motets! His typically provocative later remark (from 1968), 'Musicians may yet save Gesualdo from musicologists', is all the more ironic for the fact that Stravinsky wrote the Preface to the biography of the composer by his friend, the distinguished musicologist and Gesualdo expert

Glenn Watkins.¹⁰

Stravinsky is by no means the only twentieth-century composer to have held Gesualdo in the highest esteem. The Prince of Venosa has been for many twentieth-century composers an icon of modernity and experimentalism – a musical personality whom many composers have tried in different ways to appropriate for their own aesthetic positioning. And yet one often wonders if this would ever have been the case, had it not been for Gesualdo's highly publicised act of murder, which has had the effect, until relatively recently, of obliterating the musical and historical context. Not only has this morbid fascination with Gesualdo the murderer deflected attention away from his mastery as a composer, but it has also eclipsed the fascinating music of so many of his contemporaries and immediate predecessors in the 'experimental chromatic movement' of the time. Consequently modernist composers have been apt to raise him on a pedestal, simply on account of their inadequately informed perception of him as an archetypal and 'one-off' avant-gardist, whilst musicologists have tended to dismiss his music as lying outside any significant school of composition and his musical technique as devoid of logic, all of which is very far from the case.

Leaving aside some amateurish attempts to reconstruct three of the motets back in 1978, my own work on the reconstruction of the *Sacrae Cantiones* occupied me for nearly three years, from 2008 until 2011. My first decision was what to use as a model. Aware of the significant difference in style between Gesualdo's madrigals and his sacred music I resolved to refer principally to the first book of *Sacrae Cantiones* (*SCI*) and the *Responsoria* (as well, of course, as the surviving voices of the second book of *Sacrae Cantiones* (*SCII*)) for my models, and so began a detailed analysis of these works. The scope and extent of this analysis constantly grew and widened during my work on the reconstruction, as I discovered more and more consistent stylistic aspects in the music. These include techniques of text-treatment and setting, counterpoint, style of imitation, melodic and harmonic tendencies and rhythmic style, informed by conventions and rules in sixteenth-century Italian vocal music about the use of clefs and their associated voice-ranges. Once I had worked on both the analyses and the reconstructions for about a year, a clear picture began to emerge – what at first seemed like tendencies became so consistent that for my purposes they became rules. And thus I gradually assembled a 'book of rules'¹¹ which I used to test previous work, and revise it when necessary. This 'book of rules' resulted in the article: 'Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction'.¹²

⁸ In fact both volumes of *Sacrae Cantiones* were originally entitled *Liber Primus*, but since there is no evidence of any further book, there has been a tendency to refer to this six- and seven-voice collection as *Liber Secundus*.

⁹ It should be noted that, in the sixteenth century, music was notated in separate part-books and not in score form, and so any missing part-book renders the whole collection of pieces effectively unperformable.

¹⁰ Glenn Watkins, *Gesualdo: The Man and his Music* (Oxford: Clarendon Paperbacks, second edition 1991).

¹¹ I have used the term 'rule' throughout this note to describe those rules or principles applied by the composer himself (whether consciously or subconsciously) which combine to form his musical technique and style, rather than to imply any kind of rule imposed by external sources.

¹² Available from www.choroi.demon.co.uk/gesualdo.htm.

The first, and ultimately most far-reaching decision to make was which clefs to use.

I must stress that the choice of clefs was never a decision made in isolation from the task of contrapuntal working – rather it was a trial-and-error process where implied points of imitation provided clues to the probable choice of clef in each case. My final choice of clefs in *SCII*, as well as a complete table showing the clefs Gesualdo used in all his sacred music can be found in an extended version of this note on the harmonia mundi website at **www.harmoniamundi.com**.

Like all true polyphonic music, the structure of this music depends first and foremost on finding correct solutions for each and every point of imitation, and these imitation points are like a skeleton which support the flesh of the music. It is like a massive crossword puzzle, where each point of imitation must follow a set of ‘rules’ in order to make grammatical sense. A full discussion of all these ‘rules’ lies way outside the scope of this note, and so I would once again refer the reader to my article ‘Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction’, for further reading on the subject.

The conclusions drawn from my analysis of Gesualdo’s style and technique, and indeed from my work on this reconstruction differ markedly from those of such illustrious musicologists as Dr Charles Burney, who wrote that ‘his points of imitation are generally unmanageable, and brought in so indiscriminately on concords and discords, and on accented and unaccented parts of the bar, that, when performed, there is more confusion in the general effect than in the music of any other composer of madrigals, with whose works I am acquainted’,¹³

¹³ Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1776-89), ed. Frank Mercer, 4 vols. (New York: 1957) iii, p.217-222.

and further, that ‘this illustrious Dilettante seems to merit as little praise on account of the expression of words, for which he has been celebrated by Doni, as for his counterpoint; for the syllables are constantly made long or short, just as it best suited his melody; and in the repetition of words, we frequently see the same syllable long in one bar, and short in another or the contrary; by which it is manifest that that their just accentuation was never thought of’.¹⁴ In marked contradiction to this notorious evaluation from Dr Burney, I have found Gesualdo’s technique (and indeed these two aspects of it in particular) to be considerably more consistent, sophisticated, rigorous and disciplined than that of many contemporaries, and even of such accepted masters as Palestrina and Victoria. This has made the task of reconstruction both easier and more difficult - easier because the ‘rules’ are so clear and unequivocal, and more difficult because there are consequently so few possible solutions to each point of imitation. I am quite sure that I had little idea at the outset just how difficult the task of reconstruction would be, and indeed there were many moments when I was tempted to concede defeat. However, my determination was fuelled on the one hand by the excitement of bringing these masterful and visionary pieces back to life after four hundred years of oblivion, and on the other by the stimulation which came from discovering so many secrets within a compositional technique of such phenomenal strength and sophistication, and from which I, as a composer even four centuries later, could learn so much. I would like to thank Andrew Parrott for his very great help, advice and constant encouragement throughout my work on this reconstruction.

JAMES WOOD, March 2012

¹⁴ *Ibid.*

Über die Rekonstruktion von Gesualdos *Sacrae Cantiones: Liber Secundus*

Die geistliche Musik Gesualdos umfasst gerade einmal drei Motettensammlungen, alle in den letzten zehn Jahren seines Lebens im Druck erschienen – die erste dieser Sammlungen ist das 1603 erschienene erste Buch der *Sacrae Cantiones* zu fünf Stimmen; die zweite ist das im gleichen Jahr veröffentlichte zweite Buch der *Sacrae Cantiones* zu sechs und sieben Stimmen¹⁵; die dritte sind die sehr viel bekannteren *Responsoria* für die Karwoche, die 1611 veröffentlicht wurden. Anders als das erste Buch der *Sacrae Cantiones* und die *Responsoria*, die vollständig überliefert sind, sind die Stimmbücher von *Bassus* und *Sextus* des zweiten Buchs der *Sacrae Cantiones* verlorengegangen, so dass ein Drittel des Kirchenmusikschaffens von Gesualdo heute bedauerlicherweise unaufführbar ist¹⁶.

Angesichts der Bedeutung Gesualdos als Madrigalist und der Tatsache, dass seine Musik der Kulminationspunkt einer Bewegung war, die man das „chromatische Experiment“ des ausgehenden 16. Jahrhunderts in Italien nennen könnte, einer Bewegung, der vor allem in Neapel und Ferrara Komponisten wie Giovanni de Macque, Scipione Stella, Luzzasco Luzzaschi, Scipione Lacorcia, Nicola Vicentino und andere angehörten, fand ich es immer erstaunlich, dass bisher niemand (ob Musikwissenschaftler, Komponist oder beides) eine stilgerechte Rekonstruktion dieser außerordentlich wichtigen Motettensammlung zuwege gebracht hat.

Ein Komponist, der großes Interesse an Gesualdo gezeigt hat, ist Strawinsky – er hat nicht nur drei Madrigale von Gesualdo für Instrumente gesetzt und zu seinem *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960) zusammengefasst, er hat aus Anlass der 400-Jahrfeiern zum Geburtsjahr Gesualdos auch drei der Motetten aus den *Sacrae Cantiones* „ vervollständigt“ und als *Tres Cantiones Sacrae* (1957-59) von Gesualdo/Strawinsky veröffentlicht. Strawinsky hat aber nie für sich in Anspruch genommen (und Robert Craft hat dies in seinem Vorwort der Veröffentlichung mit Einzelheiten untermauert), auch nur den Versuch einer stilgerechten Rekonstruktion gemacht zu haben; die *Tres Cantiones Sacrae* sind eher so etwas wie die Verschmelzung der Schreibarten beider Komponisten, und sie erinnern an Strawinskys *Pulcinella*, wo er sich den Stil Pergolesis anverwandelt hat. Tatsächlich hatte Strawinsky wenig übrig für

¹⁵ Ursprünglich hatten beide Sammlungen der *Sacrae Cantiones* das *Liber Primus* im Titel, da aber nichts darauf hindeutet, dass es noch ein weiteres Buch geben könnte, ging man dazu über, die Sammlung der 6- und 7-stimmigen Stücke als *Liber Secundus* zu bezeichnen.

¹⁶ Man muss wissen, dass im 16. Jahrhundert die Musik nach Stimmen getrennt in Stimmbüchern notiert wurde und nicht in Partiturförmig, was zur Folge hat, dass eine Sammlung von Stücken insgesamt unaufführbar wird, wenn ein Stimmbuch fehlt.

Musikwissenschaftler und die Musikwissenschaft, ja er verkündete sogar, er habe wenig Interesse an der Motette des 16. Jahrhunderts! Die Ironie (typisch Strawinsky) seiner provozierenden Bemerkung von 1968: „Doch sollten die Musiker Gesualdo vor den Musikwissenschaftlern bewahren“, ist umso beißender, als er selbst das Vorwort der Gesualdo-Biographie geschrieben hat, die sein Freund, der Musikwissenschaftler Glenn Watkins verfasst hatte, eine Autorität auf dem Gebiet der Gesualdo-Forschung¹⁷.

Strawinsky ist keineswegs der einzige Komponist des 20. Jahrhunderts, der eine hohe Meinung von Gesualdo hatte – der Fürst von Venosa war für viele Komponisten des 20. Jahrhunderts eine Ikone der Modernität und Experimentierfreudigkeit und eine Musikerpersönlichkeit, die sich viele auf der Suche nach ihrem eigenen ästhetischen Standort in mannigfaltiger Weise zum Vorbild nahmen. Und doch fragt man sich manchmal, ob das jemals der Fall gewesen wäre, hätte es nicht den Mordfall Gesualdo gegeben, der größtes öffentliches Interesse erregte und zur Folge hatte, dass die musikalischen und musikgeschichtlichen Zusammenhänge davon überlagert wurden und bis in jüngere Zeit unbeachtet blieben. Es ist nicht nur so, dass das morbide Interesse an dem Mörder Gesualdo von seiner Meisterschaft als Komponist ablenkte, vielmehr verblasste daneben auch die faszinierende Musik so vieler seiner Zeitgenossen und der unmittelbaren Vorläufer jener Bewegung des „chromatischen Experiments“. So konnte es geschehen, dass er von Komponisten der Moderne einzig und allein deshalb in den Himmel gehoben wurde, weil sie ihn wegen ihrer verzerrten Wahrnehmung als den Inbegriff eines in seiner Art „einmaligen“ Avantgardisten ansahen, während die Musikwissenschaftler dazu neigten, seine Musik als eine Sache abseits jeder ernstzunehmenden Kompositionslehre abzutun und zu behaupten, es fehle seiner Satztechnik die musikalische Logik, was völlig unzutreffend ist.

Von dilettantischen Versuchen im Jahr 1978, drei der Motetten zu rekonstruieren, einmal abgesehen, hat mich die Arbeit an der Rekonstruktion der *Sacrae Cantiones* annähernd drei Jahre (von 2008 bis 2011) in Anspruch genommen. Die erste Entscheidung, die ich zu treffen hatte, war die, was ich mir zum Vorbild nehmen wollte. Wohl wissend, dass die stilistischen Unterschiede zwischen den Madrigalen Gesualdos und seiner Kirchenmusik erheblich sind, beschloss ich, mich hauptsächlich auf das erste Buch der *Sacrae Cantiones* (*SCI*) und die *Responsoria* (und natürlich auf die erhaltenen Stimmen des zweiten Buchs der *Sacrae Cantiones* (*SCII*)) zu stützen, und begann mit einer eingehenden Analyse dieser Werke. Ausmaß und Umfang dieser Analyse nahmen im Verlauf meiner Arbeit an der Rekonstruktion ständig zu, denn ich entdeckte immer mehr Gesetzmäßigkeiten in den stilistischen Eigenarten seiner Musik. Es waren insbesondere Verfahren der Textbehandlung und Textvertonung,

¹⁷ Glenn Watkins: *Carlo Gesualdo da Venosa: Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten*, Berlin: Matthes & Seitz, 1998.

kontrapunktische Techniken, Arten der Imitation, melodische und harmonische wie auch rhythmische Besonderheiten, die sich an Konventionen und Regeln der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts über den Gebrauch der Schlüssel mit ihren jeweiligen Stimmbereichen orientierten. Nachdem ich etwa ein Jahr lang an den Analysen und Rekonstruktionen gearbeitet hatte, zeichnete sich allmählich ein klares Bild ab – was ich zunächst als Tendenzen erkannt hatte, erwies sich bald als so beständig, dass ich sie für meine Zwecke als Regeln ansehen konnte. Ich stellte auf diese Weise nach und nach eine „Liste der Regeln“¹⁸ zusammen, die ich auf ältere Werke anwendete, um sie zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren. Diese „Liste der Regeln“ wurde zur Grundlage der Abhandlung „Gesualdo: *Sacrae Cantiones II – An Analysis towards Reconstruction*“¹⁹.

Die erste und im Grunde schwerwiegendste Entscheidung war die über die Wahl der Schlüssel.

Ich möchte betonen, dass die Wahl der Schlüssel nie eine Entscheidung war, die losgelöst von der Aufgabe der kontrapunktischen Arbeit getroffen wurde – es war vielmehr ein Herumprobieren, wobei die implizierten Imitationsabschnitte in jedem Einzelfall Anhaltspunkte für die wahrscheinliche Schlüsselung lieferten. Welche Schlüssel ich in *SCII* schließlich gewählt habe, ist neben einer vollständigen Liste der von Gesualdo in seiner Kirchenmusik insgesamt verwendeten Schlüssel in einer ausführlicheren Fassung dieses Begleittextes auf der Website von Harmonia Mundi unter www.harmoniamundi.com nachzulesen.

Wie bei jeder wirklich polyphon gedachten Musik kommt es bei der Satzstruktur dieser Musik zuallererst darauf an, für jeden einzelnen Imitationsabschnitt korrekte Lösungen zu finden, und diese Imitationsabschnitte sind wie ein Knochengerüst, das das Gewebe der Musik zusammenhält. Es ist wie ein überdimensionales Kreuzworträtsel, in dem jeder Imitationsabschnitt einem ganzen Komplex von „Regeln“ genügen muss, um grammatikalisch richtig zu sein. Eine erschöpfende Erörterung aller dieser „Regeln“ würde den Rahmen dieses Begleittextes sprengen, und ich möchte deshalb für eine vertiefende Lektüre noch einmal auf meine Abhandlung „Gesualdo: *Sacrae Cantiones II – An Analysis towards Reconstruction*“²⁰ verweisen.

Die Ergebnisse meiner Analyse der Stilhaltung und Satztechnik Gesualdos, ja meiner gesamten Rekonstruktionsbemühungen weichen deutlich von den Ansichten eines so berühmten Musikwissenschaftlers wie Dr. Charles Burney ab, der schrieb: „Seine Imitationsabschnitte sind zumeist unhandlich und setzen so gänzlich ohne Rücksicht auf Konsonanz und

Dissonanz und auf betonte und unbetonte Takteile ein, dass sie, wenn die Musik aufgeführt wird, in der Gesamtwirkung mehr Verwirrung stiften als es in der Musik irgendeines anderen Madrigalkomponisten der Fall ist, mit dessen Werken ich vertraut bin.“²⁰ Und weiter: „Dieser erlauchte Dilettant dürfte für die Wortausdeutung, für die ihn Doni gerühmt hat, ebenso wenig Lob verdient haben wie für seinen Kontrapunkt; denn die Silben werden ständig verlängert und verkürzt, je nachdem, wie es am besten zu seiner Melodie passte; und bei der Wortwiederholung sehen wir häufig ein und dieselbe Silbe in einem Takt lang und in einem anderen kurz oder umgekehrt; das beweist, dass er sich über die richtige Betonung nie Gedanken gemacht hat.“²¹ In deutlichem Widerspruch zu dieser berühmt-berühmten Einschätzung des Dr. Burney kam ich (gerade diese beiden Merkmale betreffend) zu einem ganz anderen Urteil über die Satztechnik Gesualdos, die ich für wesentlich schlüssiger, ausgefeilter, exakter und regelkonformer halte als die vieler seiner Zeitgenossen und selbst so anerkannter Meister wie Palestrina und Victoria. Das machte die Arbeit der Rekonstruktion zugleich einfacher und schwieriger – einfacher, weil die „Regeln“ so klar und eindeutig sind, und schwieriger, weil es infolgedessen nur wenige mögliche Lösungen für jeden Imitationsabschnitt gibt. Ich hatte natürlich am Anfang keine rechte Vorstellung davon, wie schwierig die Arbeit der Rekonstruktion sein würde, und es gab viele Tage, an denen ich versucht war aufzugeben. Was mir aber immer wieder Auftrieb gab und meine Entschlossenheit anstachelte, war einerseits die reizvolle Aussicht, diese meisterhaften und zukunftsweisenden Stücke wieder aufführbar zu machen, nachdem sie vierhundert Jahre lang in Vergessenheit geraten waren, und andererseits das Hochgefühl der Entdeckung so vieler Geheimnisse einer Kompositionstechnik von größter Intensität und Verfeinerung, von der ich als Komponist noch vier Jahrhunderte später so viel lernen konnte. Ich möchte an dieser Stelle auch Andrew Parrott danken für seine unschätzbare Hilfe, seinen Rat und seine unermüdliche Bestärkung während der ganzen Zeit meiner Arbeit an dieser Rekonstruktion.

JAMES WOOD, März 2012

Übersetzung Heidi Fritz

¹⁸ Ich verwende den Begriff „Regel“ im Begleittext dieser Einspielung durchgehend zur Bezeichnung der vom Komponisten selbst (bewusst oder unbewusst) angewendeten Regeln oder Richtlinien, die in ihrer Gesamtheit Merkmale seiner Kompositionstechnik und Stilhaltung sind; es handelt sich also nicht um Regeln, die ihm von außerhalb auferlegt sind.

¹⁹ Erhältlich über www.choroi.demon.co.uk/gesualdo.htm

²⁰ Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1776-89), Ed. Frank Mercer, 4 Bände (New York, 1957) iii, p.217-222

²¹ idem.

Cantique d'ouverture

Miserere (Psaume 50)

Prends pitié de moi, Seigneur, selon
Ta grande miséricorde,
Et selon la multitude de Tes bontés, efface mon iniquité.
Lave-moi tout entier de mon iniquité,
et purifie-moi de mon péché.
Car je connais ma faute ; et mon péché
est toujours devant moi.
C'est contre Toi seul que j'ai péché, et j'ai fait ce qui
est mal à Tes yeux, afin que Tu montres Ta justice dans
Tes sentences et Ta victoire dans Tes jugements.
Voici, j'ai été conçu dans les iniquités ; et c'est
dans le péché que ma mère m'a conçu.
Mais c'est la vérité que Tu as aimée en moi ; Tu
m'as manifesté les secrets de Ta sagesse.
Tu répandras sur moi l'hysope, et je serai purifié ;
Tu me laveras, et je serai plus blanc que la neige.
Tu me feras entendre des chants de joie et
d'allégresse ; et mes os humiliés exulteront.
Détourne Ta face de mes fautes, et
efface toutes mes iniquités.
Crée en moi, ô Dieu, un cœur pur, et mets au
fond de mes entrailles un esprit de droiture.
Ne me chasse pas loin de Ta présence, et ne
me retire pas Ton Esprit de sainteté.
Rends-moi la joie de Ton salut ; rends-
moi plus fort par l'esprit de vertu.
J'enseignerai Tes voies aux méchants, et
les impies reviendront vers Toi.
Délivre-moi du sang versé, ô Dieu, Dieu mon
sauveur, et ma langue célébrera Ta justice.
Seigneur, ouvre mes lèvres : et ma
bouche proclamera Ta louange.
Car si Tu avais désiré un sacrifice, certes, je Te l'aurais
offert : mais tu n'as point de plaisir aux holocaustes.
Le sacrifice qui plaît à Dieu, c'est une âme
brisée : un cœur contrit et humilié, Seigneur,
tu ne saurais le dédaigner. Accorde à Sion,
Seigneur, les dons de Ta bienveillance : pour
que se relèvent les murs de Jérusalem.
Alors Tu accepteras un juste sacrifice, les
oblations et les holocaustes : alors on immolera
de jeunes taureaux sur Ton autel.

Sacrae cantiones Liber Secundus 1603

Prières pour le Salut

I. Vierge bénie, sois mon secours, car l'an-
goisse me dévore ; intercède pour moi,
maintenant et à l'heure de ma mort.

V. Ô Orient, splendeur de la lumière éternelle :
viens, et éclaire ceux qui demeurent dans les
ténèbres et dans l'ombre de la mort.

Miserere (Responsoria 1611)

1 | Miserere mei, Deus, secundum magnam
misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.
Tibi soli peccavi, et malum coram
te feci: ut justificeris in sermonibus
tuis, et vincas cum iudicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et
occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
Asperges me hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum
rectum innova in visceribus meis.
Ne projecias me a facie tua: et spiritum
sanctum tuum ne auferas a me.
Redde mihi laetitiam salutaris tui: et
spiritu principali confirma me.
Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.
Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis
meae: et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.
Domine, labia me aperies: et os meum
annuntiabit laudem tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem
utique: holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor
contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua
Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et
holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

Sacrae Cantiones Liber Secundus 1603

2 | I. Virgo benedicta esto mihi adjudrix quoniam
nimis tribulor intercede pro me
nunc et in hora mortis meae.

3 | V. O Oriens, splendor lucis aeternae: veni,
et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.

Opening Canticle

Miserere (Psalm 50)

Have mercy upon me, O God,
according to Thy great mercy.
And according to the multitude of Thy
tender mercies, blot out my iniquity.
Wash me yet more from my iniquity:
and cleanse me from my sin.
For I know my iniquity: and my sin is always before
me. Against Thee only have I sinned, and done evil in
Thy sight: that Thou mayest be justified in Thy words,
and mayest overcome when Thou art judged.
For behold, I was conceived in iniquities: and
in sins did my mother conceive me.
For behold, Thou hast loved truth: the
uncertain and hidden things of Thy wisdom
Thou hast made manifest unto me.
Thou shalt sprinkle me with hyssop, and
I shall be cleansed: Thou shalt wash me,
and I shall be made whiter than snow.
Thou shalt make me hear of joy and gladness: and
the bones that were humbled shall rejoice. Turn away
Thy face from my sins and blot out all my iniquities.
Create in me a clean heart, O God: and
renew a right spirit within my bosom.
Cast me not away from Thy face: and
take not the Holy Spirit from me.
Restore unto me the joy of Thy salvation:
and strengthen me with a perfect spirit.
I will teach the unjust Thy ways: and the
wicked shall be converted unto Thee.
Deliver me from blood-guiltiness, O God, Thou
God of my salvation: and my tongue shall extol
Thy justice. Thou shalt open my lips. O Lord:
and my mouth shall declare Thy praise.
For if Thou hadst desired sacrifice, I would indeed have
given it: with burnt offerings Thou wilt not be delighted.
A sacrifice to God in an afflicted spirit: a contrite
and humble heart, O God, thou wilt not despise.
Deal favourably, O Lord, in Thy good-will with Sion:
that the walls of Jerusalem may be built up.
Then shalt Thou accept the sacrifice of Justice,
oblations and whole burnt offerings: then
shall they lay calves upon Thine altar.

Sacrae cantiones Liber Secundus 1603

Prayers for Salvation

I. Blessed Virgin, help me as I am sore distressed;
intercede for me now and at the hour of my death.

V. O rising sun, brightness of eternal light:
come and cast Thy light upon those who sit
in darkness and the shadow of death.

Öffnungskirchenlied

Miserere (Psalm 50)

Erbarm' Dich meiner, Gott, nach Deiner großen Milde. In
Deiner übergroßen Güte vergib mir meine Sündenschuld.
Wasch' meinen Frevler gänzlich von mir ab,
von meiner Sünde mach mich rein.
Denn meine Missetat erkenn' ich wohl, und
bin mir meiner Schuld allzeit bewußt.
An Dir allein hab' ich gesündigt und freventlich vor Dir
gehandelt; in Deinem Urteilspruch sollst Du gerecht
erscheinen und Recht behalten, wenn Du richtest.
Indes, Du weißt, in Schuld bin ich geboren, in
Sünden schon hat meine Mutter mich empfangen.
Die Wahrheit eines Herzens hast Du lieb, und
Einsicht gabst Du mir in meinem Innern.
Bespreng mich mit Ysop, und ich werde rein, ja,
wasche mich, dann werd' ich weißer als der Schnee.
Laß Freud und Wonne wieder mich vernehmen,
auf daß frohlocke mein zerschlagenes Gebein.
Wend ab Dein Angesicht von meinen Sünden,
und tilge huldvoll alle meine Missetaten.
Ein reines Herz erschaff' in mir, o Gott, den
rechten Geist erneu' in meinem Innern.
Verwirf mich nicht vor Deinem Angesicht, und
Deinen heil'gen Geist nimm nicht von mir.
Die Wonnen Deines Heiles gib mir wieder, und
mach mich stark in hochgesinntem Geiste.
Die Frevler will ich lehren Deine Wege, und
Sünder werden sich zu Dir bekehren.
Befrei' mich von Befleckung, Herr, Gott meines Heiles,
und laut wird meine Zunge Dein gerechtes Walten
preisen. Herr, öffne meine Lippen, auf daß mein Mund
Dein Lob verkünde. Schlachtopfer, wenn Du sei begehrt,
hätt' ich gebracht, indes Brandopfer finden Dein Gefallen
nicht. Als Opfer gilt vor Gott ein tieferkernischer Geist,
ein reuig demutvolles Herz, o Gott, verschmähst Du nicht.
Sei Sion gnädig, Herr, in Deiner Huld, laß
neu erstehn die Mauern Jerusalems.
Dann wirst in Gnaden Du entgegennehmen rechte
Opfer, Gaben und Brandopfer, dann wird man
wieder Opfertiere bringen Dir auf den Altar.

Sacrae cantiones Liber Secundus 1603

Gebete für die Erlösung

I. Glorreiche Jungfrau, sei mir Fürsprecherin,
weil ich gar sehr bedrängt werde: bitte für mich
jetzt und in der Stunde meines Todes.

V. O Aufgang, Glanz des ewigen Lichtes:
komm und erleuchte uns, die wir in
Finsternis und Todesschatten sitzen.

XVI. Ô Bienheureuse Mère, Vierge sans tache, glorieuse Reine du monde, intercède pour nous auprès du Seigneur.

XIII. Prête l'oreille à mes paroles, Seigneur, comprends ma plainte. Entends ma voix qui Te prie, mon Roi et mon Dieu.

VIII. Viens, Esprit Créateur, emplis les cœurs de Tes fidèles : et allume en eux le feu de Ton amour.

IV. Salut, Mère Très Sainte, Mère de Dieu, Reine du ciel, porte du Paradis, Maîtresse du monde, Toi qui es seule pure : Tu es Vierge, Tu as conçu Dieu sans péché, Tu as enfanté le Créateur et le Sauveur du monde en qui je crois ; délivre-nous du mal et prie pour nos péchés.

III. Guéris-moi, Seigneur, et je serai guéri ; sauve-moi et je serai sauvé, car Tu es mon salut.

Désespoir et Lamentations

VI. Éloignez-vous de moi, vous tous qui faites le mal, car le Seigneur a entendu la voix de mes supplications.

XIX. Ô âme très sainte si chérie de Jésus, nous Te supplions humblement afin que, sur Ton intercession, les larmes du repentir nous soient accordées, à nous qui languissons à cause de nos péchés.

XIV. Mon cœur est brûlant du désir de voir mon Seigneur ; en pleurant je Le cherche et ne Le trouve point.

Paix et Espoir

II. Donne-nous la paix, Seigneur, en ce jour ; car il n'est personne qui combatte pour nous, si ce n'est Toi, notre Dieu.

XV. Ne m'abandonne pas, Seigneur mon Dieu, et ne Te détourne pas de moi ; hâte-Toi de me secourir, Seigneur Dieu, qui es mon salut.

XVIII. François, humble et pauvre, entre au ciel couvert de richesses et, vêtu de splendeur, il est acclamé par des hymnes célestes.

Louange et Remerciements

Rédemption par la Passion du Christ

VII. Réjouissons-nous tous en célébrant ce jour de fête en l'honneur de tous les saints, dont la célébration remplit de joie les Anges, tandis qu'ils louent le Fils de Dieu.

X. Nous T'adorons, Christ, et Te bénissons. Car, par Ta sainte Croix et Ta Passion, Tu as racheté les péchés du monde.

4 | XVI. O Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum.

5 | XIII. Verba mea auribus percipe Domine, intellige clamorem meum. Intende voci orationis meae, rex meus et Deus meus.

6 | VIII. Veni Creator Spiritus, reple tuorum corda fidelium: et tui amoris in eis ignem accende.

7 | IV. Ave sanctissima Maria, Mater Dei, Regina caeli, porta Paradisi Domina mundi pura singularis: Tu es Virgo, Tu concepisti Jesum sine peccata, Tu peperisti Creatorem et Salvatorem mundi in quo non dubito; libera nos ab malo, et ora pro peccatis nostris.

8 | III. Sana me Domine et sanabor salvum me fac et salvus ero quoniam salus mea tu es.

9 | VI. Discedite a me omnes qui operamini iniquitatem quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.

10 | XIX. O anima sanctissima a Jesu tam dilecta, humiles te deprecamur ut nobis pro peccatorum culpa languentibus te intercedente contritionis lachrymae concedantur.

11 | XIV. Ardens est cor meum videndi Dominum meum; lachrymans quaero et non invenio eum.

12 | II. Da pacem, Domine, in diebus nostris: quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.

13 | XV. Ne derelinquas me, Domine Deus meus, et ne discesseris a me; intende in adiutorium meum, Domine Deus, salutis meae.

14 | XVIII. Franciscus humilis et pauper, dives caelum ingreditur et splendore indutus, hymnis caelestibus honoratur.

15 | VII. Gaudeamus omnes diem festum celebrantes sub honore sanctorum omnium de quorum solemnitate gaudent Angeli, et collaudant Filium Dei.

16 | X. Adoramus te Christe et benedicimus tibi. Quia per sanctam crucem tuam et passionem tuam redemisti mundum.

XVI. O blessed Mother and immaculate Virgin, glorious Queen of the universe, intercede with the Lord for us.

XIII. Hear my words, O Lord, and hearken unto my cry. Incline thine ear to the words of my prayer, my King and my God.

VIII. Come Spirit Creator, fill the hearts of Thy faithful: and kindle in them the fire of Thy love.

IV. Hail most blessed Mary, Mother of God, Queen of Heaven, Gateway to Paradise, Lady of the Universe, unique without sin: thou art a virgin, thou didst conceive Jesus without sin, thou didst bring forth the Creator and Saviour of the world in whom I trust: free us from all evil and pray for our sins.

III. Heal me, O Lord, and I shall be healed: save me, and I shall be saved: for Thou art my salvation.

Despair and Weeping

VI. Depart from me, all evildoers, for the Lord has heard the sound of my weeping.

XIX. O most Holy Spirit, so loved by Jesus, humbly we pray that through Thy intercession for us, languishing for the guilt of our sins, the tears of our contrition may be dissolved.

XIV. My heart burns to see my Lord; weeping, I seek Him and do not find Him.

Peace and Hope

II. Grant peace, O Lord, in our time: because there is none who will fight for us, but only Thou, our God.

XV. Do not forsake me, O Lord my God, and do not depart from me; turn to the help of my salvation, O Lord God.

XVIII. Francis, humble and poor, enters heaven rich and clothed in splendour, and he is honoured with celestial hymns.

Praise and Thanks

Redemption through Christ's Passion

VII. Let us all rejoice, celebrating a festival-day in honour of all the saints: at whose solemnity the angels rejoice, and give praise to the Son of God.

X. We adore thee and we bless thee, O Christ, because by thy holy Passion and Cross thou hast redeemed the world.

XVI. O Selige Mutter und unberührte Jungfrau, herrliche Königin der Welt, bitte für uns beim Herrn.

XIII. Meine Worte laß an Dein Ohr gelangen o Herr. erhöre mein Rufen. Merk auf die Stimme meines Flehrens, mein König und mein Gott.

VIII. Komm, Schöpfer Geist, erfülle die Herzen Deiner Gläubigen: und entzünde in ihnen das Feuer Deiner Liebe.

IV. Sei begrüßt, heiligste Maria, Mutter Gottes, Königin des Himmels, Pforte des Paradieses, Herrin der Welt, rein ganz allein: Du bist Jungfrau, hast Jesus ohne Sünden empfangen, Du hast den Schöpfer und Erlöser der Welt geboren, woran ich nicht zweifele; befrei uns vom Übel und bitte für unsre Sünden.

III. Mache mich gesund, o Herr, und ich werde gesund sein. Heile mich, o Herr, und ich werde heil sein, denn mein Heil bist Du.

Verzweiflung und Klagen

VI. Weichet von mir alle, die Ihr Unrecht tut, denn der Herr hat die Stimme meines Weinens gehört.

XIX. O heiligste Seele, von Jesus so geliebt, demütig bitten wir Dich, daß durch Deine Fürsprache uns, die wir unter der Schuld der Sünde seufzen, Tränen der Reue gewährt werden.

XIV. Mein Herz verlangt, meinen Herrn zu sehen; weinend such ich ihn und finde ihn nicht.

Friede und Hoffnung

II. Gib Frieden, o Herr, in unseren Tagen: denn es ist kein anderer, der für uns kämpft als Du unser Gott.

XV. Verlaß mich nicht, Herr mein Gott, geh nicht von mir weg; eile mir zu helfen, Herr Gott meines Heiles.

XVIII. Franziscus, demütig und arm, geht reich in den Himmel ein mit Herrlichkeit bekleidet und wird mit himmlischen Gesängen geehrt.

Lob und Dank

Erlösung durch Christus Leidenschaft

VII. Laßt uns alle freudig den Festtag feiern zu Ehren aller Heiligen, über deren Fest sich die Engel freuen und zusammen den Sohn Gottes loben.

X. Wir beten Dich an, Christus, und preisen Dich, denn durch Dein heiliges Kreuz und Dein Leiden hast Du die Welt erlöst.

IX. Ô banquet sacré où le Christ est reçu ; où l'on célèbre la mémoire de Sa Passion ; où l'esprit est rempli de Sa grâce ; où nous est donné le gage de la gloire future !

XVII. Vers Toi j'ai élevé mon âme ; en Toi, mon Dieu, je me confie, et n'aurai point à en rougir.

XII. Marie est montée aux cieux : les Anges se réjouissent, et ils bénissent le Seigneur de leurs louanges.

XI. Viens, épouse du Christ, reçois la couronne que Dieu t'a préparée pour l'éternité. Alléluia !

XX. Éclaire-nous, Dieu de miséricorde, par la grâce du Paraclet septiforme, afin que, délivrés par elle des ténèbres du péché, nous jouissions de la gloire de la vie.

Cantique de clôture

Benedictus (Luc 1, 68-79)

Béni soit le Seigneur, Dieu d'Israël, car Il a visité et racheté Son peuple.
Et Il a amené la force du salut, dans la demeure de David, Son serviteur,
Ainsi qu'Il l'avait annoncé par la bouche des saints,
Ses prophètes depuis les temps anciens.
Car Il a apporté le salut qui nous délivre de nos ennemis et de la main de tous ceux qui nous haïssent :
Afin de montrer Sa miséricorde envers nos pères, se souvenant de Son alliance sainte ;
Car Il a fait à Abraham, notre père, serment de nous donner Sa grâce,
Afin que, libérés de toute crainte, délivrés de la main de nos ennemis, nous Le servions
En sainteté et en justice, tout au long de notre vie.
Et toi, enfant, tu seras appelé Prophète du Très-Haut : tu marcheras devant la face du Seigneur pour préparer ses voies,
Pour donner à Son peuple de connaître salut, dans la rémission de ses péchés ;
Par les entrailles de la miséricorde de notre Dieu, en laquelle Il nous a visités, comme un soleil levant,
Afin d'illuminer ceux qui habitent les ténèbres et les ombres de la mort, pour conduire nos pas vers le chemin de la paix.

17 | IX. O sacrum convivium! in quo Christus sumitur: recolitur memoria passionis ejus: mens impletur gratia: et futurae gloriae nobis pignus datur.

18 | XVII. Ad te levavi animam meam: Domine Deus meus in te confido, non erubescam.

19 | XII. Assumpta est Maria in caelum: gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum.

20 | XI. Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum. Halleluja!

21 | XX. Illumina nos, misericordiarum Deus, septiformi Paracliti gratia, ut per eam a delictorum tenebris liberati vitae gloria perfruamus.

Benedictus (Responsoria 1611)

22 | Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae.
Et erexit cornu salutis nobis: in domo David, pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum, qui a saeculo sunt prophetarum ejus.
Salutem ex inimicis nostris, et de manu omnium qui oderunt nos:
Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris: et memorari testamenti sui sancti.
Jusjurandum, quod juravit ad Abraham, patrem nostrum, daturum se nobis:
Ut sine timore, de manu inimicorum nostrorum liberati, serviamus illi.
In sanctitate, et justitia coram ipso, omnibus diebus nostris.
Et tu, puer, Propheta Altissimi vocaberis: praeibis enim ante faciem Domini parare vias ejus:
Ad dandam scientiam salutis plebi ejus:
in remissionem peccatorum eorum:
Per viscera misericordiae Dei nostri: in quibus visitavit nos, oriens ex alto:
Illuminare his, qui in tenebris, et in umbra mortis sedent: ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.

IX. O Holy Feast! in which Christ is partaken: the memory of Thy Passion is recalled: our heart is filled with thanksgiving: and assurance of Thy future glory is given to us.

XVII. I have raised my spirit to Thee: O Lord my God, in Thee I trust and shall not be ashamed.

XII. Mary has ascended into heaven: the angels rejoice, they extol the Lord with praise.

XI. Come Bride of Christ, receive the crown, which our Lord has prepared for thee for eternity. Hallelujah!

XX. Enlighten us, God of mercies, by the sevenfold grace of the Paraclete, so that, through it, liberated from the darkness of sin, we may partake of the glory of life.

Closing Canticle

Benedictus (Luke 1, 68-79)

Blessed be the Lord God of Israel; because He hath visited and wrought the redemption of His people.
And He hath raised up the horn of salvation to us, in the house of David his servant.
As he spoke by the mouth of His holy Prophets, who are from the beginning.
Salvation from our enemies, and from the hand of all that hate us.
To work mercy with our fathers: and remember His holy testament.
The oath which He swore to Abraham our father, that He would grant us.
That being delivered from the hand of our enemies, we may serve Him without fear.
In holiness and justice before Him, all our days.
And thou, child, shalt be called the Prophet of the Highest; for thou shalt go before the face of the Lord to prepare His ways.
To give knowledge of salvation to His people, unto the remission of their sins.
Through the bowels of the mercy of our God, in which the orient from on High hath visited us.
To enlighten them that sit in darkness and in the shadow of death: to direct our feet in the way of peace.

IX. O heiliges Gastmahl! in dem Christus genossen, das Andenken seines Leidens erneuert, der Geist mit Gnade erfüllt und ein Unterpfand der künftigen Herrlichkeit uns gegeben wird.

XVII. Zu Dir erhebe ich meine Seele, Herr, mein Gott, auf Dich vertraue ich und werde nicht zuschanden.

XII. Aufgenommen ist Maria in den Himmel: des freuen sie die Himmel, lobsingend preisen sie den Herrn.

XI. Komm, o Braut Christi, empfang die Krone, die Dir der Herr für ewig bereitet hat. Halleluja!

XX. Erleuchte uns, barmherziger Gott, durch die siebenfache Gnade des Trösters, damit wir von der Finsternis unserer Vergehen befreit, die Herrlichkeit des Lebens genießen.

Letzte Kirchenlied

Benedictus (Lukas 1, 68-79)

Gepriesen sei der Herr, Gott Israels, denn Er hat heimgesucht Sein Volk, Erlösung ihm bereitet.
Ein Horn des Heiles hat er uns erweckt aus dem Geschlechte Davids, Seines Knechtes.
Wie Er von alters her verheißen hat durch Seiner heiligen Propheten Mund:
Er werde von den Feinden uns befreien und aus den Händen aller, die uns hassen;
Erbarmen zu erweisen undern Vätern und zu gedenken Seines heiligen Bundes,
Wie Er dem Vater Abraham geschworen, Er werde uns die Gnade geben,
Daß wir Ihm dienen ohne Furcht, befreit aus der Gewalt der Feinde,
Daß wir gerecht und heilig vor Ihm wandeln an allen Tagen unsres Lebens.
Und Du, mein Kind, wirst ein Prophet des Höchsten heißen, wirst vor dem Angesicht des Herren den Weg bereiten,
Um Seinem Volk das Heil zu künden und die Vergebung seiner Freveltaten;
Durch unseres Gottes herzliches Erbarmen, da Er uns heimgesucht, der Ausgang aus der Höhe,
Um zu erleuchten, die in Finsternis und Todesschatten sitzen, und uns zu führen auf den Weg des Friedens.



Créé en 2003, le **Vocalconsort Berlin** faisait la même année ses débuts au Festival d'Innsbruck sous la direction de René Jacobs dans *L'Orfeo* de Monteverdi. Spécialisé dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, l'ensemble compte également à son répertoire des œuvres romantiques et contemporaines.

Le Vocalconsort Berlin se produit de la formation de quatuor jusqu'au grand chœur, incluant également parfois dans ses programmes des pièces pour solistes. Il se produit en concert, mais aussi dans le cadre d'opéras ou de représentations théâtrales.

Sous la baguette de Marcus Creed, René Jacobs, Daniel Reuss, Jos van Immerseel ou encore Ottavio Dantone, le Vocalconsort Berlin a travaillé avec des metteurs en scène et des chorégraphes : Sasha Waltz, Barrie Kosky et Luc Perceval. Il s'est produit avec Accademia Bizantina et tout spécialement avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, avec laquelle il collabore depuis 2006 dans le cadre des spectacles de la compagnie Sasha Waltz & Guests au Radialsystem V, nouvelle scène berlinoise dédiée aux arts du spectacle.

The **Vocalconsort Berlin** was founded in 2003 and made its debut the same year in Monteverdi's *L'Orfeo* under the direction of René Jacobs at the Innsbruck Festival. The ensemble specialises in early and high Baroque repertoire, but also interprets Romantic and contemporary music.

The Vocalconsort's composition can range from quartet to polychoral formations, including also solo performances. It sings both in concert and in operatic and theatrical productions.

Under the direction of Marcus Creed, René Jacobs, Jos van Immerseel and Ottavio Dantone, the ensemble has worked with the Akademie für Alte Musik Berlin and the Accademia Bizantina. With the Akademie für Alte Musik Berlin, it has participated since 2006 in the projects of Sasha Waltz & Guests at Radialsystem V, the new venue for interaction of the arts on the Spree.

Das **Vocalconsort Berlin** wurde 2003 gegründet und debütierte im selben Jahr bei den Innsbrucker Festwochen in Monteverdi's *L'Orfeo* unter der Leitung von René Jacobs. Das Ensemble ist auf Barockmusik spezialisiert, präsentiert aber auch Musik der Romantik und zeitgenössische Musik.

Seine Besetzung reicht vom Quartett bis zur Mehrchörigkeit und kann gleichermaßen solistische Partien einbeziehen, so daß das Ensemble sowohl im Konzert als auch auf den Opern- und Theaterbühnen aktiv ist.

Unter der Leitung von Marcus Creed, René Jacobs, Jos van Immerseel oder Ottavio Dantone arbeitete das Vocalconsort Berlin mit der Akademie für Alte Musik Berlin und der Accademia Bizantina. Seit 2006 arbeitet das Vocalconsort Berlin gemeinsam mit Sasha Waltz & Guests und der Akademie für Alte Musik Berlin unter einem Dach im Radialsystem V, dem neuen Haus des Zusammenspiels der Künste an der Spree.



La carrière aux multiples facettes de **James Wood** – chef d'orchestre, compositeur, musicologue, concepteur d'instruments et ancien percussionniste virtuose –, l'a amené à aborder un éventail extraordinaire d'activités musicales. Né en 1953, il étudie la composition avec Nadia Boulanger à Paris avant d'intégrer l'université de Cambridge en tant qu'*organ scholar* puis d'étudier la direction d'ensembles et les percussions à la Royal Academy of Music de Londres. Après avoir passé quatre ans à la tête de la Schola Cantorum d'Oxford (1977-1981), il crée le New London Chamber Choir avec lequel il défend de très nombreuses œuvres de compositeurs contemporains, dont Xenakis, Scelsi, Kagel, Harvey, Viñao ou Wood lui-même, ainsi que quantité de musiques peu connues de la Renaissance. Dans les années 1990, il crée également le Centre for Microtonal Music et son ensemble intitulé Critical Band et se bat à de multiples niveaux pour la diffusion de la microtonalité. En 2007, il quitte l'Angleterre pour s'installer en Allemagne, où il poursuit une carrière de chef, de compositeur et de musicologue. Il travaille de façon régulière avec des ensembles tant instrumentaux que vocaux, tels musikFabrik, Champ d'Action, le RIAS Kammerchor, le Collegium Vocale de Gand, les chœurs des radios suédoises et lettonnes, le Helsinki Chamber Choir ou Vocalconsort Berlin. En 2002, il dirige le Chœur de la Radio néerlandaise au Concertgebouw d'Amsterdam dans la création mondiale des *Engel-Prozessionen* de Stockhausen, œuvre qu'il reprend en 2011 avec Cappella Amsterdam et l'Estonian Philharmonic Chamber Choir dans le cadre de la création mondiale scénique par l'Opéra de Cologne de l'intégrale de *Sonntag aus Licht*.

James Wood's multi-faceted career, as conductor, composer, musicologist, instrument designer and formerly virtuoso percussionist, has led him into an extraordinarily broad spectrum of musical activities. Born in 1953, he studied composition with Nadia Boulanger in Paris before going to Cambridge as an organ scholar, and to the Royal Academy of Music in London to study conducting and percussion. After four years as conductor of Schola Cantorum of Oxford (1977-81) he founded the New London Chamber Choir, with whom he pioneered the work of many contemporary composers, including Xenakis, Scelsi, Kagel, Harvey, Viñao and Wood himself, as well as much little-known music from the Renaissance. In the 1990s he also founded the Centre for Microtonal Music and its ensemble, Critical Band, and was active in the dissemination of microtonality on many levels. In 2007 he left England for Germany, where he pursues a freelance career as conductor, composer and musicologist. He works regularly with both instrumental and vocal ensembles such as musikFabrik, Champ d'Action, RIAS Kammerchor, Collegium Vocale Gent, Swedish Radio Choir, Latvian Radio Choir, Helsinki Chamber Choir, and Vocalconsort Berlin. In 2002 he conducted the world premiere of Stockhausen's *Engel-Prozessionen* with the Dutch Radio Choir at the Amsterdam Concertgebouw, and again in 2011 with Cappella Amsterdam and the Estonian Philharmonic Chamber Choir as part of Cologne Opera's world premiere production of the complete *Sonntag aus Licht*.

James Wood ist als Dirigent, Komponist, Musikwissenschaftler und Instrumentenbauer (früher auch virtuoser Schlagzeuger) in außerordentlich vielfältiger Weise künstlerisch tätig. Geboren 1953, studierte er Komposition bei Nadia Boulanger in Paris, bevor er als *organ scholar* nach Cambridge und an die Royal Academy of Music in London ging, wo er Dirigieren und Schlagzeug studierte. Er war vier Jahr Dirigent der Schola Cantorum Oxford (1977-81) und gründete dann den New London Chamber Choir, mit dem er sich für das Schaffen vieler zeitgenössischer Komponisten wie Xenakis, Scelsi, Kagel, Harvey und Viñao einsetzte und ihre wie auch eigene Werke zur Aufführung brachte, aber auch wenig bekannte Musik der Renaissance. In den 1990er Jahren gründete er das Centre for Microtonal Music sowie das zugehörige Ensemble Critical Band und engagierte sich in den verschiedensten Bereichen für die Verbreitung der Mikrotonalität. Im Jahr 2007 verließ er England und ging nach Deutschland, wo er seither freiberuflich als Dirigent, Komponist und Musikwissenschaftler tätig ist. Er arbeitet regelmäßig mit Instrumental- und Vokalensembles wie musikFabrik, Champ d'Action, RIAS Kammerchor, Collegium Vocale Gent, Swedish Radio Choir, Latvian Radio Choir, Helsinki Chamber Choir und Vocalconsort Berlin zusammen. 2002 dirigierte er im Concertgebouw Amsterdam die Weltaufführung von Stockhausens *Engel-Prozessionen* mit dem Dutch Radio Choir und dann noch einmal 2011 mit der Cappella Amsterdam und dem Estnischen Philharmonischen Kammerchor im Rahmen der Weltaufführung der Oper *Sonntag aus Licht* als Gesamtaufführung durch die Kölner Oper.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement août 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Giovanni Balducci, *Il perdono di Carlo Gesualdo*

Photos : Rosi Arndt (James Wood), Kristof Fischer (Vocalconsort Berlin) Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902123