



Carlo Gesualdo

O dolce mio tesoro

Madrigali a cinque voci, Libro sesto (1611)

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe



Carlo Gesualdo (1566-1613)

O dolce mio tesoro

Madrigali a cinque voci, Libro sesto (1611)

Collegium Vocale Gent

Hana Blažíková *soprano*

Barbora Kabátková *soprano*

Marnix De Cat *alto*

Thomas Hobbs *tenor*

David Munderloh* *tenor*

Peter Kooij *bass*

Thomas Dunford *lute*

Philippe Herreweghe

** tracks 18 & 19, for SATTB*

Menu

Tracklist

English
Biographies

Français
Biographies

Deutsch
Biografien

Nederlands
Biografieën

Sung texts

Carlo Gesualdo (1566-1613)

Madrigali a cinque voci, Libro sesto (1611)

[1]	Se la mia morte brami	3'37
[2]	Beltà, poi che t'assenti	3'03
[3]	Tu piangi, o Filli mia	3'10
[4]	Resta di darmi noia	2'56
[5]	Chiaro risplender suole	3'42
[6]	'lo parto' e non più dissi	2'50
[7]	Mille volte il dì moro	3'11
[8]	O dolce mio tesoro	2'46
[9]	Deh come invan sospiro	2'56
[10]	Io pur respiro in così gran dolore	2'44
[11]	Alme d'amor rubelle	1'55
[12]	Candido e verde fiore	2'01
[13]	Ardita Zanzaretta	3'06
[14]	Ardo per te, mio bene	2'09
[15]	Ancide sol la morte	2'22
[16]	Quel 'no' crudel, che la mia speme ancise	2'24
[17]	Moro, lasso! al mio duolo	3'33
[18]	Volan quasi farfalle ai vostri almi splendori	2'37
[19]	Al mio gioir il ciel si fa sereno	2'13
[20]	Tu segui, o bella Clori, un fuggitivo core	2'19
[21]	Ancor che per amarti io mi consumi	3'08
[22]	Già piansi nel dolore	2'12
[23]	Quando ridente e bella	2'26

Total Time 75'15

O DOLCE MIO TESORO
CARLO GESUALDO'S SIXTH BOOK OF MADRIGALS
Jens Van Durme

There are few composers in the last four hundred years whose name has roused such controversy as that of Don Carlo Gesualdo, Prince of Venosa. Two factors have played a persistent role in this. On the one hand, Gesualdo's music was long dismissed as the work of an aristocratic dilettante who, given his position, could afford to treat the rules of harmony and counterpoint with princely disdain. Such, at least, was the conclusion of the English music historian Charles Burney at the end of the eighteenth century, after analysing a handful of extreme madrigals (divorced from their context). On the other, Gesualdo's eventful life and the murder of his first wife led to recurrent discussion of the link between that act and the tormented nature of his music, which was dismissed as the isolated oddity of a deranged mind. But if one makes the effort to examine the musical and historical context and Gesualdo's music itself more closely, one discovers a less romantic but equally fascinating story.

As a descendant of a noble family with a pedigree that went back to the time of the Norman invasions, Carlo Gesualdo, the second son of Fabrizio Gesualdo and Girolama Borromeo (sister of the prelate Carlo

Borromeo, canonised in 1610), was initially destined for a religious career. The early death of his older brother decided otherwise. In 1586, barely twenty years old, he married his cousin Maria d'Avalos, described as the most beautiful woman in Naples, and found himself at the head of the family with the title of Prince of Venosa. The extramarital freedoms that Maria allowed herself culminated in outright tragedy in the early morning of 17 October 1590, when she was lured into a trap by her husband, caught *in flagrante delicto* with her lover Fabrizio Carafa, and horribly murdered. The reputation of Carlo Gesualdo as a psychopath was born. Yet, according to local custom, he had not only the right but also the duty to settle this matter of honour as he did.

Following these events, Gesualdo retired to his estates and lay low there for several years until he remarried in 1594, this time to Leonora d'Este, the niece of Alfonso II d'Este, last Duke of Ferrara. In this way he not only ended his isolation, but also moved to one of the most progressive musical centres in north Italy, where Obrecht, Josquin, Willaert and de Rore had set the agenda in the generations before him and the chromatic experiments of Vicentino and Galilei had found fertile ground in the music of Marenzio and Luzzaschi. Moreover, the three most important poets of the *Cinquecento*, Ariosto, Tasso and Guarini, had long been associated with the court. It was, in other words, a more than stimulating environment for Ge

sualdo to publish his first madrigal collections and to make a name for himself as a professional composer.

After spending two years there, Gesualdo returned to his estates, followed by his wife in the autumn of 1597. Domestic violence and the death of the couple's only child Alfonsino in 1600 exacerbated tensions in the last period of Gesualdo's life. In addition, he suffered from all kinds of psychological and physical ailments, which he tried unsuccessfully to combat with medically highly questionable remedies. In an atmosphere of bitterness, remorse and restlessness, but completely lucid when it came to his capabilities and position as a composer, Gesualdo focused on the publication of his musical legacy. After four earlier books of madrigals, he published two anthologies of sacred motets in 1603. Finally, in 1611, two years before his death, there came a collection of music for the Holy Week, the *Responsoria*, and Gesualdo's last two books of five-part madrigals, including the *Madrigali a cinque voci, Libro sesto*.

The origin of the sixteenth-century madrigal in Italy coincided with the revaluation of the poetry of Petrarch. His rich imagery called for a musical form that was as free as the content of the verse itself. At the same time, for the sake of the serious content of the poetry, that form also led to the adoption of a polyphonic texture in musical settings of it. Verdelot, Willaert and de Rore punctuated their madrigals

with imitative counterpoint and short homophonic declamatory passages to express the meaning of the words, generally alternating between *gravità* (severity) and *piacevolezza* (charm). A four-part texture was the norm, but there was a gradual shift towards five voices in the second half of the sixteenth century. The declamatory and syntactic value and the choice of the texts became increasingly important. Moreover, chromaticism made its appearance from de Rore onwards. All of this, along with harmonic innovations and individualised expressive melody, set new standards. In the 1580s Marenzio and de Wert plumbed even greater depths in the expressive possibilities of the genre. To meet the needs of the emotionally charged texts, these composers made more and more use of chromaticism, unusual harmonic twists, extreme dissonances and abrupt pauses in their madrigals. Gesualdo was to use these technical extravagances not just occasionally but – especially in his last two collections – constantly and sometimes simultaneously, thereby upsetting and disrupting the traditional equilibrium of polyphony. In this way he became the personification of the Mannerist composer: eccentric, hyper-personal, ambivalent, virtuosic but with a perfect grasp of technique!

The *locus classicus* for all these aspects is the twenty-three madrigals of the Sixth Book, which Gesualdo had printed at his own expense on the presses of Giacomo Carlino. Like the madrigals from the *Quinto*

Libro, they were probably not new compositions, but works written in the period between 1596 and 1611 as *musica reservata*, experimental domestic chamber music of aristocratic cut and intended for aristocratic ears. But these madrigals had already been circulating for some time in pirated versions, and passages from them were often copied. That at least is what Gesualdo himself claimed, and it was why publication became necessary for him. If one examines the six madrigals books in succession or studies the complete edition issued in score by Molinaro in 1613, it becomes clear that the madrigals from this fabulous collection are not extravagant aberrations that emerged from nowhere, but are entirely in keeping with Gesualdo's evolution as composer.

Much more so than in his earlier collections, in this final book the expressive possibilities of the text also override the literary quality. Thus, almost without exception, Gesualdo here uses anonymous texts (or poems written by himself) whose emotional themes were gradually narrowed down to a just a couple of topics. In this *poesia per musica*, aside from a few madrigal with a pastoral or humorous tinge, only one theme dominates: the bittersweet love that is accessible only in death. The almost pathological desire for this internal contradiction (or oxymoron) is the mainspring of the musical tension. It is powered by the greatest possible contrasts in dynamics, tempo and texture and the constant transformation and pro-

gression of the tonal balance. Moreover, and here too an evolution is to be noted, the madrigals of the *Libro sesto* very often have a through-composed structure, with at most a repetition of the last line or half-line. In addition, the asymmetric interconnection between lines of text and musical phrases in turn creates a sensation of tension and elaborate construction.

Viewed in analytical terms, all these elements taken together generate a powerful feeling of alienation. It seems as if all the material we thought we knew has become uncertain, so that we as listeners lose our bearings. But it is precisely this different positioning of entirely familiar elements that constitutes the magic of Gesualdo's style. In this respect, an appropriate comparison for his music is with the intriguing and frightening still lifes of the painter Giuseppe Arcimboldo (1527-93). Gesualdo existed solely to capture the spirit of the text in music, albeit in a very personal and emotional language. Even though he was fully aware of the developments that led to monody, he still consistently chose the old-fashioned medium of the madrigal to speak his language. According to Glenn Watkins, Gesualdo had reached a dead end, but his harmonic language no doubt left its traces in the baroque era.

DELLI
MADRIGALI
A CINQUE VOCI
DEL
PRINCIPE DI VENOSA
LIBRO SESTO.



O DOLCE MIO TESORO LE SIXIÈME LIVRE DE MADRIGAUX DE CARLO GESUALDO

Jens Van Durme

Peu de compositeurs ont tant suscité la controverse au cours des quatre derniers siècles que Don Carlo Gesualdo, Prince de Venosa. Deux facteurs y ont grandement contribué : d'une part, la musique de Gesualdo a longtemps été dédaignée comme étant l'œuvre d'un noble dilettante qui pouvait, en cette qualité, se permettre de passer outre les règles de l'harmonie et du contrepoint. C'est du moins ce qu'a conclu l'historien anglais de la musique Charles Burney à la fin du XVIII^e siècle, après avoir analysé quelques madrigaux extrêmes mais sortis de leur contexte. D'autre part, la vie mouvementée de Gesualdo et le meurtre de sa première épouse ont donné lieu à des discussions récurrentes au sujet du lien entre cet acte et la nature tourmentée de sa musique, réduite à la bizarrerie d'un esprit déséquilibré. Mais dès lors que l'on prend la peine d'examiner de plus près le contexte historique et l'œuvre de Gesualdo, c'est une histoire moins romantique qui se révèle, bien que tout aussi fascinante.

En tant que descendant d'une famille noble dont l'arbre généalogique remontait au temps des invasions normandes, Carlo Gesualdo, deuxième fils de

Fabrizio Gesualdo et de Girolama Borromeo (sœur du prélat Carlo Borromeo, canonisé en 1610), était destiné à une carrière religieuse. La mort prématurée de son frère aîné en décida autrement. En 1586, à peine âgé de 20 ans, il épousa sa cousine Maria d'Avalos, décrite comme la plus belle femme de Naples, et se trouva à la tête de la famille avec le titre de Prince de Venosa. Les libertés extra-conjugales que Maria s'autorisait aboutirent à la tragédie lorsque, à l'aube du 17 octobre 1590, elle fut attirée dans un piège par son mari et fut prise *in flagrante delicto* avec son amant Fabrizio Carafa, puis cruellement assassinée. La réputation de psychopathe de Carlo Gesualdo était née. Cependant, il avait, selon l'usage local, non seulement le droit, mais aussi le devoir de laver son honneur de cette façon.

Après les faits, Gesualdo retourna sur ses terres et y fit profil bas jusqu'en 1594 et son remariage avec Leonora d'Este, nièce d'Alfonso II d'Este, dernier duc de Ferrare. Par ce mariage, Gesualdo brisa son isolement et se retrouva au cœur de l'un des centres musicaux les plus progressistes du Nord de l'Italie, où Obrecht, Josquin, Willaert et de Rore avaient fait la pluie et le beau temps au cours des générations précédentes et où les expérimentations chromatiques de Vicentino et Galilei avaient trouvé un terrain fertile dans la musique de Marenzio et Luzzaschi. En outre, les trois poètes les plus importants du *Cinquecento*, Ariosto, Guarini et Tasso, y avaient

été longtemps liés à la cour. C'était dans cet environnement plus que stimulant que Gesualdo publia ses premiers recueils de madrigaux et se fit un nom comme compositeur professionnel.

Deux ans plus tard, Gesualdo rentra chez lui, suivi par sa femme à l'automne 1597. La violence conjugale et la mort de leur fils unique Alfonsino en 1600 portèrent à son comble la tension dans la dernière période de la vie du compositeur. Il souffrait également de divers maux psychosomatiques et physiques, qu'il tenta en vain de combattre avec des remèdes douteux. Dans un climat d'amertume, de remords et d'agitation, mais parfaitement lucide quant à ses capacités et à sa situation de compositeur, Gesualdo se concentra sur la publication de son legs musical. Après quatre livres de madrigaux parurent en 1603 deux recueils de motets religieux. En 1611, deux ans avant sa mort, parurent encore de la musique pour la Semaine sainte, les *Responsoria*, et ses deux derniers livres de madrigaux à cinq voix, parmi lesquels les *Madrigali a cinque voci, Libro sesto*.

La naissance du madrigal en Italie au XVI^e siècle coïncide avec la redécouverte de la poésie de Pétrarque. Son imagerie riche rendit nécessaire une forme musicale aussi libre que le contenu des vers. Dans le même temps, cette forme permettait de mûrir le contenu grave des versets d'une texture musicale polyphonique. Verdelot, Willaert et de Rore truf-

fèrent leurs madrigaux de contrepoint imitatif et de courts passages homophones et déclamatoires pour exprimer le sens des mots, dans une alternance de *gravità* (gravité) et de *piacevolezza* (charme). Quatre voix étaient la norme, mais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, elles passèrent progressivement à cinq voix. La valeur déclamatoire et syntaxique ainsi que le choix des textes se firent de plus en plus importants. En outre, depuis de Rore, le chromatisme avait fait son apparition. Tout cela mena à des innovations dans le champ harmonique et à des mélodies expressives différenciées. Dans les années 1580, Marenzio et de Wert poussèrent les possibilités expressives du genre plus loin encore. Pour répondre aux besoins des textes très chargés émotionnellement, ces compositeurs firent dans leurs madrigaux de plus en plus appel au chromatisme, aux tournants harmoniques inhabituels, aux dissonances extrêmes et aux pauses abruptes. Gesualdo se servirait de ces extravagances techniques – en tout cas dans ses deux derniers recueils – de façon constante et parfois simultanée, perturbant et désorganisant la polyphonie équilibrée traditionnelle. Il devint ainsi le compositeur maniériste par excellence : excentrique, hyper-personnel, ambivalent, virtuose, mais d'une maîtrise technique parfaite!

Tous ces aspects se retrouvent dans les 23 madrigaux du *Sixième Livre de madrigaux*, que Gesualdo fit imprimer pour son propre compte par les presses

de Giacomo Carlino. Tout comme les madrigaux du *Libro quinto*, il ne s'agit vraisemblablement pas de nouvelles compositions, mais d'œuvres réalisées entre 1596 et 1611 comme *musica reservata*, de la musique domestique expérimentale de facture noble uniquement destinées aux oreilles nobles. Cependant, ces madrigaux circulaient depuis un moment déjà en versions pirates et des passages en étaient souvent copiés. C'est ce que Gesualdo lui-même affirmait, et la raison pour laquelle la publication lui sembla nécessaire. Si l'on met ensemble les six livres de madrigaux ou si l'on étudie l'édition complète de Molinaro (1613), il apparaît clairement que les madrigaux de ce fantastique recueil ne sont pas des aberrations extravagantes tombées du ciel, mais sont bien totalement en ligne avec l'évolution du travail de compositeur de Gesualdo.

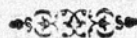
Bien plus encore que dans ses premiers recueils, dans ce dernier livre, les possibilités expressives du texte priment sur la qualité littéraire. Gesualdo utilise presque sans exception des textes anonymes (ou écrits par lui-même), dont les thèmes émotionnels ont été peu à peu réduits à quelques-uns. À l'exception d'un unique madrigal teinté d'un caractère pastoral ou humoristique, un seul thème domine dans cette *poesia per musica* : l'amour doux-amer qui n'est accessible que dans la mort. Le penchant presque pathologique de cette contradiction interne (ou oxymore) est le moteur de la tension musicale.

Celle-ci est alimentée par les plus grands contrastes possibles en matière de dynamique, de tempo et de texture et par l'équilibre tonal en évolution et en changement constants. Par ailleurs, et il y a ici aussi une évolution à noter, les madrigaux du *Libro sesto* sont souvent composés en continu, avec tout au plus la répétition du dernier vers ou d'une moitié de celui-ci. En outre, l'interconnexion asymétrique entre versets textuels et phrases musicales donne à son tour un sentiment de tension et de solidité.

D'un point de vue analytique, c'est comme si tout le matériau devenait incertain, de sorte que l'auditeur perd ses repères. Mais c'est précisément cet autre positionnement des éléments familiers qui fait la magie du style de Gesualdo. En ce sens, sa musique peut être comparée aux natures mortes troublantes et effrayantes du peintre Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Gesualdo n'était là que pour faire saisir l'esprit des textes en musique, dans un langage certes très personnel et émotionnel. Même s'il était parfaitement informé des développements qui conduisirent à la monodie, il choisit de façon cohérente le médium « démodé » du madrigal pour s'exprimer. Selon Glenn Watkins, Gesualdo avait atteint une impasse, mais son langage harmonique laissa sans aucun doute son empreinte à l'époque baroque.

PARTITVRA
DELLI SEI LIBRI
DE' MADRIGALI

A CINQUE VOCI.



Dell'Illustrissimo, & Eccellentiss.
Prencipe di Venosa,
D. CARLO GESVALDO

FATICA

DI SIMONE MOLINARO

Maestro di Capella nel Duomo di Genova.



IN GENOVA,
APPRESSO GIUSEPPE PAVONI. MDCXIII.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

O DOLCE MIO TESORO
SECHSTES MADRIGALBUCH
VON CARLO GESUALDO

Jens Van Durme

Wenige Komponisten haben in den letzten vier Jahrzehnten mehr Kontroversen ausgelöst als Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa. Zwei Faktoren haben hier eine große Rolle gespielt: Einerseits wurde die Musik von Gesualdo lange als Werk eines adeligen Dilettanten abgetan, der sich in dieser Position erlauben konnte, die Regeln von Harmonie und Kontrapunkt zu übergehen. Das war zumindest die Schlussfolgerung des englischen Musikhistorikers Charles Burney Ende des 18. Jahrhunderts, der einige von Gesualdos extremen Madrigale analysiert hat, ohne allerdings ihren Kontext zu berücksichtigen. Andererseits hat das bewegte Leben von Gesualdo und der Mord an seiner ersten Frau immer wieder Diskussionen über die Frage hervorgerufen, welchen Zusammenhang es zwischen dieser Tat und dem unruhigen Charakter seiner Musik gibt, die auf eine für sich selbst stehende Rarität eines gestörten Geistes reduziert wurde. Wenn man sich jedoch die Mühe macht, das Werk Gesualdos und den historischen Kontext zu untersuchen, entdeckt man eine weniger romantische, aber ebenso faszinierende Geschichte.

Als Nachkomme einer Adelsfamilie, deren Stammbaum bis zur Invasion der Normannen zurückreicht, ist Carlo Gesualdo, zweiter Sohn von Fabrizio Gesualdo und Girolama Borromeo (Schwester des Prälaten Carlo Borromeo, der 1610 heilig gesprochen wurde), bestimmt für eine geistliche Laufbahn. Der frühe Tod seines älteren Bruders ändert die Pläne. Im Jahre 1586, Gesualdo war gerade 20 Jahre alt, heiratete er seine Kusine Maria d'Avalos, die als schönste Frau Neapels galt, und wurde als Fürst von Venosa zum Oberhaupt der Familie. Die außerehe-lichen Freiheiten, die sich Maria erlaubte, endeten in der Tragödie. Am frühen Morgen des 17. Oktober 1590 wurde sie von ihrem Mann in eine Falle gelockt und so *in flagrante delicto* mit ihrem Liebhaber Fabrizio Carafa erwischt und dann auf grausame Weise ermordet. Hier entstand Gesualdos Ruf als Psychopath. Allerdings hatte er nach lokalem Brauch nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, auf diese Weise seine Ehre zu retten.

Nach der Tat zog sich Gesualdo auf sein Landgut zurück und verhielt sich bis zu seiner zweiten Hochzeit im Jahre 1594 mit Leonora d'Este, Nichte von Alfonso II d'Este, dem letzten Herzog von Ferrara, unauffällig. Mit dieser Heirat beendete Gesualdo seine Abgeschlossenheit und fand sich in einem der fortschrittlichsten Musik-Zentren Norditaliens wieder, wo Obrecht, Josquin, Willaert und de Rore in den Generationen vor ihm das Sagen hatten und

wo die chromatischen Experimente von Vicentino und Galilei in der Musik von Marenzio und Luzzaschi auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Darüber hinaus waren die drei großen Dichter des *cinquecento*, Ariost, Guarini und Tasso, dem Hof lange verbunden gewesen. In dieser äußerst stimulierenden Umgebung veröffentlichte Gesualdo seine ersten Madrigalsammlungen und machte sich einen Namen als professioneller Komponist.

Zwei Jahre später kehrte Gesualdo nach Hause, seine Frau folgte ihm im Herbst 1597. Die eheliche Gewalt und der Tod ihres einzigen Sohnes Alfonso im Jahre 1600 trieben die Anspannung in der letzten Lebensphase des Komponisten auf die Spitze. Zudem litt er unter verschiedenen psychosomatischen und physischen Schmerzen, die er vergeblich versuchte, mit fragwürdigen Mitteln zu bekämpfen. In einer Atmosphäre der Bitterkeit, der Schuldgefühle und der Unruhe, aber völlig klar hinsichtlich seiner Fähigkeiten und seiner Position als Komponist, konzentrierte sich Gesualdo auf die Publikation seines musikalischen Vermächtnisses. Nach vier Madrigalbüchern erschienen 1603 zwei Sammlungen mit religiösen Motetten. 1611, zwei Jahre vor seinem Tod, erschien weitere Musik für die Karwoche: die Responsoria sowie seine zwei letzten Madrigalbücher für 5 Stimmen, darunter die *Madrigali a cinque voci, Libro sesto*.

Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert in Italien fällt in die Zeit der Wiederentdeckung von Petrarcas Dichtkunst. Dessen bildreiche Sprache erforderte eine musikalische Form, die ebenso frei war wie der Inhalt seiner Verse. Gleichzeitig erlaubte diese Form, den ernsten Inhalt dieser Verse mit einer polyphonen musikalischen Struktur zu versehen. Verdelot, Willaert und de Rore spickten ihre Madrigale mit imitativem Kontrapunkt und kurzen homophonen und deklamatorischen Passagen, um den Sinn der Worte zu verdeutlichen, vorzugsweise als Wechsel von *gravità* (Ernsthaftigkeit) und *piacevolezza* (Charme). Vierstimmige Kompositionen waren die Norm, aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ging man immer mehr zur Fünfstimmigkeit über. Der deklamatorische und syntaktische Wert sowie die Wahl der Texte wurden immer wichtiger. Darüber hinaus kam mit de Rore auch die Chromatik auf. All dies sorgte, zusammen mit den Neuerungen im Bereich der Harmonik und einer ausdrucksvollen, differenzierten Melodieführung, für neue Standards. In den 1580er Jahren führten Marenzio und de Wert die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Genres noch weiter. Als Antwort auf die Erfordernisse der emotionsgeladenen Texte machten die Komponisten immer mehr Gebrauch von Chromatik, von ungewohnten harmonischen Wendungen, extremen Dissonanzen und plötzlichen Pausen. Gesualdo bediente sich dieser technischen Extravaganzen nicht nur gelegentlich, sondern - vor allem in seinen zwei

letzten Sammlungen - stetig und bisweilen gleichzeitig, sodass er die traditionelle, ausgeglichene Polyphonie in Wanken brachte. Auf diese Weise wurde er zum manieristischen Komponisten *par excellence*: exzentrisch, extrem eigen, ambivalent, virtuos, technisch perfekt!

All diese Facetten finden sich in den 23 Madrigalen des *Sechsten Madrigalbuches*, das Gesualdo auf eigene Kosten im Verlag von Giacomo Carlino drucken ließ. Wie bei den Madrigalen des *Libro quinto* handelt es sich hier vermutlich nicht um neue Kompositionen, sondern um Werke, die zwischen 1596 und 1611 als *musica reservata* geschrieben wurden, experimentelle Hausmusik nach nobler Machart, bestimmt für noble Ohren. Mittlerweile kursierten diese Madrigale schon in Form von Raubversionen, Teile davon waren häufig kopiert worden. Das behauptete zumindest Gesualdo selbst und hielt so die Publikation für notwendig. Wenn man die sechs Madrigalbücher zusammen betrachtet und wenn man die Gesamtausgabe von Molinaro (1610) untersucht, dann wird ganz deutlich, dass es sich bei den Madrigalen dieser fantastischen Sammlungen nicht um extravagante, vom Himmel gefallene Verwirrungen handelt, sondern dass sie ganz offensichtlich Teil der kompositorischen Entwicklung von Gesualdo sind. Mehr noch als in den ersten Sammlungen stehen die Ausdrucksmöglichkeiten des Textes über der literarischen Qualität. Gesualdo verwendet fast aus-

schließlich anonyme (oder selbstgeschriebene) Texte, in denen die emotionalen Themen immer mehr auf einige wenige reduziert wurden. Mit Ausnahme einiger Madrigale mit pastoralem oder humoristischen Charakter dominiert ein einziges Thema in dieser *poesia per musica*: die bitter-süße Liebe, die nur im Tod erreichbar ist. Die fast pathologische Vorliebe für diesen inneren Widerspruch (oder Oxymoron) ist der Motor für seine musikalische Kraft. Diese wird von den größtmöglichen Kontrasten im Bereich der Dynamik, des Tempos und der Form gefüttert, mit einer sich ständig entwickelnden und verändernden tonalen Balance. Außerdem - und hier gibt es eine weitere Entwicklung zu vermerken - sind die Madrigale des *Libro sesto* oft durchkomponiert, allenfalls gibt es eine Wiederholung des letzten Verses oder von dessen Hälfte. Darüber hinaus sorgt die asymmetrische Verbindung zwischen den Textversen und den musikalischen Phrasen auf ihre Weise für ein Gefühl von Spannung und Stabilität.

Aus analytischer Sicht scheint es, als sei das ganze Material entfremdet, als müsse der Zuhörer seine Orientierung verlieren. Aber es ist genau diese andere Verwendung von bekannten Elementen, die die Magie von Gesualdos Stil ausmacht. In diesem Sinne lässt sich seine Musik mit den beunruhigenden und schaurigen Stilleben des Malers Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) vergleichen. Gesualdo ging es nur darum, den Geist der Texte musikalisch

nachzuvollziehen, wenn auch mit einer sehr persönlichen und emotionalen Sprache. Selbst wenn er über die Entwicklungen, die zur Monodie führten, genau Bescheid wusste, entschied er sich auf konsequente Weise für die „altmodische“ Art des Madrigals, um sich auszudrücken. Nach Glenn Watkins' Ansicht war Gesualdo in eine Sackgasse geraten, seine harmonische Sprache hat jedoch in der Barockzeit zweifellos Spuren hinterlassen.

O DOLCE MIO TESORO
CARLO GESUALDO'S ZESDE MADRIGAAALBOEK
Jens Van Durme

Er zijn weinig componisten wiens naam in de laatste vierhonderd jaar zoveel controverse heeft opgeroepen als die van Don Carlo Gesualdo, Prins van Venosa. Twee aspecten spelen hierin een hardnekkige rol. Om te beginnen werd Gesualdo's muziek lang afgedaan als het werk van een adellijke dilettant die het zich vanuit die hoedanigheid kon permitteren om regels van harmonie en contrapunt aan zijn prinselijke laars te lappen. Zo concludeerde tenminste de Engelse muzikhistoricus Charles Burney op het einde van de 18e eeuw na analyse van een handvol extreme (maar uit hun context gerukte) madrigalen. Anderzijds gaf Gesualdo's bewogen levensloop en de moord op zijn eerste vrouw aanleiding tot de terugkerende discussie over het verband tussen deze daad en de getormenteerde aard van zijn muziek, die als een op zichzelf staande rariteit van een gestoorde geest werd afgedaan. Wie zich de moeite doet om de muzikhistorisch context en Gesualdo's muziek van dichterbij te bekijken, ontdekt een minder romantisch maar even fascinerend verhaal.

Als telg van een adellijke familie met een stamboom die teruggaat tot in de tijd van de invallen van de Noormannen was Carlo Gesualdo, als tweede zoon

van Fabrizio Gesualdo en Girolama Borromeo (zus van de in 1610 heilig verklaarde prelaat Carlo Borromeo), aanvankelijk voorbestemd voor een religieuze carrière. De vroege dood van zijn oudere broer besliste er anders over. Nauwelijks twintig jaar, huwt hij in 1586 met zijn nicht Maria d'Avalos, omschreven als de mooiste vrouw van Napels en komt hij als Prins van Venosa aan het hoofd van de familie te staan. De buitenechtelijke vrijheden die Maria zichzelf gunde, draaiden uit op een regelrecht drama wanneer ze door haar echtgenoot in de val wordt gelokt en in de vroege ochtend van 17 oktober 1590 samen met haar minnaar Fabrizio Carafa *in flagrante delicto* wordt betrapt en gruwelijk vermoord. De reputatie van Carlo Gesualdo als psychopaat was geboren. Nochtans had hij, naar plaatselijk gebruik, niet alleen het recht maar ook de plicht om de erezaak te beslechten zoals gebeurde.

Na de feiten trok Gesualdo zicht terug op z'n landgoed en hield er zich enkele jaren gedeisd tot hij in 1594 opnieuw trouwt met Leonora d'Este, nichtje van Alfonso II d'Este, de laatste hertog van Ferrara. Niet alleen doorbrak Gesualdo op die manier zijn isolement, hij kwam bovendien terecht in één van de meest vooruitstrevende muzikale centra van Noord-Italië waar Obrecht, Josquin, Willaert en de Rore in de generaties voor hem het mooie weer hadden gemaakt en de chromatische experimenten van Vicentino en Galilei een vruchtbare bodem hadden

gevonden in de muziek van Marenzio en Luzzaschi. Bovendien waren ook de drie belangrijkste dichters uit het *cinquicento*, Ariosto, Guarini en Tasso er een tijd lang aan het hof verbonden geweest. Het was met andere woorden een meer dan stimulerende omgeving voor Gesualdo om zijn eerste madrigaalbundels te publiceren en naam te maken als professioneel componist.

Na een verblijf van twee jaar keert Gesualdo terug naar zijn landgoed, pas in het najaar van 1597 gevolgd door zijn echtgenote. Huiselijk geweld en de dood van hun enig kind Alfonsino in 1600 doen de spanningen oplopen in de laatste periode van Gesualdo's leven. Daarenboven had hij last van allerlei psychosomatische en lichamelijke kwalen die hij tevergeefs probeerde te bestrijden met in medisch opzicht hoogst bedenkelijke remedies. In een sfeer van verbittering, wroeging en rusteloosheid maar volkomen lucide als het ging om zijn capaciteiten en positie als componist, concentreerde Gesualdo zich op de publicatie van zijn muzikale erfenis. Na een viertal madrigaalboeken volgt in 1603 de publicatie van twee religieuze motetbundels. In 1611, twee jaar voor zijn dood, verschijnen tenslotte een uitgave met muziek voor de goede week, de Responsoria, en Gesualdo's twee laatste boeken met vijfstemmige madrigalen waaronder de bundel *Madrigali a cinque voci, Libro sesto*.

De oorsprong van het zestiende-eeuwse madrigaal in Italië ging samen met de herwaardering van de poëzie van Petrarca. Zijn rijke beeldtaal vroeg om een muzikale vorm die even vrij was als de inhoud van de verzen zelf. Tegelijk diende deze vorm zich, omwille van de ernstige inhoud van de verzen, te voorzien van een polyfone muzikale textuur. Verdelot, Willaert en de Rore doorspekten hun madrigalen met imitatief contrapunt en korte homofone declamatorische passages om de betekenis van de woorden te verklanken, liefst in een afwisseling van *gravità* (ernst) en *piacevolezza* (charme). Vierstemmigheid was de norm, maar dit ging in de tweede helft van de zestiende eeuw geleidelijk over naar vijfstemmigheid. De declamatorische en syntactische waarde van de teksten en de tekstkeuze werden steeds belangrijker. Bovendien deed sinds de Rore ook de chromatiek zijn intrede. Dit zorgde samen met vernieuwingen op harmonisch gebied en een geïndividualiseerde expressieve melodie voor een nieuwe standaard. In de jaren 1580 diepten Marenzio en de Wert de expressieve mogelijkheden van het genre nog verder uit. Om te beantwoorden aan de noden van sterk emotioneel geladen teksten maakten deze componisten in hun madrigalen meer en meer gebruik van chromatiek, ongewone harmonische wendingen, extreme dissonanten en abrupte pauzes. Gesualdo zal deze technische extravagancies niet af en toe aanwenden maar – zeker in zijn twee laatste bundels – voortdurend en soms simultaan,

waardoor de traditioneel evenwichtige polyfonie grondig verstoord en ontwricht wordt. Op die manier werd hij dé verpersoonlijking van de maniëristische componist: excentriek, hyperpersoonlijk, ambivalent, virtuoos maar technisch perfect onderlegd!

Al deze facetten zijn bij uitstek te vinden in de 23 madrigalen uit het *Zesde Madrigaalboek*, die Gesualdo voor eigen rekening liet drukken op de persen van Giacomo Carlino. Net als de madrigalen uit *Libro Quinto* ging het waarschijnlijk niet om nieuwe composities, maar om werken die in de periode tussen 1596 en 1611 tot stand waren gekomen als *musica reservata*, experimentele huismuziek van adellijke makelij en enkel bedoeld voor adellijke oren. Toch circuleerden deze madrigalen al een tijd in piraatversies en werden passages vaak gekopieerd. Dat beweerde tenminste Gesualdo zelf, en daarom was publicatie voor hem noodzakelijk geworden. Voor wie de zes madrigaalboeken op een rij zet of de volledige partituuruitgave van Molinaro uit 1613 bestudeert, wordt het ook duidelijk dat de madrigalen uit deze fantastische bundel niet uit de lucht zijn gevallen als extravagante aberraties, maar volledig in de lijn liggen van Gesualdo's evolutie als componist.

Veel meer nog dan in zijn eerste bundels krijgen de expressieve mogelijkheden van de tekst in deze laatste bundel ook voorrang op de literaire kwaliteit ervan. Zo gebruikt Gesualdo bijna zonder uitzonde-

ring anonieme (of zelfgeschreven) teksten waarvan de emotionele thematiek gaandeweg was vernauwd tot een paar onderwerpen. In deze *poesia per musica* primeert, afgezien van een enkel pastoraal of humoristische getint madrigaal slechts één thema: de bitterzoete liefde die enkel in de dood bereikbaar is. De bijna pathologische hang naar deze interne tegenstelling (of oxymoron) is dé motor van de muzikale spankracht. Die wordt gevoed door de grootst mogelijke contrasten qua dynamiek, tempo of textuur en de voortdurende wisseling en voortgang van het tonale evenwicht. Bovendien, en ook hierin is een evolutie te merken, hebben de madrigalen uit het *Libro sesto* heel vaak een doorgecomponeerde structuur, met hoogstens een herhaling van het laatste vers of halfvers. Daarbij zorgt de asymmetrische verbinding tussen tekstuele verzen en muzikale zinnen op haar beurt voor een gevoel van spanning en doorwroetheid.

Analytisch bekeken wekken al deze elementen samen een grote vervreemding op. Het lijkt wel alsof alle gekende materie op losse schroeven komt te staan waardoor we als luisteraar houvast verliezen. Maar het is precies ook deze andere positionering van volkomen vertrouwde componenten die de magie van Gesualdo's stijl uitmaakt. In die zin is zijn muziek heel mooi te vergelijken met de intrigerende en beangstigende stillevens van de schilder Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Gesualdo was

het er enkel om te doen om – in een weliswaar zeer persoonlijke en emotionele taal – de geest van de tekst te vatten in muziek. Ook al was hij perfect op de hoogte van de ontwikkelingen die tot de monodie hebben geleid, toch koos hij consequent voor het ‘ouderwetse’ medium van het madrigaal om zijn taal te spreken. Gesualdo was volgens Glenn Watkins op een dood spoor beland, maar zijn harmonische taal heeft zeker sporen nagelaten in de barok.

LIBRO SESTO.

Five staves of musical notation for voices. The lyrics are:
 Dolce mio tesoro Non mirar s'io mi moro
 Dolce mio tesoro Non mirar s'io mi moro
 Dolce mio tesoro Non mirar s'io mi moro
 Dolce mio tesoro Non mirar s'io mi moro
 Dolce mio tesoro Non mirar s'io mi moro

Five staves of musical notation for voices. The lyrics are:
 Che il tuo vitale sguardo Non fa chemi confumi
 ro Che il tuo vitale sguardo
 ro Che il tuo vitale sguardo vitale sguardo
 ro Che il tuo vitale sguardo Non fa chemi confu
 Che il tuo vitale sguardo Non

SUNG TEXTS

MADRIGALI A CINQUE VOCI, LIBRO SESTO

- | | | | |
|--|--|---|---|
| [1] Se la mia morte brami,
crudel, lieto ne moro.
E dopo morte ancor te solo adoro.
Ma se vuoi ch'io non t'ami,
ahi che a pensarlo solo
il duol m'ancide e l'alma fugge a volo. | If you desire my death,
Cruel one, I will die happily,
And even after death I will adore you alone.
But if you wish me not to love you,
Alas, at the mere thought,
Grief slays me and my soul takes flight. | Si tu veux ma mort,
cruelle, je meurs heureux.
Et une fois mort, je continuerai de t'adorer, toi seule.
Mais si tu veux que je ne t'aime plus,
hélas, à cette seule pensée,
la douleur me tue et mon âme s'envole loin de moi. | Wenn du meinen Tod begehrt,
Grausame, so werde ich glücklich darüber sterben.
Und noch nach dem Tod werde ich nur dich anbeten.
Aber wenn du verlangst, dass ich dich nicht mehr liebe,
Ach, beim bloßen Gedanken daran
Tötet mich der Schmerz und meine Seele entflieht im Fluge. |
| [2] Beltà, poi che t'assenti,
come ne porti il cor porta i tormenti,
ché tormentato cor può ben sentire
la doglia del morire,
e un'alma senza core
non può sentir dolore. | Beauteous one, since you are leaving,
As you are taking my heart, take my torments,
For a tormented heart can truly feel
The pains of death,
And a soul without a heart
Cannot feel sorrow. | Beauté, puisque tu t'éloignes de moi,
n'emporte pas seulement mon cœur, emporte mes tourments,
car un cœur tourmenté peut très bien sentir
la douleur de mourir,
et une âme sans cœur
ne saurait éprouver de douleur. | Schöne, wenn du von mir gehst,
Nimm mit meinem Herz auch die Qualen mit dir,
Denn ein gequältes Herz kann wohl fühlen
Die Todesmarter,
Doch eine Seele ohne Herz
Spürt keinen Schmerz. |
| [3] Tu piangi, o Filli mia,
e pensi estinguer quell'ardente fiamma
che sì dolce m'infiama.
Ahi che sì picciol pianto fa che il core
tanto più avampi di vivace ardore! | You weep, O my Phyllis,
And think you can put out that ardent flame
Which so sweetly inflames me.
Ah, those little tears make my heart
Blaze all the more with fervent glow! | Tu pleures, ô ma Phyllis,
et penses éteindre cette flamme ardente
qui m'embrase avec tant de douceur.
Ah comme ces si faibles pleurs font brûler
mon cœur d'une ardeur plus vive encore! | Du weinst, o Phyllis mein,
Und glaubst so die heißen Flammen zu löschen
Die mich so süß durchglühen.
Doch, ach, diese zarten Tränen lassen das Herz
Noch glühender entflammen. |
| [4] Resta di darmi noia,
pensier crudo e fallace,
ch'esser non può già mai quel che a te piace.
Morta è per me la gioia,
onde sperar non lice
d'esser mai più felice. | Trouble me no more,
Cruel, deceiving thoughts,
For what you wish can never be.
My joy is dead,
And so I may not hope
Ever to be happy again. | Cesse de m'importuner,
pensée cruelle et trompeuse,
car ce qui te plaît jamais ne pourra se réaliser.
La joie est morte pour moi,
et je ne peux plus espérer
être jamais heureux. | Hör auf mich zu stören,
Grausamer und trügerischer Gedanke,
Denn niemals kann das sein, was dir gefiele.
Die Freude ist mir erstorben,
Es ist mir nicht erlaubt, zu hoffen
Jemals wieder glücklich zu sein. |

[5] Chiaro risplender suole
a tutti il mio bel sole,
ma oscuro e fosco a me, misero, appare,
onde in lagrime amare
consumo la mia vita.
Ah s'io potessi almen chiederle aita!
Lieto allor ne morrei
e finirian – oimè! – gli affanni miei.

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

Mon beau soleil resplendit clairement
aux yeux de tous,
mais à moi, malheureux, il paraît obscur et sombre.
Aussi ma vie se consume-t-elle
en larmes amères.
Ah, si au moins je pouvais implorer son secours!
je mourrais alors content
et mes tourments – hélas! – prendraient fin.

Hell strahlst du anderen nur,
Du, meine schöne Sonne,
Doch mir Armem erscheinst du düster und trüb,
So, unter bitteren Tränen,
Friste ich mein Leben.
Ach, könnte ich sie doch wenigstens um Hilfe bitten!
Froh könnte ich dann sterben,
Und, ach!, enden würden all meine Kümernisse.

[6] 'Io parto' e non più dissi, ché il dolore
privò di vita il core.
Allor proruppe in pianto e disse Clori
con interrotti omèi: 'Dunque ai dolori
io resto. Ah, non fia mai
ch'io non languisca in dolorosi lai!
Morto fui, vivo son, ché i spirti spenti
tornaro in vita a sì pietosi accenti.

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

« Je pars » – je ne pus rien dire d'autre, car la douleur
avait privé mon cœur de vie.
Alors Chloris éclata en sanglots et dit,
avec des gémissements entrecoupés: « Ainsi je reste
en proie à la douleur. Ah, que jamais je ne cesse
de languir en lamentations douloureuses! »
J'étais mort et voici que je vis, car mes esprits éteints
sont revenus à la vie à ces mots si pleins de pitié.

“Ich gehe”, nicht mehr sagte ich, da mir der Schmerz
Alle Lebendigkeit aus dem Herzen stahl.
Darauf brach Clori in Tränen aus und sprach
Mit stockender Stimme: “So bleib ich denn mit mei-
nem Schmerz allein. Und ich werde niemals aufhören,
zu schwachen und zu klagen!”
Ich war tot, doch nun leb' ich wieder, denn die
Lebensgeister, die mir schon erstorben waren,
Kehren bei solch erbarmungswürdigen Worten ins
Leben zurück.

[7] Mille volte il dì moro e voi, empi sospiri,
non fate, oimè, che in sospirando io spiri?
E tu, alma crudele, se il mio duolo
t'affiigge sì, ché non ten' fuggi a volo?
Ahi che sol morte al mio duol aspro e rio
divien pietosa, e accide il viver mio!
Così dunque i sospiri e l'anima mia
sono ver me spietati e morte pia.

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

Je meurs chaque jour mille fois et vous, funestes soupirs,
que ne faites-vous, hélas, qu'en soupirant j'expire?
Et toi, âme cruelle, si ma douleur
t'affiige tant, que ne t'envoies-tu au loin?
Hélas, seule la mort, voyant ma douleur, âpre et nocive,
me prend en pitié et tue ma vie!
Ainsi les soupirs et mon âme
sont impitoyables envers moi, et la mort, pleine de
pitié.

Tausend mal am Tage sterbe ich, und ihr, unglückli-
che Seufzer,
Lasst nicht zu, weh mir, daß ich seufzend sterbe?
Und du, grausame Seele, wenn dich mein Schmerz
So sehr bekümmert, warum entfliehst du nicht im Flug?
Ach, nur der Tod hat Mitleid mit meinen bitteren und
herben Qualen und nimmt mir mein Leben!
So also verachten die Seufzer und meine Seele mich,
Aber der Tod erbarmt sich meiner.

[8] O dolce mio tesoro,
non mirar s'io mi moro,
ché il tuo vitale sguardo
non fa che mi consumi il foco ond'ardo.
Ah no, mirami pur, anima mia,
ché vita allor mi fia la morte mia.

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

Ô mon doux trésor,
ne me regarde pas si je meurs,
car ton regard plein de vie
empêche que le feu dont je brûle ne me consume.
Ah non, regarde-moi donc, mon âme,
car ma mort alors me deviendra vie.

O meine holde Geliebte,
Schau nicht zu wie ich sterbe,
Damit dein lebendiger Blick
nicht macht, daß das Feuer mich verzehrt, bis ich brenne.
Ach nein, sieh mich doch nur an, geliebte Seele,
Damit zum Leben mir wird mein Tod.

[9] Deh come invan sospiro,
deh come invan vi miro
poiché, crudel, voi fate ogni un gioire
et a me sol morire.
Infelice mia sorte,
che la vita per me divenga morte!

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

Ah, comme en vain je soupire,
ah, comme en vain je vous regarde
puisque, cruelle, vous réjouissez chacun,
et moi seul me faites mourir.
Malheureux sort,
que la vie pour moi devienne mort!

Ach, wie vergeblich seufze ich,
Ach, wie vergeblich schaue ich Euch an,
Denn, Grausame, allen bereitet ihr Freude
und nur mir gebt ihr den Tod.
Unglücklich ist mein Geschick,
Daß das Leben mir zum Tode wird!

[10] Io pur respiro in così gran dolore
e tu pur vivi, o dispietato core!
Ahi che non vi è più spene
di riveder il nostro amato bene!
Deh, Morte, danne aita,
uccidi questa vita.
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
a la vita dia fin ed al gran duolo.

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

Je respire pourtant dans une si grande douleur
et toi, tu vis pourtant, ô cœur sans pitié!
Hélas, il n'y a plus d'espoir
de revoir notre bien-aimée!
Ah, mort, viens-nous en aide,
tue cette vie.
Blesse-nous par pitié et, d'un seul coup,
mets fin à cette vie et à cette grande souffrance.

In so großen Schmerzen ich auch bin, so atme ich dennoch
Und du lebst noch immer, o mitleidloses Herz!
Ach, da ist keine Hoffnung,
die Geliebte wiederzusehen!
Ach, Tod, steh mir bei,
Und lösche dieses Leben aus.
Du verletzt auf mitfühlende Weise, es bedarf nur
eines einzigen Schlages
Da du dem Leben und dem großen Schmerz ein Ende setzt.

[11] Alme d'amor rubelle,
che con leggiadri suoni e dolci accenti
frenar potete i venti
e invaghite di voi l'ardenti stelle:
beato chi v'ascolta e chi vi mira,
beato chi per voi langua e sospira!

Souls that refuse love,
Who with graceful sounds and sweet strains
Can curb the winds
And beguile the ardent stars:
Blessed is he who listens to you and beholds you,
Blessed is he who languishes and sighs for you.

Âmes d'amour rebelles,
qui, avec des sons gracieux et de doux accents,
pouvez arrêter les vents
et qui rendez amoureuses de vous les brillantes étoiles:
heureux qui vous écoute et qui vous contemple,
heureux qui pour vous languit et soupire!

Rebellische Liebesgeister,
Die ihr mit lieblichen Klängen und süßen Tönen
Die Winde zähmen-
Und die leuchtenden Sterne in euch verliebt macht könnt:
Glücklich der, der euch zuhört und schaut
Glücklich der, der nach euch schmachtet und seufzt.

[12] Candido e verde fiore,
che di speranza e fede
tu pur m'imbianchi e mi rinverdi il core.
Lasso! sì come chiaro in te si vede
il tuo color sincero
scorgessi io sì de la mia donna il vero :
o di mia speme allor goder potrei
o di mia fede ne' tormenti miei!

Pure white and fresh green flower,
How you purify me and refresh my heart
With hope and faith!
Alas, if only I could perceive, as clearly as I see
Your true colours,
The true nature of my lady!
Then I could enjoy either my hope
Or my faith amid my torments!

Blanche et verte fleur,
qui donne à mon cœur la blancheur de la foi
et le vert de l'espérance,
Hélas! de même qu'on voit clairement en toi
ta vraie couleur,
puissé-je découvrir ainsi la vérité de ma dame :
alors je pourrais me réjouir ou de mon espérance,
ou de ma foi au milieu de mes tourments!

Reine und weiße Blume mit frischem Grün,
die du durch Hoffnung und Treue
mir das Herz erhellst und es wieder jung werden lässt.
Ach! Könnte ich doch, ebenso deutlich wie ich dein
aufrichtiges Wesen erkenne,
Die wahre Natur der Herrin meines Herzens sehen:
Dann könnte ich in meiner Pein
Mich meiner Hoffnung und meiner Treue erfreuen.

[13] Ardita Zanzaretta
morde colei che il mio cor strugge e tiene
in così crude pene,
fugge poi e rivola
in quel bel seno che il mio cor invola,
indi la prende e stringe e la dà morte
per sua felice sorte.
Ti morderò ancor io,
dolce amato ben mio,
e se mi prendi e stringi, ah, verrò meno
provando in quel bel sen dolce veleno.

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

Un audacieux petit moustique
pique celle qui martyrise mon cœur et le retient
dans des peines si cruelles,
puis il s'enfuit et vole de nouveau
sur ce beau sein qui m'a dérobé le cœur :
elle le prend alors et l'écrase et le tue –
heureux sort!
Je te piquerai aussi moi-même,
ma douce bien-aimée,
et si tu me prends et m'écrases, ah! je défaillirai
en éprouvant le doux poison de ce beau sein.

Kühn-dreiste Mücke,
Die du jene stichst, die das Herz mir zerreißt
Und mich so grausam quält,
Fliege fort und kehre gleich zurück
Zu jenem schönen Busen, der mir das Herz verzückt,
Dort fasst sie diese, zerquetscht sie und schenkt ihr den Tod
Zu ihrem Glück.
Auch ich werde dich noch stechen,
Meine süße Geliebte,
Und wenn du mich dann fasst und zerquetschst, ach,
so werde ich vergehen
Während ich deines schönen Busens Gift koste.

[Illuminato Perazzoli : Fileno, 1596]

[14] Ardo per te, mio bene, ma l'ardore
spira dolce aura al core.
Moro per te, mia vita, ma il morire
gioia divien, dolcissimo il languire.
Felice sorte ancor ch'io arda e moia :
l'ardor divien dolce aura, e'l morir gioia.

I burn for you, my beloved, but the flames
Waft gentle breezes into my heart.
I die for you, my life, but the dying
Becomes joy, my languishing sweetness itself.
It is a happy fate indeed that I should burn and die:
My flames turn to sweet breezes, my dying turns to joy.

Je brûle pour toi, ma bien-aimée, mais ce feu
envoie une douce brise à mon cœur.
Je meurs pour toi, ma vie, mais mourir
devient ma joie, languir m'est très doux.
Sort heureux, même si je brûle et meurs :
le feu devient douce brise et la mort, joie.

Ich brenne für dich, meine Liebste, aber die Glut
Weht einen süßen Hauch ins Herz.
Ich sterbe für dich, mein Leben, aber das Sterben
Wird zur Freude, zum süßesten Sehnen.
Welch glückliches Los, wenngleich ich auch brenne
und sterbe: Die Glut wird zur milden Brise und der
Tod wird zu freudiger Lust.

[15] Ancide sol la morte.
E tu, mio core, che la vita sei,
uccider non mi puoi
col dolce colpo de' begli occhi tuoi.
Io, morendo per te, lieto morrei,
se ferita mortale
uscir potesse da beltà vitale.

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

Seule la mort peut tuer.
Et toi, mon cœur, qui es la vie,
tu ne saurais me tuer
d'un coup plein de douceur de tes beaux yeux.
Mourant pour toi, je mourrais heureux,
si une blessure mortelle
pouvait venir d'une beauté pleine de vie.

Töten kann allein der Tod,
Und du, mein Herz, die du das Leben bist,
Kannst mich nicht umbringen
Mit dem süßen Aufschlag deiner schönen Augen.
Ich, der ich deinetwegen sterbe, stirbe froh,
Würde die tödliche Wunde
Mir durch deine lebendige Schönheit zugefügt.

[16] Quel 'no' crudel, che la mia speme ancise,
ecco che pur trafitto
da mille baci di mia bocca ultrice,
qual fiera serpe in mezo ai fiori essangue,
tra quelle belle labra a morte langue.
O vittoria felice!
In quel vago rossor gli amanti scritto
leggan: 'Di quel bel volto ha vinto amore'.
Amor vince ogni core.

That cruel 'no' which killed my hopes,
Behold it here, now pierced
By a thousand kisses from my vengeful mouth:
Like a fierce serpent bloodless amid the flowers,
It languishes, near death.
Oh fortunate victory!
In that crimson beauty, let lovers read
These words: 'Love has vanquished this fair countenance.'
Love conquers every heart.

Ce « non » cruel, qui a tué mon espérance,
voici que, transpercé
par mille baisers de ma bouche vengeresse,
tel un serpent sauvage exsangue parmi les fleurs,
il languit et se meurt sur ces belles lèvres.
Ô victoire bienheureuse!
Dans cette vague rougeur, les amants
lisent ces mots: « Amour a vaincu ce beau visage. »
L'amour vainc tous les cœurs.

Jenes grausame "Nein" war meiner Hoffnung Tod,
Nun liegt sie hier durchbohrt
Von tausend Racheküssen meines Mundes,
Jene wilde Schlange, die inmitten von Blumen verblutet,
Von jenen schönen Lippen kam der Tod.
Oh welch glücklicher Sieg!
Un jene zarte Röte gibt den Liebenden
zu lesen: "Dies schöne Antlitz wurde durch Amor besiegt".
Und so besiegt Amor jedes Herz.

[17] Moro, lasso! al mio duolo
e chi mi può dar vita
ahi che m'ancide e non vuol darmi aita.
O dolorosa sorte:
chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!

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

Je meurs, hélas! de ma douleur,
et celle qui peut me donner la vie
ah! elle me tue et ne veut pas me prêter secours.
Ô sort douloureux:
celle qui peut me donner la vie, hélas, me donne la mort!

Ich Elender sterbe an meinem Schmerz!
Und die, die mir das Leben geben kann,
Ach, sie ist es, die mich tötet und mir nicht helfen will.
O schmerzliches Geschick:
Die mir das Leben geben kann, ach, sie gibt mir den Tod!

[18] Volan quasi farfalle ai vostri almi splendori,
o bella donna, i pargoletti amori.
Indi, scherzando intorno al chiaro lume,
chiaro sì ma cocente,
provan l'altra virtù, quella ch'è ardente,
ne le tenere piume;

Like moths, tiny little cupids fly to your divine splendours,
O beauteous lady.
There, frolicking around that bright light,
Bright, yes, yet scorching,
They feel another power, one that burns,
In their tender feathers;

Les petits Amours volent comme des papillons
vers votre splendeur si noble, ô belle dame.
Là, s'amusant autour de la claire lumière,
claire sans doute, mais brûlante,
ils subissent cet autre pouvoir, ardent,
sur leurs tendres plumes;

Schmetterlingen gleich, von eurem Glanz angezogen,
o schöne Dame, umschwirren euch Amoretten.
Dort scherzen sie umgeben von eurem hellen Glanz,
so hell, aber auch so brennend,
Sie fühlen diese so glühende Kraft
in ihren zarten Flügeln;

e intorno a voi cadendo a mille a mille
tranno da le faville
di lor penne riarse il foco e poi
fanno l'incendio onde avampate voi.

[19] Al mio gioir il ciel si fa sereno,
il crin fiorito il sole ai prati inaura,
danzano l'onde in mar al suon de l'aure,
cantan gli augei ridenti,
scherzan con l'aria i venti :
così la gioia mia versando il seno
io d'ogni intorno inondo
e fo col mio gioir gioioso il mondo.

[20] Tu segui, o bella Clori, un fuggitivo core ;
e 'l mio tu fuggi ch'arde sol d'amore.
Ah non fuggir chi t'ama,
sprezza chi te non brama!
E s'hai d'amor desio,
ama me sol, perché te sol amo io.

[21] Ancor che per amarti io mi consumi
in ogni parte e non a me rimiri,
tu, bramata cagion di miei martiri.
Deh volgi omai ver me gli amati lumi,
poi che vil fango ancor rimirar suole
senza oscurar i suoi bei raggi il sole.

And, falling round you in their thousands,
They draw fire from the sparks
Of their scorched wings, and then
Kindle the blaze that sets you aflame.

At my rejoicing the skies grow serene,
The sun gilds the flowery mane of the meadows,
The waves at sea dance to the sound of the breezes,
The laughing birds sing,
The winds frolic with the air:
Thus, my breast pouring forth my joy,
I flood all around me,
And with my rejoicing I make the world joyful.

O lovely Chloris, you pursue a fickle heart:
And fly from mine, which burns with naught but love.
Ah, do not fly the man who loves you,
And scorn that man who does not long for you!
And if you desire love,
Love only me, for I love only you.

Though every part of me is wasting away
With love for you, though you do not look upon me,
O longed-for cause of my torments,
Pray turn your beloved eyes on me,
Since the sun is accustomed to looking down on base mud
Without its beautiful rays being dimmed.

Et autour de vous tombant par milliers,
les étincelles de leurs plumes brûlées
font naître le feu, puis
allument l'incendie où vous vous enflammez.

Par ma joie le ciel devient serein,
le soleil dore la chevelure fleurie des prés,
les ondes dans la mer dansent au son de la brise,
riants, les oiseaux chantent,
les vents jouent avec l'air :
ainsi la joie se déverse de mon sein,
j'en inonde toute chose alentour
et de ma joie je fais se réjouir le monde.

Tu poursuis, belle Chloris, un cœur qui te fuit :
et tu fuis le mien qui brûle tout entier d'amour.
Ah, ne fuis pas celui qui t'aime,
et dédaigne celui qui ne te désire pas!
Et si tu veux aimer,
n'aime que moi, qui n'aime que toi.

Même si chaque partie de moi se consume
d'amour pour toi, tu ne me regardes pas,
toi, la cause tant désirée de mes tourments.
Ah, tourne à présent vers moi tes yeux aimés,
puisque le soleil peut contempler même la vile fange
sans que ses beaux rayons ne s'obscurcissent.

Und um euch fallen sie zu tausenden
Aus ihren Flügeln sprühen die Funken,
Die das Feuer wieder anfachen, das dann
Zur Feuersbrunst wird, die euch erglügen lässt.

Angesichts meiner Freude erhellt sich der Himmel,
Und die Sonne vergoldet die blühenden Gräser der Auen,
Die Wellen auf dem Meer tanzen zum Klang der Lüfte,
Es singen die fröhlichen Vögel,
Die Winde scherzen mit der Luft:
So strömt die Freude mir aus der Brust
Daß ich alles um mich her erfülle ich mit ihr,
Und so stimme ich mit meiner Freude die ganze Welt
heiter.

Du verfolgst, o schöne Clori, ein flüchtiges Herz,
Und das meine fliehst Du, obwohl es vor Liebe brennt.
Ach fliehe doch nicht vor dem, der dich liebt,
Verachte den, der dich nicht begehrt !
Und wenn du Liebe ersehnst,
Dann liebe nur mich allein, liebe ich doch nur dich.

Sogar wenn ein jeder Teil von mir sich
In Liebe nach dir verzehrt, beachtest du mich nicht,
Du, die begehrte Ursache meiner Leiden.
Ach, wende mir nunmehr die geliebten Augen zu,
Da doch auch die Sonne niedrigen Schmutz bescheint,
Ohne dass sich ihre schönen Strahlen verfinstern.

[22] Già piansi nel dolore;
or gioisce il mio core
perché dice il ben mio :
‘Ardo per te ancor io’.
Fuggan dunque le noie, e ‘l tristo pianto
omai si cangi in dolce e lieto canto.

Once I wept in sorrow;
Now my heart rejoices,
Because my beloved tells me:
‘I still burn for you.’
Then let torments begone, and let sad tears
Henceforth be changed to sweet and happy song!

Naguère, je pleurais dans la douleur ;
à présent mon cœur se réjouit
car ma bien-aimée m’a dit :
« moi aussi, je brûle pour toi ».
Que s’évanouissent donc les soucis,
et que les tristes pleurs
se changent désormais en chants doux et joyeux.

Einst weinte ich im Schmerz;
Jetzt freut sich mein Herz
Weil meine Liebste mir gesteht:
“Auch ich brenne für dich”
So entfliehen alle Kümmernisse
und die traurige Klage
wandelt sich nunmehr in süßen und fröhlichen Gesang.

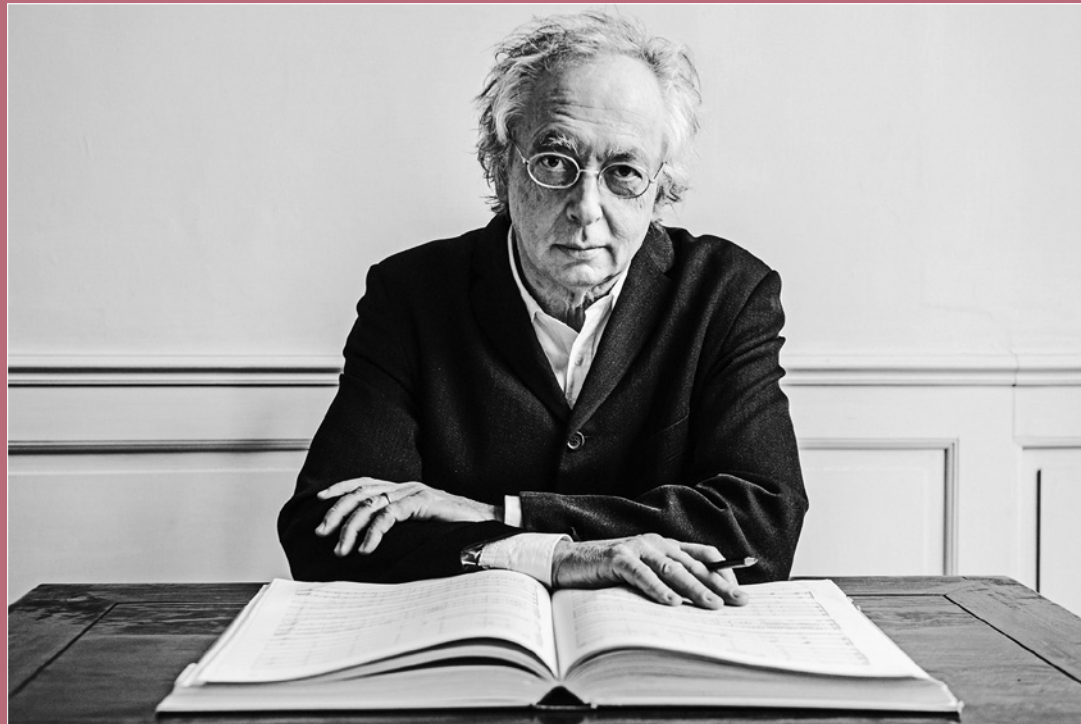
[23] Quando ridente e bella,
più vaga d’ogni stella,
mi si mostra Licori,
e scherzan seco lascivetti amori,
tutto gioisco e sì di gioia abondo,
che de la gioia mia gioisce il mondo.

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

Quand, gracieuse et riante,
plus belle que toutes les étoiles,
Licori se montre à moi,
et que les petits Amours lascifs jouent avec elle,
je me réjouis tout entier et suis si plein de joie
que par ma joie le monde se réjouit.

Wenn lächelnd und schön,
Anmutiger als jeder Stern,
Licori sich mir zeigt,
Und wenn lüsterne Amoretten mit ihr scherzen
Dann bin ich froh und so der Freude voll,
Dass an meiner Freude die ganze Welt sich erfreut.

Philippe Herreweghe



COLLEGIUM VOCALE GENT

The year 2010 marked the fortieth anniversary of the founding of Collegium Vocale Gent by a group of student friends at the initiative of Philippe Herreweghe. The ensemble was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years. Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire. For each project the optimal performing forces are assembled. Focusing on Renaissance and German Baroque music, the ensemble also appears as a symphonic choir in the Classical, Romantic and modern oratorio repertoire. The ensemble has built up a large discography of more than eighty recordings. Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the Province of East Flanders and the City of Ghent.

www.collegiumvocale.com

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. At the invitation of the Accademia Chigiana of Siena, and since 2011 also with the support of the cultural programme of the European Union, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent have worked on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale. Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire. He has been principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie) since 1997, and in 2008 was appointed guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic (Radio Kamer Filharmonie). Over the years, he has amassed an extensive discography of more than one hundred recordings. In 2010 he founded his own label (Φ) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Il y a plus de quarante ans aujourd'hui qu'à l'initiative de Philippe Herreweghe, un groupe d'étudiants liés d'amitié décida de fonder le Collegium Vocale Gent. L'ensemble fut l'un des premiers à appliquer à la musique vocale la vision nouvelle qui s'était fait jour dans l'interprétation de la musique baroque. Son approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale. Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large. Pour chaque projet, un effectif optimal est rassemblé. Outre la musique de la Renaissance et du baroque allemand, en particulier les œuvres vocales de Johann Sebastian Bach, le Collegium Vocale Gent se consacre au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre. L'ensemble a bâti une discographie de plus de quatre-vingts enregistrements. Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Province de Flandre-Orientale et de la Ville de Gand.

www.collegiumvocale.com

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il a fondé le Collegium Vocale Gent en 1970 et La Chapelle royale en 1977. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble vocal européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), et depuis 2011 sous l'impulsion du programme culturel de l'Union européenne, Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen. Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique. Depuis 1997, il est le chef attitré de la Philharmonie royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de cent enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label (Φ) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Im Jahre 2010 feierte das Collegium Vocale Gent sein vierzigjähriges Jubiläum – es wurde 1970 von einer Gruppe befreundeter Studenten auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und gehörte zu den ersten Vokalensembles, die die neuen Erkenntnisse über barocke Aufführungspraxis umsetzten. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf. Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammenstellen zu können. Die deutsche Barockmusik, insbesondere die von J. S. Bach, bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums und verfügt über eine umfangreiche Diskographie. Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinde, der Provinz Ost-Flandern und der Stadt Gent unterstützt.

www.collegiumvocale.com

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) und seit 2011 auch unter dem Impuls des kulturellen Programms der Europäischen Union arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau. Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire. Seit 1997 ist er Musikdirektor der Königlichen Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 100 CDs auf. 2010 gründete er sein eigenes Label (Φ), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

COLLEGIUM VOCALE GENT

In 2010 was het veertig jaar geleden dat een groep bevriende studenten op initiatief van Philippe Herreweghe besliste om het Collegium Vocale Gent op te richten. Het ensemble paste als een van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidroom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf. Ondertussen is Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een breed repertoire uit verschillende stijlperiodes. Voor elk project wordt een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht. Naast muziek uit de renaissance en de Duitse barok, in het bijzonder de vocale werken van J. S. Bach, legt Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire. Het ensemble bouwde in de loop der jaren een omvangrijke en gevarieerde discografie uit van meer dan 85 opnamen. Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent.

www.collegiumvocale.com

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Academies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Européen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Op uitnodiging van de Accademia Chigiana te Siena, en sinds 2011 ook onder impuls van het cultuurprogramma van de Europese Unie werkt Philippe Herreweghe samen met Collegium Vocale Gent aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau. Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire. Naast gastdirecties engageert hij zich sinds 1997 als hoofddirigent van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 100 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label (CP) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.



Recording

1-3 August, 2015, Chiesa San Francesco, Asciano, Italy

Recording, Editing, Mastering Engineer: Andreas Neubronner (Tritonus)

Artistic Coordination: Jens Van Durme

Translations

Charles Johnston: English (notes, sung texts & biography)

Catherine Meeùs: French (notes & biography)

Laurent Cantagrel: French (sung texts)

Monika Winterson: German (notes & biography)

Christiane Hausmann: German (sung texts)

Pictures

Cover: *Miniatures végétales – Houx* (2010) © Bob Verschueren

Inside pictures: Philippe Herreweghe © Michiel Hendrickx / recording picture © Jens Van Durme 2015

Iconography: Manuscript of the *Sei libri de' Madrigali a cinque voci*, G. Pavoni, Genova, 1613, monographic

© Music Division, Library of Congress

Phi

Label Manager / Production: Aliénor Mahy

Graphic Design: Racasse-Studio.com



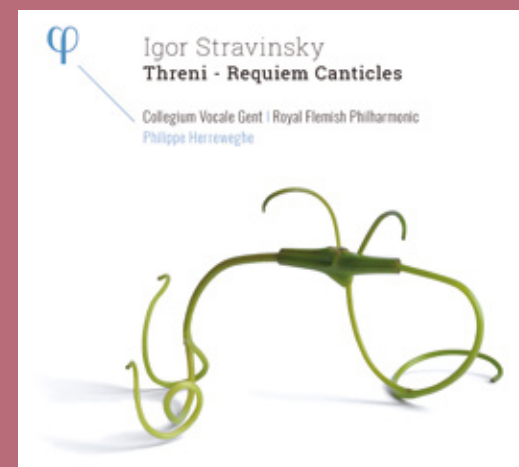
Recent Releases

LPH019



Franz Schubert – **Symphonies Nos. 1, 3 & 4**
Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe

LPH020



Igor Stravinsky – **Threni - Requiem Canticles**
Collegium Vocale Gent, Royal Flemish Philharmonic,
Philippe Herreweghe

LPH021



Johann Sebastian Bach – **Leipzig Organ Works**
Maude Gratton

LPH023



Ludwig van Beethoven
String Quartet no.13, op.130/Grosse Fuge, op.133
Quintet for Fortepiano and Winds, op.16
Edding Quartet, Northernlight

