

les arts
florissants

● harmonia
mundi

Schütz

ITALIAN MADRIGALS

Les Arts Florissants
Paul Agnew



HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI (1611) SWV 1-19

1		O primavera (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , III, 1)	MA, HM, MO, PA, JS	3'28
2		O dolcezze amarissime (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , III, 1)	MA, HM, MO, PA, JS	2'44
3		Selve beate (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , V, 8)	HM, MA, MO, SC, JS	3'15
4		Alma afflitta (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD CXV. Partita dell'amata</i>)	MA, MO, SC, PA, JS	3'19
5		Così morir debb'io (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , IV, 5)	HM, MO, SC, PA, JS	3'24
6		D'orrida selce alpina (Alessandro Aligieri, in <i>Ghirlanda dell'Aurora</i>)	MA, HM, MO, PA, JS	3'18
7		Ride la primavera (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, Madrigale XXVIII. Stagioni contrarie nella sua Ninfa</i>)	MA, HM, MO, SC, JS	3'11
8		Fuggi, fuggi, o mio core (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. LXXXIII. Bella mano veduta</i>)	MA, HM, MO, PA, JS	2'22
9		Feritevi ferite (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. XXVII. Guerra di baci</i>)	HM, MA, SC, PA, JS	3'03
10		Fiamma ch'allaccia (Alessandro Gatti, <i>Madrigali. MAD. 49. Per un vezzo di capelli</i>)	MA, HM, MO, PA, JS	2'28
11		Quella damma son io (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , II, 3)	HM, MA, MO, SC, JS	2'42
12		Mi saluta costei (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. LXI. Saluto nocevole</i>)	MA, HM, MO, PA, JS	3'20
13		Io moro, ecco ch'io moro (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. XV. Bacio chiesto con argutia</i>)	MA, HM, SC, PA, JS	3'47
14		Sospir, che del bel petto (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. LXVIII. Sospiro della sua Donna</i>)	MA, HM, SC, PA, JS	3'12
15		Dunque addio, care selve (Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , IV, 5)	MA, HM, SC, PA, JS	4'14
16		Tornate, o cari baci (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. XX. Baci cari</i>)	MA, HM, MO, SC, JS	2'44
17		Di marmo siete voi (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. XII. Somiglianza tra l'Amante, & l'Amata</i>)	MA, HM, MO, PA, JS	2'58
18		Giunto è pur Lidia (Giambattista Marino, <i>Rime [La Lira] II, MAD. C. Partita dell'amante</i>)	MA, HM, MO, SC, JS	3'01
19		Vasto mar (incerto)	TUTTI	4'14

Durée totale : 60'56

Les Arts Florissants Paul Agnew

Miriam Allan *soprano* [MA]

Hannah Morrison *soprano* [HM]

Mathilde Ortscheidt *alto* [MO]

Nicolas Kuntzelmann *alto* [NK]

Paul Agnew *tenor* [PA]

Sean Clayton *tenor* [SC]

Anicet Castel *bass* [AC]

Jonathan Sells *bass* [JS]

Barbara Nestola *language coach*

HEINRICH SCHÜTZ a la réputation d'être un compositeur quelque peu austère, d'une nature extrêmement sérieuse et profonde. Après avoir interprété cette merveilleuse musique, je me demande si ce jugement ne devrait pas être réexaminé à la lumière du soleil italien rayonnant de son premier et unique recueil de madrigaux. Nous devons énormément à la générosité et à la prévoyance de son premier mécène, le landgrave Moritz de Hesse-Cassel, dit "le Savant". C'est grâce à sa persévérance que Schütz a pu concrétiser le désir d'embrasser une carrière musicale, et son premier séjour en Italie sera une expérience aussi formatrice que décisive. Le génie du jeune Heinrich se manifeste par sa capacité à adopter d'un coup le style du madrigal italien et à le maîtriser en si peu de temps : arrivé à Venise en 1609, c'est dès 1611 qu'il publie son splendide recueil. Et ses madrigaux ne sont pas des pastiches ; ils ont déjà une saveur absolument schützienne, tout en rendant hommage aux maîtres italiens les plus modernes de l'époque, tels que Gabrieli, Monteverdi et Marenzio. À son retour en Allemagne en 1612, il introduit non seulement les principes de cette union parfaite entre texte et musique – si fondamentale dans le baroque italien naissant –, mais aussi le style du récitatif, élaboré avec tant d'accomplissement quelques années plus tôt, en 1607, dans *L'Orfeo* de Monteverdi. Son influence sera immense et durable, malgré les calamités de la guerre de Trente Ans qui a bouleversé son assise musicale à Dresde. Il est temps aujourd'hui de revenir sur l'image d'austérité de ce merveilleux compositeur, qui a su insuffler l'exubérance de Gabrieli à son œuvre monumentale des *Psaumes de David*, autant que l'intimité et la sensibilité de Monteverdi à son recueil plus tardif de *Geistliche Chormusik*. Il a inspiré des générations entières de compositeurs, jusqu'au jeune J. S. Bach, qui est né exactement un siècle après lui. Père de cet immense et splendide mouvement que fut la musique baroque allemande, Heinrich Schütz a débuté avec ces sublimes madrigaux.

Ce qui me fascine dans cette musique, c'est aussi sa dimension personnelle. Heinrich Schütz, comme tout un chacun aujourd'hui, a été influencé et guidé par le hasard des circonstances et la bonté d'inconnus. La rencontre avec le landgrave a été un moment clé de sa vie. L'insistance de cet homme à encourager le jeune Heinrich, contre l'avis des parents Schütz, est un merveilleux témoignage de la foi que l'on peut avoir en un musicien plein de dispositions et de talent encore inexploités. L'histoire de ce jeune luthérien m'intrigue : projeté en pleine Italie catholique et arrivant à assimiler si parfaitement l'immense choc culturel du passage de Cassel la provinciale à la Sérénissime ; et bien sûr, l'influence décisive que cette expérience italienne aura sur l'œuvre du compositeur et l'avenir de la musique allemande. Heinrich Schütz était indéniablement un génie ; mais je rends hommage au discernement de Moritz (le Savant). C'est un exemple à suivre.

PAUL AGNEW
Traduction : Martine Sgard

QUAND HEINRICH SCHÜTZ se rendit en Italie pour parfaire ses études musicales, il n'était plus – selon les critères de l'époque – un jeune homme. Né en Thuringe, à Köstrich, en 1585, il dut sa carrière musicale à une coïncidence : en passant par la ville, le jeune landgrave Moritz de Hesse entendit la magnifique voix de soprano du garçon de douze ans et l'invita peu après à se joindre au chœur de sa chapelle de Kassel. Schütz n'aurait pas pu rencontrer de meilleur prince : Moritz de Hesse n'avait pas reçu par hasard le surnom de "Savant" ; il parlait plusieurs langues et s'intéressait à la science et à l'art – ce qui était très rare chez les souverains d'alors. Sa cour était une des plus brillantes d'Allemagne. Mais Moritz ne dépensait pas son argent uniquement pour entretenir une cour dispendieuse et suivre des études onéreuses ; c'était aussi un mécène, en particulier pour ses sujets jeunes et doués. C'est ainsi qu'après avoir mué, Schütz put rester comme élève au Collegium Mauritanum nouvellement fondé et, ayant terminé ses études scolaires, il commença, au grand soulagement de ses parents, des études "convenables" de jurisprudence à Marbourg. Mais le prince intervint à nouveau dans la carrière musicale de son protégé.

Il lui fit une proposition qui aurait ébranlé la décision la plus ferme de renoncer à la musique : il lui offrait une bourse confortable de 200 thalers par an pour aller à Venise étudier la composition avec l'organiste le plus célèbre de l'époque, le vieux Giovanni Gabrieli. En 1609, alors âgé de 24 ans, Schütz arriva à Venise et devint bientôt l'élève favori du maître de la chapelle de Saint-Marc. La durée des études, fixée à l'origine à deux années, s'étendit à quatre, et même après la mort de Gabrieli au cours de l'été 1612, Schütz resta encore quelques mois à Venise et ne revint en Allemagne qu'au début de l'année 1613.

Le résultat le plus concret de ces années d'études vénitienes fut son *Opus primum*, imprimé en 1611, un recueil de dix-huit madrigaux italiens à cinq voix avec un madrigal supplémentaire à huit voix pour double chœur composé en hommage au dédicataire de la publication (et à son bailleur de fonds), le landgrave Moritz.

Le recueil, intitulé "Primo Libro de Madrigali" – bien qu'il n'y ait jamais eu de "Secondo Libro" – est considéré par les spécialistes comme le commencement de sa carrière musicale, quasiment comme l'œuvre d'un compagnon, un point de départ. Cependant, dans l'histoire du madrigal, il prend plutôt la place, pour plusieurs raisons, d'une conclusion : onze ans après les premiers opéras, six ans après le Cinquième Livre de Madrigaux avec *continuo* de Monteverdi, ces pièces figurent parmi les derniers exemples de madrigaux entièrement polyphoniques sans *continuo*. Et ils représentent le point culminant du madrigalisme illustrant le texte et chargé d'émotion du XVII^e siècle, un art aussi sensible qu'intellectuel et qui devait bientôt être relayé par le nouveau langage, plus théâtral, des *affetti* du chant soliste. Le madrigal italien apprit à Schütz non seulement les raffinements de l'écriture polyphonique, qu'il aurait pu tout aussi bien étudier en Allemagne, mais surtout l'art de combiner le fond et la forme d'un texte avec une composition musicale adéquate, de rendre en termes musicaux le sens et le ton des mots, sans que la composition se désintègre en fragments incohérents. L'idée selon laquelle Schütz aurait appris à la musique allemande à parler est ici confirmée dans sa seule œuvre italienne, où l'on peut voir clairement comment il fait parler la musique.

Six des poèmes sont tirés de la pastorale de Giovanni Battista Guarini *Il pastor fido* – tous sont des lamentations voilées et lyriques d'amants délaissés, emplies de tristesse et du désir de la mort, que l'on peut facilement sortir de leur contexte dramatique, comme le fit Monteverdi pour son Cinquième Livre de Madrigaux. La plupart des poèmes sont cependant de Giambattista Marino, le magicien de la langue du début du XVII^e siècle, le maître du "concettismo", ce style plein d'esprit et d'artifices, riche en métaphores et en jeux de mots qui se développent habilement jusqu'à culminer à la fin du poème par une "chute". Les dix madrigaux de Marino figurant dans l'*Opus primum* de Schütz sont d'une tout autre nature que les poèmes plaintifs de Guarini : spirituels et frais, élégants et vifs, mais venant moins du cœur. Schütz n'a pas fait preuve d'une grande originalité dans le choix de ses textes de madrigaux – tous ces poèmes ont souvent été mis en musique ; mais son choix montre qu'il se livre à des exercices différents avec ces deux sphères émotionnelles si dissemblables. Les trois textes restants sont de poètes peu connus ou inconnus.

Dans ses madrigaux, Schütz respecte rigoureusement le principe du madrigal-motet qui consiste à attribuer à chaque nouvelle idée du texte une nouvelle idée musicale ; en même temps, on remarque constamment la tendance vers une architecture musicale étendue. Schütz avait à sa disposition un large éventail de moyens interprétatifs musicaux et textuels – chromatismes âpres pour les passages de tristesse particulièrement intense, soupirs, mouvements enjoués ou circulaires sur des mots comme "scherzar", "gir" ou "ride". Mais il savait incorporer tous ces éléments distincts, souvent appelés à tort "madrigalisms", à une structure qui fait alterner logiquement des passages à plusieurs et à peu de voix, et où la texture de l'écriture devient de plus en plus dense au long de la composition et s'organise en un ensemble musicalement cohérent.

SILKE LEOPOLD
Traduction : V. Desbois

HEINRICH SCHÜTZ has the reputation of being a somewhat austere composer; immensely serious and profound by nature. After performing this wonderful music, I wonder if that judgement should not be re-examined when seen through the bright Italian sunshine of his first and only book of madrigals. We should be enormously grateful to the generosity and forethought of his first patron, the Landgrave of Kassel, 'Moritz the Learned'. It was thanks to his persistence that Schütz was able to fulfil his desire to pursue a career in music, and his first visit to Italy was a truly formative experience. The young man's genius is plainly evident in his capacity to adopt the Italian madrigal style wholesale and to master it in such a short period of time. He arrived in Venice in 1609 and this wonderful work was already published in 1611. These madrigals are not pastiche; they have a flavour to them which is entirely that of Schütz, whilst paying tribute to the most modern Italian masters of the time, Gabrieli, Monteverdi and Marenzio. After his return to Germany in 1612, he introduced not only the principles of that perfect marriage of text and music, so fundamental to the burgeoning Italian Baroque, but also the recitative style created with such perfection only a few years earlier in Monteverdi's *Orfeo* of 1607. His influence was to be profound and long-lasting, despite the tragedy of the Thirty Years War which devastated his musical establishment in Dresden. It is time perhaps to reconsider the apparent austerity of this marvellous composer, injecting the exuberance of Gabrieli into the monumental *Psalms of David*, and the intimacy and sensitivity of Monteverdi in his later *Geistliche Chormusik*. Schütz was to influence generations of composers, up to and beyond the young J. S. Bach, born exactly 100 years later. He was the father of that immense and splendid movement that was German Baroque music, and his journey began with these sublime madrigals.

What fascinates me and draws me to this music is the personal element. Schütz, just like everyone living today, was influenced and guided by chance events, and the kindness of strangers. The meeting with Moritz was of course a key moment in his life. The insistence of this man over and above the opinions of Heinrich's parents is a wonderful testimony to the faith one might have in a young musician, full of potential, but as yet unrealised. I am intrigued by the young Lutheran who found himself in the midst of Catholic Italy, and who assimilated so perfectly the immense culture shock between provincial Kassel and La Serenissima. And perhaps most importantly, the fundamental influence that this Italian experience was to have on Schütz himself and subsequently on the future of German music. Schütz was of course a genius, but I pay tribute to the vision of Moritz (the Learned). His is an example to follow.

PAUL AGNEW

WHEN HEINRICH SCHÜTZ went to Italy to complete his musical studies he was no longer a young man by the standards of the time. Born in the Thuringian town of Kostritz in 1585, he owed his musical career to a coincidence: while passing through the town, the young Landgrave Moritz of Hesse heard the twelve-year-old boy's beautiful treble voice and shortly afterwards invited him to join the choir of his chapel at Kassel. Schütz could not have encountered a more suitable princely patron: Moritz of Hesse was not nicknamed 'der Gelehrte' (the Learned) for nothing; he spoke several languages, and was interested in science and the arts – very unusual virtues in a ruler of the period. His court was one of the most brilliant in Germany. But Moritz did not spend money only on keeping an extravagant court and on expensive studies; he was also a patron, especially of the young and gifted among his subjects. Thus it came about that after his voice had broken, Heinrich Schütz was permitted to remain as a pupil at the newly founded Collegium Mauritanum, and after finishing his school studies he began, much to the relief of his parents, a 'proper' study of jurisprudence at Marburg. But the prince once again intervened in favour of the musical career of his protégé. He made him an offer which would have shaken even the firmest determination to renounce music:

he was given the opportunity, and a well-filled purse of 200 talers a year, to go to Venice to study composition with the most famous organist of his time, the ageing Giovanni Gabrieli. In 1609 the now twenty-four-year-old Schütz arrived in Venice and soon became the favourite pupil of the *maestro di cappella* of St Mark's. The originally planned two-year period of study grew into four, and even after the death of Gabrieli in the summer of 1612, Schütz remained several months longer and returned to Germany only at the beginning of 1613.

The most palpable result of the Venetian student years was his *opus primum*, printed in 1611, a collection of eighteen five-part Italian madrigals along with an eight-part dedicatory madrigal for double choir – quite outside the scope of the rest of the collection – composed for the dedicatee of the publication, Count Moritz (who also footed the printer's bill). The collection, which was entitled *Primo Libro* – not that there was ever to be a 'Libro secondo' – is regarded by Schütz scholars as the beginning of a musical career, and as a journeyman's piece, a point of departure. In the history of the madrigal, however, it is for several reasons more in the nature of a conclusion. Coming eleven years after the first operas, six years after Monteverdi's programmatic Fifth Book of Madrigals with continuo, these madrigals are among the last examples of fully polyphonic madrigals without continuo. And they represent a final peak in the textually interpretative, emotionally charged art of the sixteenth-century madrigal, an art which was as sensitive as it was intellectual, and which was soon to be replaced by the new, more theatrical language of the *affetti* of solo song. From the Italian madrigal Schütz learnt not only the refinements of polyphonic style, which he could probably have learnt just as well in Germany, but above all, he learnt how to combine the form and the content of a poetic text with an adequate musical setting, to trace the connotations and the tone of the words in musical terms without allowing the composition to disintegrate into incoherent fragments. The assertion that Heinrich Schütz taught German music to speak is confirmed here in his only Italian work where one can clearly see how he learnt to make music speak.

Six of the poems of the madrigals come from Giovanni Battista Guarini's pastoral play, *Il pastor fido*. They are all lyrically veiled laments of spurned lovers, poems full of woe and yearning for death, which are easily lifted out of their dramatic context, as Monteverdi had done in his Fifth Book. However, most of the poems are by Giambattista Marino, the early seventeenth-century word magician, the great master of 'conzettismo', that witty, artificial verse full of metaphors and wordplay which builds up to a cleverly phrased payoff at the end. The ten Marino madrigals in Schütz's *opus primum* are completely different in nature from Guarini's plaintive poems. They are humorous and fresh, elegant and witty, but not as heartfelt as Guarini's. Schütz did not show any particular originality in his choice of madrigal texts – all of these poems were set to music many times. But his choice of poems does show that he set himself a different type of exercise in two such widely differing emotional spheres. The remaining three madrigals are settings of lesser-known or unidentified poets.

The madrigal-motet principle of investing each new idea in the text with a new musical idea was rigorously respected by Schütz in his madrigals. At the same time, one observes the constant tendency towards an overall musical architecture. Schütz had a wide range of musical and textual interpretative means at his disposal – harsh chromaticisms at particularly intense moments of sorrow, *sospiri*, playful or circling movements on words like 'scherzar', 'gir' or 'ride'. But he knew how to incorporate all of these individual elements, often disapprovingly referred to as 'madrigalisms', into a structure in which fully scored passages alternate logically with lightly scored sections, and in which the texture of the writing becomes increasingly dense in the course of the composition and develops into a musically coherent whole.

SILKE LEOPOLD
Translation: Derek Yield

HEINRICH SCHÜTZ steht in dem Ruf, ein eher nüchterner Komponist zu sein, ein Künstler von großer Ernsthaftigkeit und Tiefgründigkeit. Nachdem wir diese wunderbare Musik aufgeführt haben, frage ich mich allerdings, ob man – durch das helle italienische Sonnenlicht seines ersten und einzigen Madrigalbuches betrachtet – dieses Urteil nicht noch einmal überdenken sollte. Wir sollten seinem ersten Dienstherrn, Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, genannt „der Gelehrte“ für seine Großzügigkeit und Weitsicht dankbar sein. Seine anhaltende Förderung ermöglichte es Schütz, die angestrebte Laufbahn als Musiker einzuschlagen – und vor allem seine erste Italien-Reise erwies sich als wahrhaft prägende Erfahrung. Die Genialität des jungen Mannes zeigt sich deutlich an seiner Fähigkeit, den italienischen Madrigalstil in Gänze zu absorbieren und innerhalb kürzester Zeit zu meistern. Er traf 1609 in Venedig ein und dieses wunderbare Werk erschien bereits 1611 im Druck. Es handelt sich bei diesen Madrigalen keineswegs um Nachahmungen; sie haben ein ganz eigenes Flair, das einzig auf Schütz zurückzuführen ist, zugleich aber sind sie ein Tribut an die modernsten italienischen Meistern seiner Zeit – Gabrieli, Monteverdi und Marenzio. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1612 führte Schütz in seiner Heimat nicht nur die Prinzipien dieser perfekten Verbindung von Text und Musik ein, der in dem sich entfaltenden italienischen Barock eine so fundamentale Rolle zufiel, sondern auch den Rezitativstil, den nur wenige Jahre zuvor Monteverdi in seinem *Orfeo* von 1607 in solch perfekter Weise erschaffen hatte. Sein Einfluss erwies sich als grundlegend und dauerhaft, trotz der Tragödie des Dreißigjährigen Krieges, welcher auch seine musikalische Wirkungsstätte in Dresden zerstörte. Es ist vielleicht wirklich an der Zeit, die scheinbare Nüchternheit dieses wunderbaren Komponisten zu überdenken, der die Überschwänglichkeit eines Gabrieli in seine monumentalen *Psalmen Davids* einführte und die Innigkeit und Empfindsamkeit eines Monteverdi in seine später geschaffene *Geistliche Chormusik*. Schütz hat Generationen von Musikern beeinflusst, bis hin zu dem genau hundert Jahre später geborenen jungen J. S. Bach und auch noch späteren Komponisten. Er war der Vater der deutschen Barockmusik, dieser großen und prachtvollen Epoche, und seine Reise begann mit den hier präsentierten erhabenen Madrigalen.

Was mich fasziniert und was diese Musik für mich so anziehend macht, ist das persönliche Element. Wie jeder von uns heute Lebenden wurde auch Schütz von zufälligen Ereignissen sowie dem Wohlwollen ihm fremder Menschen beeinflusst und geleitet. Die Begegnung mit Landgraf Moritz von Hessen-Kassel war natürlich ein Schlüsselmoment seines Lebens. Dass dieser Mann sich gegen den Willen von Schütz' Eltern durchsetzte, bezeugt auf wunderbare Weise, welch großes Vertrauen man in das Potential eines jungen Musikers haben kann, noch bevor dieses sich manifestiert hat. Mich fasziniert die Vorstellung von diesem jungen Lutheraner, der sich inmitten des katholischen Italien fand und der diesen immensen Kulturschock zwischen dem provinziellen Kassel und La Serenissima auf solch perfekte Weise assimilierte. Am wichtigsten ist aber wohl der fundamentale Einfluss, den dieses italienische Experiment auf Schütz selbst und in der Folge auf die deutsche Musik haben sollte. Schütz war natürlich ein Genie, aber ich verneige mich besonders auch vor Moritz dem Gelehrten. Seinem Beispiel sollten wir folgen.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Stephanie Wollny

HEINRICH SCHÜTZ war – den Vorstellungen seiner Zeit gemäß – kein junger Mann mehr, als er zur Vervollkommnung seiner musikalischen Studien nach Italien ging. 1585 im thüringischen Köstritz geboren, verdankte er einem Zufall seine musikalische Karriere: Auf der Durchreise hörte der junge Landgraf Moritz von Hessen die schöne Diskantstimme des zwölfjährigen Knaben und lud ihn wenig später ein, als Kapellsänger nach Kassel zu kommen. Er hätte keinem geeigneteren Fürsten begegnen können: Moritz von Hessen trug nicht von ungefähr den Beinamen „der Gelehrte“; er sprach mehrere Sprachen und interessierte sich für Wissenschaft und Kunst – zu seiner Zeit durchaus unübliche herrscherliche Tugenden. Sein Hof war einer der glänzendsten in Deutschland. Doch Moritz verschwendete das Geld nicht nur für eine aufwändige Hofhaltung und teure Studien; er förderte auch und gerade die jungen,

begabten Untertanen. So durfte Heinrich Schütz nach dem Stimmbruch als Gymnasiast in dem neugegründeten Collegium Mauritanum verbleiben und begann, zur Erleichterung seiner Eltern, nach Beendigung der Schulzeit ein „ordentliches“ Studium der Jurisprudenz in Marburg. Aber noch einmal griff der Fürst in die musikalische Laufbahn seines Schützlings ein. Er machte ihm ein Angebot, das auch die wildeste Entschlossenheit, der Musik zu entsagen, ins Schwanken gebracht hätte: Mit einer wohlgefüllten Börse von 200 Talern jährlich sollte Schütz in Venedig bei dem berühmtesten Orgelspieler seiner Zeit, dem alternden Giovanni Gabrieli, Komposition studieren. 1609 traf der nunmehr Vierundzwanzigjährige in Venedig ein und wurde bald der Lieblingsschüler des Markuskapellmeisters. Aus den geplanten zwei Jahren Studium wurden im Endeffekt vier. Und selbst nachdem Gabrieli im Sommer 1612 gestorben war, blieb Schütz noch einige Monate in Venedig und kehrte erst Anfang 1613 nach Deutschland zurück.

Die greifbarste Frucht der venezianischen Studienjahre ist das 1611 gedruckte *Opus primum*, eine Sammlung von 18 fünfstimmigen italienischen Madrigalen samt einem gänzlich aus diesem Rahmen fallenden, achttimmig doppelchörigen Dedikationsmadrigal an den Widmungsträger (und Geldgeber) des Druckes, Landgraf Moritz. Die als *Primo Libro* betitelte Sammlung – ohne dass ihr je ein *Libro secondo* gefolgt wäre – gilt in der Schütz-Literatur als Beginn einer musikalischen Laufbahn, gleichsam als Gesellenstück, als Ausgangspunkt. In der Geschichte des Madrigals kommt ihr aus mehreren Gründen jedoch eher die Stellung eines Endpunktes zu: sie gehört, elf Jahre nach den ersten Opern, sechs Jahre nach Monteverdis programmatischem 5. Madrigalbuch mit Basso continuo, zu den letzten Beispielen vollstimmig polyphoner Madrigale ohne Generalbass. Und sie ist ein letzter Höhepunkt der den Text darstellenden, emotionsgeladenen Madrigalistik des 16. Jahrhunderts, einer ebenso sensiblen wie intellektuellen Kunst, die durch die neue, theatralischere Affektsprache des Sologesangs abgelöst werden sollte. An den italienischen Madrigalen lernte Schütz nicht nur die Feinheiten des polyphonen Satzes, die er vielleicht in Deutschland ebenso hätte studieren können; er lernte in Italien vor allem, Textgestalt und Textinhalt mit einer adäquaten Musik zu verbinden, den Worten und den Stimmungen musikalisch nachzuspüren, ohne dass die Komposition in zusammenhanglose Einzelemente auseinanderbrach. Die These, Heinrich Schütz habe die deutsche Musik das Sprechen gelehrt, findet ihre Bestätigung gerade in seinem einzigen italienischen Werk, wo man deutlich beobachten kann, auf welche Weise Schütz gelernt hat, Musik zum Sprechen zu bringen.

Sechs der Textvorlagen sind Giovanni Battista Guarinis Schäferdrama *Il pastor fido* entnommen – ausnahmslos Texte lyrisch verschleierte Klagen verschmähter Liebender, Texte voller Todessehnsucht und Trauer, die sich mit geringerer Schwierigkeit aus dem dramatischen Zusammenhang lösen ließen als etwa Monteverdis Auswahl im 5. Madrigalbuch. Der am häufigsten vertretene Dichter ist jedoch Giambattista Marino, der Sprachzauberer des frühen 17. Jahrhunderts, der Meister des „Concettismo“, jener geistvoll künstlichen Dichtung voller Metaphern und Wortspiele, die sich zum Ende eines Gedichtes auf eine Pointe hin zuspitzen. Marinos zehn Madrigale unter den Textvorlagen von Schütz' *Opus primum* sind gänzlich anderer Natur als die klagenden Texte Guarinis: witzig und frisch, elegant und scharfsinnig, aber nicht zu Herzen gehend wie Guarinis. In der Wahl seiner Texte entfernte Schütz sich zwar in keiner Weise von den gängigen Madrigaltexten – alle diese Texte wurden häufig vertont; sie zeigt jedoch auch, dass Schütz sich mit diesen beiden so unterschiedlichen Gefühlsbereichen verschiedenartige Aufgaben stellte. Die drei verbleibenden Textvorlagen stammen von einem weniger bedeutenden Dichter oder aus unbekannter Feder.

Das madrigalisch-motettische Prinzip, jedem neuen Textgedanken auch einen neuen musikalischen Gedanken zuzuordnen, beachtete Schütz in seinen Madrigalen streng; gleichwohl lässt sich immer auch der Wille zu einer übergreifenden musikalischen Architektur beobachten. Schütz verfügte über ein breites Repertoire musikalisch-textausdeutender Mittel – herbe Chromatik bei Stellen gesteigerter Trauer, Seufzerpausen, spielerische oder kreisende Bewegungen bei Worten wie „scherzar“, „gir“ oder „ride“. Aber er verstand es, all diese als „Madrigalisten“ oft gescholtenen Einzelemente in einen Gesamtaufbau zu betten, in dem vollstimmige und geringstimmige Partien sich logisch abwechseln, der Satz im Verlauf der Komposition immer dichter wird und sich zu einem musikalisch geschlossenen Gesamtgebäude fügt.

SILKE LEOPOLD

Frühling, Jugendzeit des Jahres,
Schöne Mutter der Blumen,
Frischer Wiesen und neuer Liebe.
Du kehrt ein, ohne dass mit dir
Einkehren die heiteren und
Gesegneten Tage meines Glücks.
Du kehrt ein, ja,
Aber mit dir kehrt nur
Die traurige, schmerzliche Erinnerung
An meinen verlorenen, teuren Schatz zurück.
Stets bleibst du unverändert,
So anmutig und schön;
Ich aber bin nicht mehr derjenige, der ich einst
war,
So teuer in den Augen einer anderen.

Oh, du bittere Süße der Liebe,
Weit härter ist es, dich zu verlieren,
Als dich nie gefühlt oder besessen zu haben!
Welch seliger Zustand wäre die Liebe,
Wenn man die genossene Freude nie verlöre;
Oder, wenn man sie verliert,
Auch jede Erinnerung
An das verflogene Glück verfliegen würde!

Glückliche Wälder,
Wie ihr einst mit Seufzern und kläglichem
Murmeln
Unsere Klagen beklagt habt,
So erfreut euch nun an unserer Freude und
sprecht
Mit so vielen Zungen, als Laubzweige sind,
Die schaukeln bei den Tönen dieser
Von unserer Freude erfüllten, lächelnden Lüfte.

Gequälte Seele, was willst du tun?
Wer schenkt dir Leben,
Wenn die, für die du lebst, nun entschwand?
Ach, töricht und blind bin ich, zu einer Seele
Zu sprechen, die nicht mehr bei mir ist.

So muss ich denn sterben?
Ist niemand da, der mich erhört oder verteidigt?
So bin ich von allen verlassen
Und jeglicher Hoffnung beraubt? Begleitet nur
Von einem letzten, elenden
Und unseligen Mitleid, das mir nicht hilft?

1 | O primavera, gioventù dell'anno,
Bella madre di fiori,
D'erbe novelle, e di novelli amori.
Tu torni ben, ma teco
Non tornano i sereni,
E fortunati di delle mie gioie.
Tu torni ben, tu torni,
Ma teco altro non torna
Che del perduto mio caro tesoro
La rimembranza misera e dolente
Tu quella se', tu quella,
Ch'eri pur dianzi sì vezzosa, e bella;
Ma non son io già quel, ch'un tempo fui
Sì caro agli occhi altrui.

2 | O dolcezze amarissime d'amore,
Quanto è più duro perdervi, che mai
Non v'aver o provate, o possedute!
Come saria l'amar felice stato,
Se 'l già goduto ben non si perdesse;
O quando egli si perde,
Ogni memoria ancora
Del dileguato ben si dileguasse!

3 | Selve beate,
Se sospirando in flebili susurri,
Al nostro lamentar vi lamentaste,
Gioite anco al gioire, e tante lingue
Scogliete, quante frondi
Scherzano al suon di queste
Piene del gioir nostro aure ridenti.

4 | Alma afflitta, che fai?
Chi ti darà più vita,
Se colei, per cui vivi, oggi è partita?
Ah son ben folle, e cieco
Con l'alma a ragionar, che non è meco.

5 | Così morir debb'io?
Né sarà chi m'ascolti o mi difenda?
Così da tutti abbandonata, e priva
D'ogni speranza? accompagnata solo
Da un'estrema infelice,
E funesta pietà che non m'aita?

Ô printemps, jeunesse de l'an,
Toi qui crées les fleurs,
Les herbes nouvelles et les nouvelles amours,
Tu reviens, mais avec toi
Ne reviennent pas les jours
Sereins et heureux de ma joie.
Tu reviens, tu reviens,
Mais avec toi ne revient
Que le souvenir malheureux et douloureux
De mon cher trésor perdu.
Tu es celle
Qui naguère était si charmante et belle ;
Mais je ne suis plus celui qui jadis
Fut si cher aux yeux d'autrui.

Ô douceurs très amères de l'amour,
Combien il est plus cruel de vous perdre
Que de ne vous avoir jamais éprouvées ou
possédées !
Comme l'amour serait un doux état
Si l'on ne perdait le bonheur que l'on vient de
goûter.
Ou bien s'il se perd,
Si s'éloignait tout souvenir
Du bonheur perdu !

Bienheureuses forêts,
Si en soupirant en murmures plaintifs
Vous vous êtes lamentées à nos lamentations,
Réjouissez-vous devant notre joie, et parlez
En autant de langues qu'il y a de frondaisons
Qui jouent au son de ces brises
Riantes tout emplies de notre joie.

Âme affligée, que fais-tu ?
Qui donc te donnera la vie,
Si celle pour laquelle tu vis est aujourd'hui partie ?
Ah, je suis bien fou et aveugle
De raisonner avec cette âme qui n'est pas avec moi.

Est-ce ainsi que je dois mourir ?
N'y aura-t-il personne pour m'écouter ou me
défendre ?
Suis-je ainsi abandonnée de tous
Et privée de tout espoir ? Avec la seule compagne
D'une extrêmement malheureuse
Et funeste pitié qui ne m'aide en rien ?

O Spring, youth of the year,
Fair mother of flowers,
Of new grass and new loves,
You return, yet with you
The serene and happy days of my joy
Do not return;
You return, yes, you return,
But with you returns only
The woeful, grievous memory
Of my dear lost love.
You are still what once you were,
Still as charming and fair,
But I am not what once I was,
So dear to the eyes of another.

O most bitter delights of love,
How much harder to have lost you
Than never to have experienced or possessed you!
What a blissful condition love would be
If the pleasure one has tasted were not lost;
Or if, when it is lost,
All remaining memory
Of the vanished happiness were to vanish too!

Blessed woods,
As once with plaintive murmurs
You lamented at our lamenting,
So now rejoice in our joy, and speak
In as many tongues as there are leafy boughs
Swaying at the sound of these breezes
Which laugh for joy, filled with our rejoicing.

Afflicted soul, what will you do?
Who will give you life,
If she for whom you lived has now departed?
Ah, I am mad and blind indeed
To speak to a soul that is no longer with me.

Must I die thus?
Is there none to hear or to defend me?
Am I thus abandoned by all,
And deprived of all hope? Accompanied only
By a last miserable
And doleful pity that helps me not at all?

Ein harter alpiner Fels,
 Glaube ich, hat dich, meine Dame, geboren,
 Und von den Tigern Hyrcaniens hastest du
 die Milch.
 So unerbittlich bist du,
 So hart gegenüber meinem Flehen.
 Du übertriffst noch Tiger und Fels, weh mir,
 denn
 In der Brust einer Bestie hast du ein Herz aus
 Stein.

Es lächelt der Frühling,
 Die schöne Chloris ist zurück:
 Lausche der Schwalbe,
 Bewundere das zarte Gras und die Blumen.
 Doch du, Chloris, bist noch schöner
 In dieser neuen Jahreszeit, aber
 Bewahrst immer noch den vorigen Winter.
 Ach, wenn du dein Herz umgibst mit ewigem
 Eis,
 Warum, so grausame wie reizende Nymphe,
 Trägst du Sonne in den Augen und April im
 Gesicht?

Flüchte, mein Herz,
 Siehst du nicht die schöne Hand,
 Die als heimliche Verbündete der schönen
 Augen
 Kommt, dich zu verletzen und gefangen zu
 nehmen?
 Aber oh weh, ein Seufzer, unglücklicher Bote,
 Entringt sich der Brust und sagt:
 Was nützt es zu fliehen?
 Es ist schon gefangen, und es muss sterben.

Verletzt euch gegenseitig,
 Bissige, kleine Vipern,
 Süße, freche Kriegerinnen
 Der Lust und der Liebe, herrliche Münder.
 Werft eure Pfeile, schleudert kühn
 Eure scharfen Waffen;
 Doch die Toten sollen Lebende werden,
 Aus Kriegen werde Frieden,
 Aus Pfeilen Zungen und aus Wunden Küsse.

6 | D'orrida selce alpina,
 Cred'io, Donna, nascesti,
 E dalle tigri ircane il latte avesti.
 S'inesorabil sei,
 Sì dura a' prieghi miei.
 O se pur Tigre, anzi pur selce: ahi lasso,
 Ch'entro un petto di fera hai cor di sasso.

7 | Ride la primavera,
 Torna la bella Clori:
 Odi la rondinella,
 Mira l'erbetta, e i fiori.
 Ma tu Clori più bella
 Nella stagion novella
 Serbi l'antico verno.
 Deh, s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno
 Perché, ninfa crudel quanto gentile,
 Porti negli occhi il sol, nel volto aprile?

8 | Fuggi, fuggi, o mio core,
 Non vedi la man bella,
 Che congiurata co' begli occhi anch'ella
 Per farti prigionier, vienti a ferire?
 Ma lasso, ecco un sospir, nunzio infelice,
 Ch'esce del petto, e dice,
 Che più giova il fuggire?
 Egli è già preso, e gli convien morire.

9 | Feritevi ferite
 Viperette mordaci,
 Dolci guerriere ardite
 Del diletto, e d'amor, bocche sagaci.
 Saettatevi pur, vibrare ardenti
 L'armi vostre pungenti:
 Ma le morti sien vite,
 Ma le guerre sien paci,
 Sien saette le lingue, e piaghe i baci.

D'un horrible silex,
 Selon moi, tu es née, Dame,
 Et fus nourrie par les tigresses d'Hyrcanie.
 Tu es si inexorable,
 Si dure face à mes prières !
 Que ce soit tigresse ou bien silex : hélas,
 En ta poitrine de bête sauvage, tu as un cœur de
 pierre.

Le printemps rit,
 La belle Chloris revient :
 Entends l'hirondelle,
 Vois l'herbe tendre et les fleurs.
 Mais toi, Chloris, plus belle
 En la saison nouvelle
 Tu préserve l'ancien hiver.
 De grâce, puisque ton cœur est saisi de glace
 éternelle,
 Pourquoi, nymphe cruelle autant que belle,
 Portes-tu si doucement le soleil en tes yeux, et
 l'avril sur ton visage ?

Fuis, fuis, ô mon cœur,
 Tu ne vois pas cette belle main,
 Qui, complotant avec ces beaux yeux,
 Vient te blesser pour te faire prisonnier ?
 Mais hélas, voici un soupir, malheureux messenger,
 Qui, sortant de cette poitrine, dit :
 À quoi bon fuir ?
 Il est déjà pris, il lui faut mourir.

Frapez-vous, frappez,
 Mordantes vipères,
 Douces et hardies guerrières
 Du plaisir et de l'amour, bouches exquises.
 Décochez-vous des flèches, lancez ardemment
 Vos armes acérées.
 Mais que la mort soit la vie,
 Mais que la guerre soit la paix,
 Que les flèches soient des langues et les blessures,
 des baisers.

Of grim alpine flint
 I believe, Lady, you were born,
 And by Hyrcanian tigresses were you suckled,
 So merciless are you,
 So obdurate to my prayers.
 Whether tigress or flint, woe is me,
 For in a wild beast's breast, you have a heart of
 stone!

Spring smiles,
 Fair Chloris returns:
 Hear the swallow,
 Admire the young grass and the flowers.
 But you, Chloris, more beautiful still
 In the new season,
 Still preserve the former winter.
 Ah, since your heart is encased in eternal ice,
 Why, nymph as cruel as you are lovely,
 Do you carry the sun in your eyes, and April in
 your face?

Fly, fly, O my heart!
 Do you not see the fair hand
 Which, conspiring with those fair eyes,
 Comes to wound you and take you captive?
 But alas, behold a sigh, unhappy messenger,
 Wrung from out of my breast, which says:
 What use is flight?
 It is already caught and needs must die.

Wound one another,
 You sharp-toothed little vipers;
 Sweet and dauntless warriors
 Of pleasure and of love, exquisite mouths.
 Shoot your arrows, eagerly hurl
 Your sharp weapons;
 But let deaths become lives,
 Let wars become peace,
 Let arrows become tongues and wounds be
 kisses.

Du bist eine Flamme, die mich umgarnt, und
Eine Schlinge, die mich entflammt, o teurer,
Süßer, kostbarer, erlesener Liebeszauber,
Der mein Herz entzündet und mich
umklammert.
Könntest du doch ein Netz sein,
Das mich umschließt an meiner Dame Busen,
Dann würde der Himmel überall
Die schönste Venus und den tapfersten Mars
sehen.

Ich bin das Reh,
Grausamster Silvio,
Das du heimtückisch
Besiegt und erbeutet hast:
Lebend, wenn du mich annimmst,
Tot, wenn du mich verstößt.

Sie grüßt mich,
Doch mit ihrem lieblichen Nicken
Versteckt sie vor meinen Augen
Ihren anmutigen Blick und ihr schönes,
göttliches Antlitz.
Gnädig im Aussehen,
Grausam im Tun,
Was habt ihr vor, geizig, wie ihr seid,
Wenn ihr euch höflich zeigt, aber so wenig
gewährt?

Ich sterbe, sieh, ich sterbe,
Meine schöne Feindin, ich kränkte dich,
Wagte zu hohe Gedankenflüge.
Ich bitte dich um Verzeihung, als Pfand
Verlange ich ein Friedenszeichen:
Bei diesem meinem letzten, schweren Abschied
Will ich nicht ohne deinen Kuss aus dem
Leben scheiden.

Seufzer, entsprungen aus dem
Schönen Busen meiner Geliebten,
Sag mir, was macht ihr Herz?
Wahrt es die alten Gefühle?
Oder bist du der Bote einer neuen Liebe?
Ach nein, nur das nicht,
Lieber soll sie seufzen über meinen Tod.

10 | Fiamma ch'allaccia, e laccio,
Sei tu ch'infiamma, o caro
Dolce vezzo d'amor pregiato, e raro,
Ch'avvampandomi il cor circondi il braccio.
Fosti ancor rete almeno,
Che m'accogliesse alla mia donna in seno,
Ch'allor vedrebbe il ciel in ogni parte
Vener più bella, e più gagliardo Marte.

11 | Quella damma son io,
Crudelissimo Silvio,
Che, senza esser attesa
Son da te vinta, e presa.
Viva se tu m'accogli,
Morta se mi ti togli.

12 | Mi saluta costei,
Ma nel soave inchino
Nasconde agli occhi miei
Gli occhi leggiadri, e 'l bel volto divino.
O pietosa in aspetto,
E crudele in effetto;
Avara or che farete,
S'usando cortesia, scarsa mi siete?

13 | Io moro, ecco ch'io moro,
Bella nemica mia, t'offesi assai,
Levar tropp'alto i miei pensieri osai.
Perdon ti chieggio, in pegno
Bramo di pace un segno:
In questa estrema mia dura partita
Non vo' senza il tuo bacio uscir di vita.

14 | Sospir, che del bel petto
Di madonna esci fore,
Dimmi, che fa quel core?
Serba l'antico affetto?
O pur messo se' tu di novo amore?
Deh no, più tosto sia
Sospirata da lei la morte mia.

Une flamme qui lie, et un piège,
Voilà ce que tu es, toi qui enflames, ô cher
Et doux charme d'amour raffiné et rare
Qui embrasses et enflames mon cœur.
Si du moins tu étais un filet,
Qui m'accueillit sur le sein de ma dame,
Le ciel verrait alors en tout lieu
Elle, plus belle que Vénus, et moi, plus vigoureux
que Mars.

Je suis cette biche,
Très cruel Silvio,
Qui, sans s'y attendre,
Est vaincue et prise par toi.
Vivante si tu m'accueilles,
Morte si tu me rejettes.

Elle me salue,
Mais dans sa douce révérence
Elle cache à mes yeux
Ses yeux charmants et son divin visage.
Ô miséricordieuse d'aspect,
Et cruelle en réalité,
Que ferez-vous donc, avare que vous êtes,
Si, en vous montrant courtoise, vous le faites avec
tant de parcimonie ?

Je meurs, voilà que je meurs,
Ma belle ennemie, je t'ai beaucoup offensée,
J'ai osé élever trop haut mes pensées.
Je te demande pardon et désire
Un geste de paix comme gage :
En cet ultime et cruel départ,
Je ne veux pas quitter la vie sans un baiser de toi.

Soupir, qui sors
De la belle poitrine de ma dame,
Dis-moi ce que fait ce cœur ?
Garde-t-il encore ses anciens sentiments ?
Ou annonces-tu quelque nouvel amour ?
De grâce, non, il serait mieux
Qu'elle soupirât pour ma mort.

You are a flame that ensnares and a snare
That inflames, O dear, sweet enchantment
Of precious, rare love,
Who enkindle my heart and enclose me in your
arms.
If only you were also a net
That gathered me to my dear one's breast,
Then heaven would see everywhere
A lovelier Venus and a doughtier Mars.

I am that doe,
Most cruel Silvio,
Whom, without intending to,
You have vanquished and captured:
Alive, if you accept me;
Dead, if you reject me.

She greets me,
But in that sweet curtsy
She hides from my sight
Her lovely eyes and her divine countenance.
O merciful in aspect
Yet cruel in effect,
What will you do, so miserly with your charms,
If on the pretext of courtesy, you grant me so
little?

I die, behold, I die,
My beautiful adversary: I have offended you
greatly;
I dared to raise my hopes too high.
I ask your pardon, and as token of it
I desire a sign of peace:
In this last bitter parting,
I will not leave this life without your kiss.

O sigh issuing
From the fair bosom of my Lady,
Tell me, what is her heart doing?
Does it hold fast to its old affection?
Or are you the herald of a new love?
Ah, no! Rather,
Let her be sighing at my death.

Lebt wohl denn, teure Wälder,
 Meine teuren Wälder, lebt wohl.
 Empfangt meine letzten Seufzer,
 Damit, befreit vom ungerechten, grausamen
 Stahl,
 Mein kalter Schatten zu
 Euren geliebten Schatten zurückkehre.
 Denn in der qualvollen Hölle,
 Kann er, als Unschuldiger, nicht wandeln,
 Noch unter seligen Geistern
 Verzweifelt und betrübt weilen.

Kommt wieder, teure Küsse, und
 Führt mich zurück ins Leben;
 Küsse, willkommenen Nahrung für mein
 hungerndes Herz,
 Eure bittere Süße
 Macht mir das Schwachen vergnüglich,
 Mit eurem Nektar,
 Der auch Gift ist,
 Stillt ihr meine hungrigen Wünsche;
 Küsse, in denen ich auch süße Seufzer spüre.

Aus Marmor seid ihr,
 Geliebte, gegenüber den Schlägen der Liebe
 und meinen Tränen.
 Aus Marmor bin auch ich
 Gegenüber eurer Wut und ihrer Pein.
 Aus Liebe und von Natur aus
 Bin ich standhaft, und ihr seid unerbittlich;
 Wir beide sind aus Stein, beide ein Felsen:
 Ich in meiner Treue und ihr in eurem Stolz.

Nun ist es gekommen, Lydia, mein ...
 Ich weiß nicht, wie ich es nennen soll:
 Mein Weggang? Mein Ableben?
 Ach, leider werde ich sagen,
 Dass der Tod ein Weggang ist,
 Denn indem ich dich verlasse, verlasse ich das
 Leben.

Ein weites Meer, über dessen Busen
 Winde einen lieblichen Wohlklang hören lassen
 Und Erhabenheit und Tugend übertragen:
 Diese Töne bietet dir
 Meine Muse in Ergebenheit.
 Großer Moritz, nimm sie wohlwollend an
 Und mach so ihren groben Gesang harmonisch.

Übersetzung: Irène Weber-Froese

15 | Dunque addio, care selve,
 Care mie selve, addio.
 Ricevete questi ultimi sospiri,
 Fin che sciolta da ferro ingiusto, e crudo
 Torni la mia fredd'ombra
 Alle vostr'ombre amate.
 Ché nel penoso inferno
 Non può gir innocente,
 Né può star tra beati
 Disperata, e dolente.

16 | Tornate, o cari baci
 A ritornarmi in vita,
 Baci, al mio cor digiuno esca gradita,
 Voi di quel dolce amaro,
 Per cui languir m'è caro,
 Di quel vostro non meno
 Nettare, che veneno,
 Pascete i miei famelici desiri:
 Baci, in cui dolci provo anco i sospiri.

17 | Di marmo siete voi
 Donna, a' colpi d'amore, al pianto mio:
 E di marmo son io,
 Alle vostr'ire, ed agli strazi suoi.
 Per amor, per natura,
 Io costante, e voi dura,
 Ambo siamo sassi, e l'un e l'altro è scoglio,
 Io di fè, voi d'orgoglio.

18 | Giunto è pur Lidia il mio
 Non so, se deggia dire
 O partire, o morire.
 Lasso, dirò ben io,
 Che la morte è partita,
 Poiché lasciando te, lascio la vita.

19 | Vasto mar, nel cui seno
 Fan soave armonia,
 D'altezza, e di virtù concordi venti,
 Questi devoti accenti
 T'offre la musa mia.
 Tu Gran Maurizio lor gradisci, e in tanto
 Farai di rozzo armonioso 'l canto.

© Relecture du texte italien : Barbara Nestola

Adieu donc, chères forêts,
 Mes chères forêts, adieu.
 Recevez ces derniers soupirs,
 Jusqu'à ce que, libérée par un fer injuste et cruel,
 Mon ombre froide revienne
 Vers vos ombres aimées.
 Car dans l'enfer de douleurs
 Elle ne peut ni errer innocente,
 Ni rester au milieu des bienheureux,
 Désespérée et désolée.

Revenez, ô chers baisers,
 Me redonnez vie,
 Baisers, agréable nourriture pour mon cœur à jeun ;
 Vous, de ce doux-amer
 Pour lequel il me plaît de languir,
 Qui m'est nectar
 Autant que venin,
 Rassasiez mes désirs faméliques,
 Baisers, où je ressens encore les doux soupirs.

Vous êtes de marbre,
 Ma dame, face aux coups de l'amour et à mes
 larmes.
 Et moi, je suis de marbre
 Face à votre colère et à ses déchirements.
 Par amour, par nature,
 Moi qui suis constant et vous qui êtes inflexible,
 Nous sommes de pierre tous deux, et l'un et
 l'autre sommes un récif,
 Moi de fidélité, vous d'orgueil.

Voici qu'est arrivé, Lidia,
 Je ne sais si je dois dire
 Mon départ ou mon trépas.
 Las, je dirai bien
 Que la mort est partance,
 Puisqu'en te laissant, je laisse la vie.

Vaste mer au sein de laquelle
 Les vents forment une douce harmonie,
 Unis en élévation et en vertu,
 Ma muse t'offre
 Ces fervents accents.
 Grand Moritz, accepte-les
 Et de rude, tu rendras ce chant harmonieux.

© Richard Neel (révision HM)

And so farewell, dear woods,
 My dear woods, farewell.
 Receive these my last sighs,
 Until, set free by an unjust and cruel sword,
 My cold shade returns
 To your beloved shadows;
 For in doleful Hell
 It cannot wander, being innocent,
 Nor remain among the blessed spirits
 When it is despairing and grief-stricken.

Return, dear kisses,
 And bring me back to life;
 Kisses, welcome food for my starving heart,
 You whose bittersweet taste
 Make languor pleasing to me,
 With your nectar
 That is poison too
 Nourish my famished desires,
 Kisses in which I still taste sweet sighs.

You are as marble,
 Lady, against the blows of love, against my tears;
 And I too am as marble
 Against your wrath and its torments.
 By love and by nature
 I am constant and you are obdurate;
 We are both of stone, both of us rocks:
 I of fidelity, and you of pride.

So it has come, Lydia, my . . .
 – I know not what to say:
 My departure, or my death.
 Alas, then, I will say
 That death is parting,
 For in leaving you
 I leave life.

A vast sea, upon whose bosom
 The winds make sweet harmony,
 Concordant in nobility and virtue,
 My muse offers you
 These devoted strains.
 Great Moritz, pray accept them, and in so doing
 You will make their uncouth song harmonious.

Translations: Derek Yeld / Charles Johnston

LES ARTS FLORISSANTS - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARLO GESUALDO

The Complete Madrigal Books (dir. Paul Agnew)
Intégrale des Madrigaux / Gesamtausgabe der Madrigale

vol.1 : Libri Primo & Secondo

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**



vol.3 : Libri Quinto & Sesto

2 CD HAF 8905311.12

“Les solistes des Arts Florissants s’y montrent impressionnants de raffinement et d’intensité.” – **Les Échos Week-End**

‘The strange brilliance of murderous composer Gesualdo, captured with knife-edge intensity.’ – **The Telegraph**

„So bleiben diese Responsorien nicht bloß Texterzählung oder nur Reproduktion, sie sprechen den Zuhörer an, erzählen von innerem Leiden, von Zerrissenheit, Hoffnung und Erlösung.“ – **Pizzicato**



vol.2 : Libri Terzo & Quarto

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‘.“ – **OPERA!**

„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.“ – **Fono Forum**



Également disponible / Also available

CLAUDIO MONTEVERDI

Madrigali & Selva morale

dir. William Christie

4 CD HMX 2908772.75

Madrigali

Cremona, Mantova, Venezia

dir. Paul Agnew

3 CD HMX 2908777.79



ANTONIO VIVALDI

The Great Venetian Mass

Sophie Karthäuser, Lucile Richardot

dir. Paul Agnew

CD HAF 8905358



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.



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Licence Les Arts Florissants

Enregistrement : mai 2022, Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique et montage : Arnaud Moral

Prise de son : Michel Pierre

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : Stephan Sinding, *Love*, 1906 (marble), Bridgeman images

Collection privée. © Heritage Images / Fine Art Images / akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
arts-florissants.org