



Rossana Bertini, Raffaele Giordani, Francesca Cassinari, Daniele Carnovich, Elena Carzaniga, Giuseppe Maletto

La Compagnia del Madrigale

Francesca Cassinari, *soprano* [FC]

Rossana Bertini, *soprano* [RB]

Laura Fabris, *soprano* [LF]

Elena Carzaniga, *alto* [EC]

Giuseppe Maletto, *tenor* [GM]

Raffaele Giordani, *tenor* [RG]

Marco Scavazza, *baritone* [MS]

Daniele Carnovich, *bass* [DC]



Recorded in the Chiesa della BV Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto (Italy), in June and July 2012

Engineered by Giuseppe Maletto | Produced by Sandro Naglia and La Compagnia del Madrigale

Executive producer & editorial director: Carlos Céster | Editorial assistant: María Díaz

Design: oficinatresminutos.com

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

© 2013 note 1 music gmbh

Un grazie per il generoso appoggio logistico ad Antonella Genovesio e la Locanda La Posta di Cavour (locandalaposta.it - tenutalamorra.it).

Ringraziamo D. Lorenzo Rivoiro per la cortese ospitalità; Davide Ficco per il sostegno tecnico; Anthony Newcomb per i preziosi consigli e l'incoraggiamento a proseguire il nostro percorso. Un ringraziamento particolare a Sandro, soprattutto per l'amicizia e il suo inesauribile entusiasmo.

Un pensiero a Chiara che ci ha lasciato nei giorni in cui eravamo impegnati nella registrazione di questo disco.

CDM

Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613)

Sesto Libro di Madrigali, 1611

01	Se la mia morte brami [FC, EC, GM, RG, DC]	4:06
02	Beltà, poi che t'assenti [RB, EC, GM, RG, DC]	3:55
03	Tu piangi, o Filli mia [RB, EC, GM, RG, DC]	3:50
04	Resta di darmi noia [LF, EC, GM, RG, DC]	3:56
05	Chiaro risplender suole [FC, EC, GM, RG, DC]	4:34
06	Io parto, e non più dissi [RB, EC, GM, RG, DC]	3:47
07	Mille volte il dì moro [FC, LF, GM, RG, DC]	3:56
08	O dolce mio tesoro [FC, EC, GM, RG, DC]	3:23
09	Deh, come invan sospiro [EC, GM, RG, MS, DC]	3:42
10	Io pur respiro in così gran dolore [FC, LF, GM, RG, DC]	3:14
11	Alme d'Amor rubelle [FC, EC, GM, RG, DC]	2:19
12	Candido e verde fiore [FC, EC, GM, RG, DC]	2:25
13	Ardita zanzaretta [FC, EC, GM, RG, DC]	3:47
14	Ardo per te, mio bene [EC, GM, RG, MS, DC]	3:55
15	Ancide sol la morte [FC, EC, GM, RG, DC]	2:47
16	Quel «no» crudel [FC, EC, GM, RG, DC]	2:48
17	Moro, lasso, al mio duolo [FC, EC, GM, RG, DC]	3:45
18	Volan quasi farfalle [RB, EC, GM, RG, DC]	3:03
19	Al mio gioir il ciel si fa sereno [FC, EC, GM, RG, DC]	2:35
20	Tu segui, o bella Clori [LF, EC, GM, RG, DC]	2:59
21	Ancor che per amarti [FC, EC, GM, RG, DC]	3:27
22	Già piansi nel dolore [FC, EC, GM, RG, DC]	2:38
23	Quando ridente e bella [FC, LF, EC, GM, DC]	2:52



Gesualdo, 1611

The image of Carlo Gesualdo (1566-1613) continues to hover between history and legend. What is conjured up in the minds of listeners today by the madrigals of the final collections does not always coincide with impressions aroused at the beginning of the 17th century. Nowadays, the capacity of the “cursed” madrigalist to fascinate is such that one of the most important German filmmakers, Werner Herzog, devoted a highly-original documentary film to him some years back: *Gesualdo: death for five voices* (1995). In placing, side by side, in the title those two elements – the murder of the adulterous wife and the excellence of his madrigals – which have caused the name of this Prince of Venosa to go down in history, Herzog had no hesitation of completing, together with a good dose of imagination, the evasive portrait drawn from existing documents. “In the final years of his life,” the film director has stated, “Gesualdo was, to all intents and purposes, mad: he had genuinely lost control of the use of reason, to the extent of having the forest surrounding his castle razed to the ground, and of hiring young people for them to flog him continuously, a form of torturing which gave him infected wounds, followed by his premature death.” Details such as these didn’t use to appear in the more serious studies devoted to the composer; in the same way these never used to refer to the repeated appearances of the ghost of Gesualdo’s murdered wife; and even less so, to the order given to his servants by the reclusive prince, who was mad from that time onwards, to rock without ceasing his two and a half years-old child (and who perhaps was not even his...), to the point that the infant died. This purpose achieved, the court musicians will have sung a “madrigal on the beauty of death”. And it is at this moment in the film that the notes of *Beltà, poi che t’assenti*

are to be heard, this being the second number from the *Sixth Book of Madrigals for five voices* (1611).

The theatrically-dramatic interpretation put forward by Herzog, completely giving himself up to fantasy, achieved its purpose from the artistic point of view in that it created a powerful and macabre aura around the most futuristic of Gesualdo’s compositions. In addition, the filmmaker’s approach does not seem to differ from that of plenty of 20th-century composers and scholars, who saw in the prince’s output a foreshadowing of Wagnerian chromaticism or of Schoenbergian atonality. In any event, it is worth asking the question how Gesualdo’s contemporaries were wont to react to a form of music which might appear to be three centuries ahead of its time, and if their opinions took into consideration this individual’s hypothetical madness. What can be deduced from the historical sources implies more than just one doubt about the accuracy of the 20th-century perspective, despite all its powers of suggestion.

In one of his writings on music, the Roman nobleman Pietro Della Valle (1586-1652), an extraordinary individual who travelled to both Egypt and India, recalled the most fashionable madrigals from his youth and referred specifically – alongside two prominent celebrities from Roman society in Luca Marenzio and Ruggero Giovanelli – to the Prince of Venosa. He mentioned one particular madrigal from the *Sesto libro* written by this composer: *Resta di darmi noia* (no. 4), for which he had a special liking on account of “its piteous and compassionate affection”. Della Valle was a sophisticated and cultivated man: he had studied music with Paolo Quagliati, had designed new musical instruments, and was to be placed in the progressive camp in that he considered that modern music was not inferior to the

older. However, he would never have referred in fact to Gesualdo if he had thought that his music was either incomprehensible or the work of a madman. In the same way, Vincenzo Giustiniani (1564-1637, thus somewhat older than Della Valle), who history remembers as a collector of paintings by Caravaggio, extolled Gesualdo’s madrigals “for their great refinement and their exquisite counterpoint”. In addition, some years beforehand, Simone Molinaro from Genoa (1565-1615), who was responsible for the enormous work of republishing all of Gesualdo’s six books of madrigals, had described these works as various “real treasures of pure song distilled in the conch of eternal beauty by the Prince of Venosa”.

Extraordinary beauty, intense expression of the sentiments, mastery of counterpoint and musical techniques... such are the terms which can sum up the typically-circulated critical attitudes at the beginning of the 17th century about the madrigalist Gesualdo. However, this range of adjectives is coupled with at least two others, in part suggested by the notion of meticulousness: “dissonant” and “difficult”.



The listener, from yesterday or today, cannot but not sense in the *Sesto libro*, in these “twenty-three canapés of caviar”, in Stravinsky’s witty definition, the desire to expand as far as possible how to take the polyphonic madrigal to its limits. In the 18th century, Padre Giovanni Battista Martini, having included the Prince of Venosa among the benchmark composers for young students of counterpoint offered up some very acute thoughts on him in a treatise, *L’esemplare*, dating from 1775: Gesualdo rose above the most renowned Italian madrigalists

(Palestrina, Marenzio and Monteverdi) by his “sublime, expressive and highly-refined style, and by his unusual and individual approach to modulation”. A style, in any event, which was also “very serious and for the most part severe, possessing – in overabundance – artistic delicacy and strong expression of the words, rather than that certain mellifluousness which commonly pleases listeners”.

In the opinion of the Ferrarese diplomat Alfonso Fontanelli, Gesualdo used to admire Luzzasco Luzzaschi, the representative of a developed and meticulous counterpoint, whereas he used to “mock” any of the other composers, that is to say – as the musicologist Anthony Newcomb has pointed out – that he did not reckon with that light and pleasant madrigal style widespread in the 1580s, with the early Marenzio, Giovanni de Macque (one of Gesualdo’s first teachers) and other composers. Nor is it by chance that Alessandro Guarini, the son of the poet Battista Guarini, wrote that one could talk of Marenzio for his sweetness, rather like a new Petrarch but, taking into consideration the harshness and difficulty of the style, that Luzzaschi and the Prince of Venosa were closer to Dante Alighieri.

In the pursuit of a style which was personal, precious, and often dark and overloaded with dissonances – without talking of the terrible biographical events – the aristocratic status of the composer played a key role. The Gesualdo princes – as used to be said then – were descended from the Norman kings of Sicily and could claim the title of Grandee of Spain, which had been conferred on them by the Emperor Charles V. Thus, the unique style of these madrigals is presented also as a kind of self-description of the aristocratic status: a sublime style, one which is not intended for everybody. The first printed edition of the *Sesto libro* and all the preceding col-

lections published while the composer was living observed the rules of conduct of the nobility. The upper part of the frontispiece indicates simply: “*Madrigali a cinque voci. Libro Sesto. In Gesualdo appresso Gio. Iacomo Carlino*”. Beneath this stands out the prince’s coat of arms: to the left, the black rampant lion surrounded by five fleur-de-lys (the princes Gesualdo); to the right, the arms of the Estes of Ferrara. The name of the composer is absent from the frontispiece: the authorship of the madrigals is only revealed in the dedicatory letter (addressed to Carlo Gesualdo) from Don Giovanni Pietro Capuccio, in which one learns that these works had lain for quite some considerable time, perhaps for years, in the author’s cabinet. This complicated ritual allowed the ruling implicitly stipulated in Aristotle’s *Politics* to be respected. According to this, a nobleman might make music in private, but not publicly and professionally. In this way, the nobleman, without doubt still protected by the mask of anonymity, could compose poems for his own pleasure. Many are the texts set to music in the *Sesto libro* which could be those of Gesualdo himself: in a letter addressed to the cardinal Federico Borromeo which, up till now, has received scant attention, the composer states that he had written “two verses”, thus demonstrating that poetical creativity does not need to be seen as being unfamiliar for him. Furthermore, the permeation of text and music could have no better guarantee than a single authorship, in accordance with the example of lyric poets from Ancient Greece, when the poet was a musician, and the musician a poet.

Some of the madrigals from the *Sesto libro*, for example nos. 8 and 9, bring out the powerful “life-death” contrast, which takes us back to the Petrarchan model of the poem, *Abi dispietata morte, abi crudel vita!* (*Rerum vulgarium fragmenta* –

from the *Canzoniere* – cccxxiv; “Ah, pitiless death, ah, cruel life”). The obsession with death which runs across a number of the madrigals in the *Sesto libro*, from *Se la mia morte brami* (no. 1), to the famous *Moro, lasso, al mio duolo* (no. 17), encounters also, at a textual level, a model in Petrarch’s output, in particular in the double sestina, *Mia benigna fortuna e ’l viver lieto* (RVF cccxxxi), where each of the 12 sestets employs the word “death” for the rhyme. By contrast, an echo of poems by Battista Guarini can be felt, such as in *O dolce mio tesoro* (no. 8), which seems to suggest the *O dolce anima mia* of Guarini.



Another relevant question that can be asked concerns the rivalry between princes. Having wedded Leonora d’Este in his second marriage, Gesualdo wished to recreate on his property the musical splendour of the court of Ferrara. Not only did the composer take the music of Luzzaschi as a model but he also asked Giovanni Giacomo Carlino to install a printing press in his castle in Gesualdo in order to print his compositions, just as in the times of Alfonso II in Ferrara; court music would be entrusted to Baldini, the ducal printer. In the *Sesto libro*, the presence of madrigals on cheerful texts, such as *Al mio gioir il ciel si fa sereno* (no. 19), often undervalued by commentators, does not hold well with the notion of a Gesualdo generally melancholic, in pain, sick and obsessive, whereas in contrast it is in keeping with this aim of essaying a florid style, typical of the madrigals from Ferrara, destined for the most brilliant performers of the time.

Finally, it is worth considering the central role held by religion in the life of the composer and of the members of

his family. The future prince of Venosa had grown up under the protection of two uncles who were both cardinals of repute and extraordinary influence: on his father’s side, the cardinal Alfonso Gesualdo, and on his mother’s side no less than Carlo Borromeo, who would be canonized in 1610. That religion became an obsession during the last years of the composer’s life is attested for not only by his constant correspondence with Cardinal Federico Borromeo, the cousin of Saint Charles Borromeo, but also in the realm of his music, where he composed the *Sacrae cantiones* and the *Responsoria*, and in that of painting, through the altarpiece of forgiveness which the prince of Venosa had painted and installed in the church of Santa Maria delle Grazie in the town of Gesualdo. When the cardinal Federico sent the prince of Venosa a portrait and a sandal of Saint Charles Borromeo, the composer welcomed the gift of such venerable relics with a “crazed joyfulness”. Well does this expression indicate a soul ready to be fired with enthusiasm, as the portent of joy also (and not only of brooding pessimism!): the state of mind, totally, of the author of the *Sesto libro*. A book which is clearly not the work of a madman (it is impossible to imagine that these madrigals, certainly eccentric and visionary, are the product of a mind deprived of lucidity), but rather that of an artist having a predisposition towards mystic impulses. The chromatic experimentalism of the writing – imaginative as in *Moro, lasso*, and other works such as *Deh, come invan sospiro* (no. 9) – represents something other than the possible reflection of some hypothetical manic-depressive condition. On the one hand, it is indeed possible for it to be consistent with that humanist musical vein mined from the beginning of the 16th century, which aspired to a re-appropriation of the Ancient Grecian

chromatic genre. On the other hand, and in a theological sense, this experimentalism can also be understood as the aristocratic desire of creating new harmonies and new kinds of consonances, in a way which not only prefigures some supposed *Zukunftsmusik* or “Music of the Future”, but also, more ambitiously, some form of unworldly music.

Thanks to the beauty of its voices, and to the virtuosity demonstrated by the singers allied with a remarkably creative style of performance, the recording proposed here by La Compagnia del Madrigale restores humanness, warmth and pictorial beauty and richness to one of the most complex cycles in all music. This interpretation will appeal both to listeners who are attached to the current image of a visionary and damned Gesualdo, as well as those who have read, at least with curiosity, the attempt at historical re-contextualization outlined here.

Marco Bizzarini



On studying the original sources, a new edition became necessary, one based on the *princeps* edition of 1611, the reissue made by Bartolomeo Magni in 1616 and on the edition in score by Simone Molinaro dating from 1613.

According to a practice from the time, almost all the madrigals from this collection involve the *chiavette*, that is to say, a combination of clefs requiring performance at a pitch lower than that found with pieces in *chiavi ordinarie* (with ordinary clefs). Singing the madrigals in *chiavette* with A = 440 in the

written key, other than being historically questionable, is also extremely difficult, and in our opinion, inadvisable. An unachievable tessitura, particularly for the sopranos and tenors, leaves little room for the countless nuances of tone and the abrupt changes in atmosphere called upon in the score; often the resulting expressive climate ends up being uniformly lifeless, with a cold and strident sonority. Therefore, we have decided to perform

the madrigals at a lower pitch, our aim being to restore a warmer and more well-rounded sonority, and of preparing the conditions so that the singers are able of best rendering the expressive charge of this intense and always moving music.

La Compagnia del Madrigale

T A V O L A.			
S E la mia morte brami.	188	<i>Ardita Zanzaretta.</i>	218
<i>Beltà poi che i' assenti.</i>	190	<i>Ardo per te mio bene.</i>	221
<i>Tu piangi o Fille mia.</i>	192	<i>Ancide sol la morte.</i>	223
<i>Resta di darmi noia.</i>	195	<i>Quel nò crudel.</i>	226
<i>Chiaro risplender suole.</i>	200	<i>Moro al mio duolo.</i>	228
<i>Io parto e non più di si.</i>	202	<i>Volan quasi farfalle.</i>	230
<i>Mille volte il dì di moro.</i>	205	<i>Al mio gioir il ciel si fa sereno.</i>	234
<i>O dolce mio tesoro.</i>	207	<i>Tu segui o bella Clori.</i>	237
<i>Deh come in van so spiro.</i>	209	<i>Ancor che per amarti.</i>	239
<i>Io pur respiro.</i>	211	<i>Già pian si nel dolore.</i>	242
<i>Alme d'amor rubelle.</i>	214	<i>Quando ridente e bella.</i>	244
<i>Candido e verde fiore.</i>	215		

Genoa, 1613

L' image de Carlo Gesualdo (1566-1613) flotte encore entre l'histoire et la légende. Ce que les madrigaux des derniers recueils évoquent dans l'esprit des auditeurs d'aujourd'hui ne coïncide pas toujours avec les impressions suscitées au début du XVII^e siècle. De nos jours, le pouvoir de fascination du madrigaliste « maudit » est tel que l'un des cinéastes les plus importants d'Allemagne, Werner Herzog, lui dédia il y a quelques années un film-documentaire des plus originaux : *Gesualdo, Death for five voices* (1995). En accolant dans le titre les deux éléments – l'assassinat de l'épouse adultère et l'excellence de ses madrigaux – qui ont inscrit le prince de Venosa dans l'histoire, Herzog n'hésita pas à intégrer, avec une bonne dose d'imagination, le portrait évasif tracé à partir des documents. « Dans les dernières années de sa vie – déclare le cinéaste – Gesualdo était, en substance, fou : il avait vraiment perdu l'usage de la raison, au point de faire abattre toute la forêt qui entourait son château et d'embaucher des jeunes gens pour qu'ils le fouettent journellement, supplice qui lui provoqua des blessures purulentes, puis une mort prématurée. » Ces détails n'apparaissent pas dans les études les plus sérieuses consacrées au compositeur, de même qu'elles ne font allusion aux apparitions continuelles du fantôme de l'épouse assassinée ; et moins encore, à l'ordre donné par le prince solitaire, désormais fou, aux serviteurs de bercer sans interruption son enfant de deux ans et demi (qui peut-être n'était pas le sien...) jusqu'à ce qu'il en meure. Ce but atteint, les musiciens de la cour auraient entonné un « madrigal sur la beauté de la mort ». Et c'est à ce moment du film que résonnent les notes de *Beltà, poi che i' assenti*, seconde œuvre du Sixième livre de madrigaux à cinq voix (1611).

L'interprétation dramaturgique proposée par Herzog, tout en s'abandonnant à sa fantaisie, atteint son but du point de vue

artistique car elle crée une aura puissante, et macabre, autour des pages musicales les plus prémonitoires de Gesualdo. Par ailleurs, l'approche du cinéaste ne semble pas trop différente de celle de nombreux compositeurs et musicologues du XX^e siècle qui voient dans l'œuvre du prince une préfiguration du chromatisme wagnérien ou de l'atonalité de Schoenberg. Il faudrait de toute façon se demander comment les contemporains de Gesualdo réagissaient à une musique qui peut sembler en avance de trois siècles sur l'horloge de l'histoire, et si leurs jugements tenaient compte de l'hypothétique folie du personnage. Ce qui se déduit des sources historiques insinue plus d'un doute sur l'exactitude de l'optique du XX^e siècle, malgré tout son pouvoir de suggestion.

Dans l'un de ses textes sur la musique, le gentilhomme romain Pietro Della Valle (1586-1652), personnage extraordinaire qui voyagea de l'Égypte à l'Inde, évoque les madrigaux les plus en vogue du temps de sa jeunesse et cite explicitement à côté de deux célébrités de la société romaine – Luca Marenzio et Ruggero Giovannelli – le prince de Venosa. Et de ce dernier, il choisit particulièrement un madrigal du Sixième livre : *Resta di darmi noia* (n. 4), qu'il aimait particulièrement « d'une affection pieuse et compassionnelle ». Della Valle était un homme cultivé et raffiné : il avait étudié la musique avec Paolo Quagliati, conçu des instruments musicaux nouveaux et se situait dans le camp progressiste car il estimait que la musique moderne n'était pas inférieure à l'ancienne. Mais de fait, il n'aurait jamais cité Gesualdo en pensant que sa musique était incompréhensible ou comparable à l'œuvre d'un fou. De la même façon, Vincenzo Giustiniani (1564-1637, donc plus âgé que Della Valle), que l'histoire retient comme un collectionneur de tableaux du Caravage, fait l'éloge des madrigaux du prince « pour leur grande recherche et leur contrepoint exquis ». Et quelques

années auparavant, le Génois Simone Molinaro (1565-1615), auteur de l'extraordinaire réédition intégrale des six livres de madrigaux de Gesualdo, avait défini ces œuvres comme des « perles de pur chant distillées dans la conque de l'éternelle beauté par les rayons du prince de Venosa ».

Beauté extraordinaire, expression intense des sentiments, maîtrise du contrepoint et des techniques musicales... termes qui pourraient résumer les idées critiques les plus diffusées au début du XVII^e siècle sur le madrigaliste Gesualdo. Mais cette gamme d'adjectifs est rejointe au moins par deux autres, en partie sous-entendus dans le concept de recherche : « dissonant » et « difficile ».



L'auditeur, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, ne peut ne pas sentir dans les madrigaux du *Sixième livre*, dans ces « vingt-trois tartines de caviar » selon l'ingénieuse définition de Stravinsky, le désir d'étendre le plus possible les confins expressifs du madrigal polyphonique. Au XVIII^e siècle, le père Giovanni Battista Martini, après avoir inclus le prince de Venosa parmi les compositeurs de référence pour les jeunes étudiants de contrepoint, lui dédia des réflexions très aiguës dans un traité, *L'esemplare*, de 1775 : Gesualdo se distinguerait des madrigalistes italiens les plus illustres (Palestrina, Marenzio ou Monteverdi) par « son style sublime, expressif, d'une grande recherche, et par sa manière rare et singulière de la modulation ». Un style, en tous cas, qui est aussi « très sérieux et, en grande partie, dur, ayant en surabondance la finesse de l'art et la forte expression des paroles plutôt qu'un certain moelleux qui plaît universellement aux auditeurs ».

Selon le gentilhomme ferrarais Alfonso Fontanelli, Gesualdo admirait Luzzasco Luzzaschi, le représentant d'un contrepoint élaboré et rigoureux, tandis qu'il se « moquait » de n'importe quel autre compositeur, c'est-à-dire – comme l'a signalé le musicologue Anthony Newcomb – qu'il ne prenait pas en considération ce style de madrigal léger et plaisant qui s'était répandu dans les années 80 avec le premier Marenzio, Jean de Macque (l'un des premiers maîtres de Gesualdo) et d'autres musiciens. Et ce n'est pas par hasard que Alessandro Guarini, le fils du poète Battista Guarini, écrivait que l'on pouvait définir Marenzio, pour sa douceur, comme un nouveau Pétrarque mais, en tenant compte de l'âpreté et de la difficulté du style, Luzzaschi et le prince de Venosa étaient plus proches de Dante Alighieri.

Dans la recherche d'un style personnel, précieux, souvent obscur et surchargé de dissonances – sans parler des terribles événements biographiques – la condition nobiliaire du compositeur joua un rôle clé. Les princes Gesualdo – comme on disait alors – descendaient des rois normands de Sicile et pouvaient se prévaloir du titre de Grand d'Espagne, que leur avait conféré l'empereur Charles Quint. Donc, le style exclusif de ces madrigaux se présente aussi comme une sorte d'autoreprésentation du rang aristocratique : style sublime, non destiné à tous. La première édition imprimée du *Sixième livre* et de tous les recueils précédents publiés du vivant de l'auteur observe les règles de conduite de la noblesse. La partie supérieure du frontispice indique simplement : « *Madrigali a cinque voci. Libro Sesto. In Gesualdo appresso Gio. Iacomo Carlino* ». Plus bas, l'héraldique du prince se détache du fond : à gauche, le lion rampant noir cantonné de cinq lys (les princes Gesualdo) ; à droite, le blason des Este de Ferrare. Le nom du compositeur est absent du frontispice : la paternité des madrigaux n'est révélée que dans la lettre

de dédicace (adressée à Carlo Gesualdo) de don Giovan Pietro Cappuccio, où l'on apprend que ces œuvres étaient restées longtemps, peut-être des années durant, dans les tiroirs de l'auteur. Ce rituel compliqué permettait de respecter la règle implicitement prescrite dans la *Politique* d'Aristote, selon laquelle un aristocrate pouvait faire de la musique en privé, mais non publiquement, professionnellement. Ainsi, le noble, sans doute encore protégé par le masque de l'anonymat, pouvait composer des poèmes pour son plaisir. Nombreux sont les textes mis en musique dans le *Sixième livre* qui pourraient être de Gesualdo : dans une lettre adressée au cardinal Federico Borromeo, qui n'a jusqu'alors mérité que peu d'attention, le compositeur déclare avoir écrit « deux vers », démontrant ainsi que la créativité poétique ne devait pas lui être étrangère. Du reste, l'interpénétration du texte et de la musique ne pouvait avoir de meilleure garantie qu'une paternité unique, selon le modèle des lyriques de la Grèce antique, quand le poète était musicien et le musicien poète.

De nombreux madrigaux du *Sixième livre*, par exemple les n. 8 et 9, font ressortir la confrontation drastique « vie-mort » qui nous reporte à l'archétype pétrarquéen du vers *Abi dispietata morte, abi crudel vita!* (RVF CCCXXIV). L'obsession de la mort, qui traverse de nombreux madrigaux du *Sixième livre*, de *Se la mia morte brami* (n. 1) au célèbre *Moro, lasso, al mio duolo* (n. 17), trouve aussi, à un niveau textuel, un modèle dans l'œuvre de Pétrarque, en particulier dans la double sextine, *Mia benigna fortuna e l'vivere lieto* (RVF CCCXXXII), où chacun des douze sizains emploie le mot « mort » pour la rime. Dans d'autres textes, signalons par contre l'écho des poèmes de Battista Guarini, par exemple *O dolce anima mia*, que semble revisiter *O dolce mio tesoro* (n. 8).



Venice, 1616

La rivalité entre les princes a aussi son importance. Ayant épousé Leonora d'Este en secondes noces, Gesualdo voulut recréer sur ses terres le faste musical de la cour de Ferrare. Le compositeur prit non seulement la musique de Luzzaschi pour modèle, mais encore demanda à Giovanni Giacomo Carlino d'installer une imprimerie dans son château situé à Gesualdo pour publier ses compositions, de la même façon qu'à Ferrare, au temps de Alfonso II, les musiques de cour étaient confiées à Baldini, l'imprimeur ducal. Dans le *Sixième livre*, la présence de madrigaux sur un texte gai, comme *Al mio gioir* (n. 19), souvent sous-évalués par la critique, s'accorde mal avec l'idée d'un Gesualdo toujours ténébreux, souffrant, malade et obsessif, mais s'harmonise par contre avec cette tendance à s'essayer au style fleuri, typique des madrigaux ferrarais, destinés aux interprètes les plus brillants de l'époque.

Il convient finalement de considérer le rôle central de la religion dans la vie du compositeur et des membres de sa famille. Le futur prince de Venosa avait grandi sous la protection de deux oncles qui étaient des cardinaux d'une renommée et d'une influence extraordinaires : du côté paternel, le cardinal Alfonso Gesualdo et du côté maternel, rien de moins que Carlo Borromeo, canonisé en 1610. La religion devenue une idée fixe durant les dernières années de la vie du compositeur est attestée non seulement par

sa correspondance continue avec le cardinal Federico Borromeo, cousin de saint Charles Borromée, mais encore, dans le domaine de la musique, par les *Sacrae cantiones* et les *Responsori*, et dans celui de la peinture, par la *Pala del perdono* que le prince de Venosa fit peindre dans l'église de Santa Maria delle Grazie à Gesualdo. Quand le cardinal Federico envoya au prince de Venosa un portrait et une sandale de saint Charles Borromée, le compositeur accueillit le don des vénérables reliques avec une « allégresse folle ». Cette expression indique bien une âme prête à s'enflammer, même au signal de la joie (et non seulement du pessimisme le plus ténébreux !) : l'état d'âme, proprement dit, de l'auteur du *Sixième livre* ! Un livre qui n'est évidemment pas l'œuvre d'un fou (il est impossible d'imaginer que ces madrigaux, certes excentriques ou visionnaires, soient le fruit d'un esprit privé de lucidité), mais plutôt celle d'un artiste ayant une propension aux élans mystiques. L'expérimentalisme même de l'écriture chromatique, spectaculaire, – celle de *Moro lasso*, et d'autres pages comme *Deh, come invan sospiro* (n. 9) – représente autre chose que le reflet possible d'une hypothétique condition maniacodépressive : en effet, il peut d'une part s'inscrire dans le sillage musical humaniste, cultivé dès le début du *Cinquecento*, aspirant ardemment à une réappropriation du genre chromatique de la musique de la Grèce ancienne, mais d'autre part, dans un sens théologique, peut aussi se comprendre comme le désir aristocratique de créer des nouvelles harmonies, des nouveaux genres de consonances, préfigurant non seulement une *Zukunftsmusik* présumée, mais encore, plus ambitieusement, une musique ultraterrestre.

Grâce à la beauté des voix, à la virtuosité des chanteurs et à l'interprétation d'une innovation remarquable, l'enregistrement proposé par La Compagnia del Madrigale restitue humanité, chaleur et richesse picturale à l'un des cycles musicaux les plus

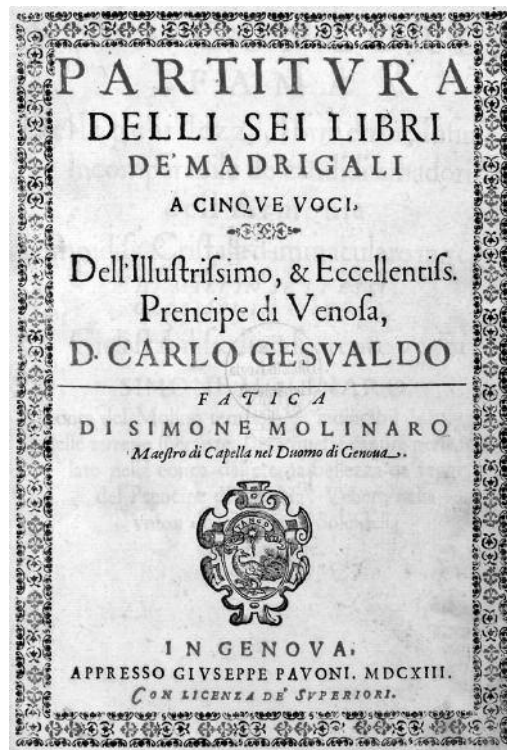
complexes de toute la musique. Cette interprétation pourra séduire l'auditeur attaché à l'image courante d'un Gesualdo visionnaire et maudit, autant que celui qui a lu, au moins avec curiosité, la tentative de re-contextualisation historique exposée dans ces lignes.

Marco Bizzarini

À l'examen des sources originales, une nouvelle édition devint nécessaire, basée sur l'édition *principes* de 1611, la réédition en 1616 de Bartolomeo Magni et l'édition en partition de Simone Molinaro de 1613.

Selon une praxis de l'époque, presque tous les madrigaux de ce recueil présentent les *chiavette*, c'est-à-dire une combinaison de clés requérant l'interprétation avec un diapason plus bas que les pièces en *chiavi ordinarie* (en clés ordinaires). Chanter les madrigaux en *chiavette* avec le la à 440, dans la tonalité écrite est non seulement discutable d'un point de vue historique, mais encore d'une difficulté extrême et, selon notre opinion, contre-indiqué. La tessiture inatteignable, particulièrement pour les sopranes et les ténors, laisse peu d'espace aux nuances de ton infinies et aux brusques changements d'atmosphère voulus par la partition ; souvent, le climat expressif résulte uniformément dolent et la sonorité, stridente et glaciale. Nous avons donc décidé d'interpréter les madrigaux avec un diapason plus bas, afin de leur restituer une sonorité plus chaude et moelleuse, et de préparer les conditions pour que les chanteurs puissent rendre au mieux la charge expressive de cette musique intense et toujours mouvante.

La Compagnia del Madrigale



Genoa, 1613

L'immagine di Carlo Gesualdo (1566-1613) rimane tuttora in bilico tra storia e leggenda. Ciò che i madrigali delle ultime raccolte evocano alla mente degli ascoltatori odierni non sempre coincide con le impressioni suscitate nel primo Seicento. Ai nostri giorni tale è il potere di fascinazione del madrigalista «maledetto» che uno dei più importanti cineasti tedeschi, Werner Herzog, alcuni anni fa gli dedicò un originissimo film-documentario: *Gesualdo, Death for five voices* (1995). Affiancando nel titolo i due elementi che consegnarono il Principe di Venosa alla storia – l'assassinio della moglie adultera e l'eccellenza dei suoi madrigali – Herzog non esitò a integrare con una buona dose d'immaginazione lo sfuggente ritratto ricavabile dai documenti. «Negli ultimi anni di vita – ha dichiarato il regista – Gesualdo fu sostanzialmente un pazzo: egli perse davvero l'uso della ragione, tanto che fece abbattere l'intera foresta attorno al suo castello e assunse dei giovanotti con il compito di flagellarlo tutti i giorni, cosa che gli provocò ferite purulente, portandolo anzitempo alla morte.» Negli studi più accreditati sul compositore questi dettagli non compaiono, così come non si accenna alle continue apparizioni del fantasma della moglie assassinata. Per non parlare di quando il solitario Principe, ormai folle, avrebbe ordinato ai servitori di dondolare ininterrottamente il proprio figlioletto di due anni e mezzo (in realtà forse non suo...) fino ad ucciderlo. Una volta raggiunto lo scopo, i musici di corte avrebbero intonato un «madrigale sulla bellezza della morte». Ed è a quel punto che nel film risuonano le note di *Beltà, poi che t'assenti*, secondo componimento del *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* (1611).

L'interpretazione drammaturgica proposta da Herzog, per quanto fantasiosa, tuttavia coglie nel segno dal punto di vista artistico perché crea una potente quanto macabra suggestione

attorno ad alcune delle pagine musicali più avveniristiche di Gesualdo. D'altronde, l'approccio del cineasta non pare troppo dissimile da quello di numerosi compositori e musicologi del Novecento che nell'opera del Principe hanno visto una prefigurazione del cromatismo wagneriano o dell'atonalità di Schoenberg. Bisognerebbe tuttavia domandarsi in che modo i contemporanei di Gesualdo reagirono di fronte a una musica che può sembrare in anticipo di tre secoli sull'orologio della storia e se le loro valutazioni tennero conto della supposta follia del personaggio. Ciò che si evince dalle fonti storiche insinua più d'un dubbio sulla correttezza della pur suggestiva ottica novecentesca.

Il gentiluomo romano Pietro Della Valle (1586-1652), straordinario personaggio che viaggiò dall'Egitto all'India, in uno scritto sulla musica ricorda i madrigali più in voga al tempo della sua giovinezza e accanto a due celebrità dell'ambiente romano – Luca Marenzio e Ruggero Giovannelli – nomina espressamente il Principe di Venosa, scegliendo in particolare un componimento dal *Sesto libro: Resta di darmi noia* (n. 4), da lui prediletto «per affetto pietoso e compassionevole». Della Valle era un uomo colto e raffinato, aveva studiato musica con Paolo Quagliati, aveva ideato nuovi strumenti musicali, si collocava sul fronte progressista perché credeva che la musica moderna non fosse inferiore all'antica: sta di fatto, però, che non avrebbe mai citato Gesualdo se avesse pensato che la sua musica fosse incomprensibile o paragonabile all'opera di un folle. Allo stesso modo, il più anziano Vincenzo Giustiniani (1564-1637), passato alla storia come collezionista di tele del Caravaggio, elogia i madrigali del Principe in quanto «pieni di molto artificio e di contrapunto esquisito». E pochi anni prima il genovese Simone Molinaro (1565-1615), artefice della straordinaria ristampa integrale dei sei libri di madrigali gesualdiani, aveva definito queste opere

come «canore perle stillate nella conca dell'eterna bellezza da' raggi del Prencipe di Venosa».

Straordinaria bellezza, intensa espressione degli affetti, maestria del contrappunto e degli artifici musicali: si potrebbero riassumere in questi termini i *loci* critici più diffusi nel primo Seicento sul Gesualdo madrigalista. Ma alla gamma degli aggettivi ne vanno aggiunti almeno un paio, in parte sottintesi nel concetto di artificio: «duro» e «difficile».



Qualsiasi ascoltatore, di ieri come di oggi, non può non rilevare nei madrigali del *Sesto libro*, in queste «ventitré tartine di caviale» secondo l'arguta definizione di Stravinskij, il desiderio di estendere il più possibile i confini espressivi del madrigale polifonico. Nel XVIII secolo padre Giovanni Battista Martini, dopo aver incluso il Principe di Venosa tra i compositori di riferimento per giovani contrappuntisti, nel trattato *L'esemplare* (1775) gli dedicò riflessioni molto acute. A suo dire Gesualdo si distinse tra i madrigalisti italiani più illustri (come Palestrina, Marenzio e Monteverdi) per aver introdotto «uno stile sublime, espressivo, pieno d'artifici, una maniera rara e singolare nel modulare». Uno stile, in ogni caso, anche «molto serio e alquanto duro, soprabbondando più tosto in esso la finezza dell'arte e la forte espressione delle parole che una certa morbidezza che universalmente piace agli ascoltanti».

Il gentiluomo ferrarese Alfonso Fontanelli riporta che Gesualdo ammirava Luzzasco Luzzaschi, rappresentante di un contrappunto impegnato e serio, mentre si «burlava» d'ogni altro compositore, ossia – come ha commentato il musicologo Anthony Newcomb – non teneva conto di quello stile madi-

galistico leggero e piacevole che s'era diffuso negli anni '80 con il primo Marenzio, con Jean de Macque (uno dei primi maestri di Gesualdo) e altri musici. Non per caso Alessandro Guarini, figlio del poeta Battista Guarini, scrisse che Marenzio, quanto a dolcezza, si poteva definire un nuovo Petrarca, mentre sul versante dello stile aspro e difficile Luzzaschi e il Principe di Venosa erano più vicini a Dante Alighieri.

Nella ricerca di uno stile personale, artificioso, sovente cupo e sovraccarico di durezza, accanto alle terribili vicende biografiche del compositore esercitò un ruolo-chiave la sua condizione nobiliare. I principi Gesualdo – così si diceva – discendevano da re normanni e potevano fregiarsi del titolo di Grande di Spagna, a loro conferito dall'imperatore Carlo V. Dunque lo stile esclusivo di questi madrigali si presenta anche come una sorta di autorappresentazione del rango aristocratico: stile sublime, non per tutti. Alle regole di comportamento della nobiltà obbedisce la prima edizione a stampa del *Sesto libro* e di tutte le precedenti raccolte pubblicate quando l'autore era in vita. Nella parte superiore del frontespizio si legge semplicemente: «*Madrigali a cinque voci. Libro Sesto. In Gesualdo appresso Gio. Iacomo Carlino*». Sotto campeggia lo stemma araldico del principe, con a sinistra il leone rampante nero circondato da cinque gigli (principi Gesualdo), a destra la blasonatura degli Este di Ferrara. Sul frontespizio il nome del compositore non appare: la paternità dei madrigali è dichiarata solo nella lettera dedicatoria (allo stesso Carlo Gesualdo) di don Giovan Pietro Cappuccio, il quale ci rivela pure che queste composizioni erano rimaste nel cassetto dell'autore per molto tempo, forse per interi anni. Con questo complicato rituale si rispettava la regola implicitamente prescritta nella *Politica* di Aristotele, secondo cui un aristocratico poteva sì praticare la musica in privato, ma non esercitarla in

pubblico, come professione. Allo stesso modo, il nobile, magari ancora protetto dal velo dell'anonimato, poteva dilettersi a comporre versi poetici. È probabile che molti dei testi musicati nel *Sesto libro* siano opera dello stesso Gesualdo: in una lettera al cardinale Federico Borromeo, finora oggetto di scarsa attenzione, il compositore dichiara di aver scritto «doi versi», a dimostrazione del fatto che la creatività poetica non doveva essergli estranea. Del resto, la reciproca compenetrazione fra testo e musica poteva essere meglio garantita sotto un'unica paternità, secondo il modello degli antichi lirici greci, quando il poeta era musico e il musico poeta.

In molti madrigali del *Sesto libro*, per esempio nei numeri 8 e 9, spicca la drastica contrapposizione vita-morte, riconducibile all'archetipo petrarchesco del verso *Abi dispietata morte, abi crudel vita!* (RVF CCCXXIV). L'ossessione della morte, che attraversa numerosi madrigali del *Sesto libro*, da *Se la mia morte brami* (n. 1) al celebre *Moro, lasso, al mio duolo* (n. 17), trova anch'essa, a livello testuale, un modello in Petrarca, nella sestina doppia *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* (RVF CCCXXII), ove ciascuna delle dodici stanze include il termine «morte» fra le parole-rima. In altri testi si coglie invece l'eco delle rime di Battista Guarini, come *O dolce mio tesoro* (n. 8), possibile rivisitazione del guariniano *O dolce anima mia*.



Un altro elemento rilevante è la competizione fra principi. Avendo sposato in seconde nozze Leonora d'Este, Gesualdo cercò di ricreare nelle sue terre gli sfarzi musicali della corte di Ferrara. Non solo prese a modello la musica di Luzzaschi, ma per pubblicare i propri componimenti chiese a Giovanni Giacomo

Carlino d'installare una stamperia nel suo stesso castello in località Gesualdo, proprio come a Ferrara, al tempo di Alfonso II, le musiche di corte venivano curate dallo stampatore ducale Baldini. Nel *Sesto libro* la presenza di madrigali su testo gioioso, come *Al mio gioir il ciel si fa sereno* (n. 19), spesso sottovalutati in sede critica, mal si accordano con l'idea di un Gesualdo sempre cupo, sofferente, malato e ossessionato, ma ben si armonizzano con l'intento di cimentarsi nello stile florido, tipico dei madrigali ferraresi, destinati ai più brillanti esecutori dell'epoca.



Genoa, 1613

Infine è opportuno considerare il ruolo centrale che la religione esercitò nella vita del compositore e dei suoi familiari. Il futuro principe di Venosa crebbe con ben due zii cardinali di straordinaria fama e influenza: da parte di padre il cardinale Alfonso Gesualdo

e da parte di madre niente meno che Carlo Borromeo, proclamato santo nel 1610. La religione costituì un pensiero fisso per gli ultimi anni di vita del compositore, come attesta la fitta corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo, cugino di san Carlo, come attestano sul fronte musicale le *Sacrae cantiones* e i *Responsori*, sul fronte pittorico la *Pala del perdono* fatta dipingere nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gesualdo. Quando il cardinal Federico inviò al principe di Venosa un ritratto e un sandalo di san Carlo, il compositore accolse il dono delle venerande reliquie con «pazzissima allegrezza». Quest'ultima espressione è indicativa di uno stato d'animo pronto a infiammarsi, anche all'insegna della gioia (e non solo del pessimismo più cupo): lo stato d'animo, appunto, dell'autore del *Sesto libro*. Un libro che non è certo l'opera di un folle (impossibile immaginare che questi madrigali, per quanto eccentrici o visionari, siano il frutto di una mente non lucida), ma piuttosto l'opera di un artista propenso anche a slanci mistici. Lo stesso sperimentalismo della scrittura cromatica, spettacolare non solo in *Moro lasso*, ma anche in pagine come *Deh, come invan sospiro* (n. 9), oltre a rappresentare il possibile riflesso di una supposta condizione maniaco-depressiva, può da un lato inserirsi nel filone musicale umanistico, coltivato fin dall'inizio del Cinquecento, che ambiva ad una riappropriazione del genere cromatico dell'antica musica greca, ma dall'altro, in senso teologico, si può anche leggere come il desiderio aristocratico di creare nuove armonie, nuovi generi di consonanza, quali prefigurazioni non già di una presunta *Zukunftsmusik*, bensì, ancor più ambiziosamente, di una musica ultraterrena.

La registrazione discografica proposta dalla Compagnia del Madrigale, grazie alla bellezza delle voci, al virtuosismo dei cantanti e a un'interpretazione notevolmente innovativa, restituisce

umanità, calore e ricchezza pittorica a un ciclo musicale tra i più complessi mai realizzati. Un'esecuzione che potrà sedurre tanto gli ascoltatori affezionati all'immagine corrente di un Gesualdo visionario e maledetto, quanto coloro che abbia letto, almeno con curiosità, il tentativo di ricontestualizzazione storica esposto in queste righe.

Marco Bizzarini



Da un esame delle fonti originali è emersa la necessità di una nuova edizione condotta sulla base dell'*editio princeps* del 1611, della ristampa di Bartolomeo Magni del 1616 e dell'edizione in partitura di Simone Molinaro del 1613.

Quasi tutti i madrigali della raccolta presentano, secondo una prassi dell'epoca, le cosiddette *chiavette*, ovvero una combinazione di chiavi che richiede l'esecuzione con un diapason più basso rispetto ai brani in *chiavi ordinarie*. Cantare i madrigali in *chiavette* con il la = 440, nella tonalità scritta è, oltre che storicamente discutibile, estremamente difficoltoso e a nostro avviso controproducente. La tessitura impervia, specialmente per soprani e tenori, lascia poco spazio alle infinite sfumature ed ai repentini cambi di atmosfera richiesti; spesso il clima espressivo risulta uniformemente dolente e la sonorità stridula e glaciale. Abbiamo quindi deciso di abbassare i madrigali, per restituire loro una sonorità più calda e morbida, e in modo da mettere i cantanti nelle condizioni di esprimere al meglio l'intensa e sempre mutevole carica espressiva di questa musica.

La Compagnia del Madrigale



Venize, 1616

Das Bild Carlo Gesualdos (1566-1613) wird immer zwischen historischer Wahrheit und Legendenbildung oszillieren. Wie seine späten Madrigalsammlungen vom Zuhörer von heute aufgenommen werden, ist nicht immer deckungsgleich mit den Eindrücken, die sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts hervorgerufen haben. Bis zum heutigen Tag geht von diesem »verfluchten« Madrigalkomponisten eine große Faszination aus; so hat Werner Herzog, einer der bedeutendsten deutschen Filmemacher, ihm einen sehr originellen Dokumentarfilm gewidmet: *Gesualdo - Tod für fünf Stimmen* (1995). Schon im Titel nimmt der Film jene beiden Elemente auf, mit denen der Fürst von Venosa in die Geschichte eingehen sollte – der Mord an seiner ehebrecherischen Frau und die Kunstfertigkeit seiner Madrigale – und Herzog zögert nicht, mit einer nicht unerheblichen Prise Imagination das flüchtige Bild des Komponisten zu zeichnen, wie es sich aus den Quellen ergibt. »In seinen letzten Lebensjahren«, so der Regisseur, »war Gesualdo im Grunde ein Wahnsinniger: Er war nicht mehr in der Lage, seinen Verstand einzusetzen. Das ging so weit, dass er den gesamten Wald im Umkreis seines Schlosses abholzen ließ und junge Männer einstellte, die ihn jeden Tag geißeln mussten, was eitrige Wunden hervorrief, die zu seinem frühzeitigen Tod führten.« In den allgemein anerkannten Untersuchungen über den Komponisten tauchen diese Details nicht auf, ebenso wenig wie die regelmäßigen Visionen seiner ermordeten Ehefrau. Ganz zu schweigen davon, wie der einsame Fürst, bereits dem Wahnsinn nah, seinen Bediensteten befahl, seinen zweieinhalbjährigen Sohn (der vielleicht gar nicht sein leibliches Kind war) ununterbrochen so heftig zu wiegen, dass dieser schließlich starb. Nachdem dieses Ziel erreicht war, mussten die Hofmusiker angeblich ein Madrigal über die

Schönheit des Todes anstimmen. In Herzogs Film erklingt an dieser Stelle *Belià, poi che t'assenti*, das zweite Stück aus dem *Sechsten Madrigalbuch für fünf Stimmen* (1611).

Herzogs dramaturgische Interpretation mag fantasievoll sein, dennoch trifft sie aus künstlerischer Sicht ins Schwarze, denn sie liefert eine sehr überzeugende wenn auch makabre Erklärung für einige der Musikwerke Gesualdos, die am weitesten in die Zukunft weisen. Überdies scheint die Herangehensweise des Filmemachers sich nicht allzu sehr von der vieler Komponisten und Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts zu unterscheiden, die im Werk des Fürsten von Venosa eine Vorwegnahme der Wagnerschen Chromatik und der Atonalität Schönbergs sahen. Dennoch muss man sich fragen, wie Gesualdos Zeitgenossen seine Musik aufgenommen haben, die ihrer Epoche scheinbar drei Jahrhunderte voraus war, und ob der vermeintliche Wahnsinn ihres Schöpfers ihre Bewertung beeinflusste. Was aus den historischen Quellen hervorgeht, scheint jedenfalls mehr als nur einen Schatten des Zweifels auf diese recht hypothetische Sichtweise des 20. Jahrhunderts zu werfen.

Der adlige Römer Pietro Della Valle (1586-1652) war ein außergewöhnlicher Mensch, der von Ägypten bis nach Indien reiste. In einer Abhandlung über die Musik beschreibt er die Madrigale, die zu seiner Jugendzeit *en vogue* waren, und nennt neben den beiden berühmten Vertretern aus dem römischen Umfeld – Luca Marenzio und Ruggero Giovannelli – ganz explizit auch den Fürsten von Venosa und eines seiner Werke aus dem *Sechsten Madrigalbuch*, nämlich *Resta di darmi noia* (Nr. 4), das er aufgrund seines »mitleiderregenden und bedauernswürdigen Affektes« besonders schätzte. Della Valle war ein gebildeter und kultivierter Mann, der eine fortschrittliche Haltung vertrat, denn seiner Meinung nach war die moderne Musik der althergebrachten

nicht unterlegen. Dennoch ist es eine Tatsache, dass er Gesualdo niemals genannt hätte, wäre seine Musik ihm unverständlich vorgekommen oder als das Werk eines Wahnsinnigen erschienen. Ähnlich preist auch der etwas ältere Vincenzo Giustiniani (1564–1637), der als Sammler der Gemälde Caravaggios in die Geschichte eingegangen ist, die Madrigale des Fürsten, weil sie »sehr kunstreich und voll mit exquisitem Kontrapunkt« seien. Und wenige Jahre zuvor beschrieb der Genueser Simone Molinaro (1565–1615), der Schöpfer des außergewöhnlichen Neudrucks aller sechs Madrigalbücher Gesualdos, diese Werke als »klingende Perlen, die aus dem Becken der ewigen Schönheit der Strahlen des Fürsten von Venosa hervorgingen«.

Außerordentliche Schönheit, intensiver Ausdruck von Gefühlen, meisterliche Beherrschung des Kontrapunktes und anderer musikalischer Kunstgriffe – mit diesen Begriffen ließen sich die Einschätzungen der Madrigalkunst Gesualdos in den unterschiedlichsten Quellen des 17. Jahrhunderts zusammenfassen. Aber zu dieser Bandbreite kommen noch mindestens zwei weitere Adjektive, die teilweise als unausgesprochener Bestandteil zur verfeinerten Kunst Gesualdos gehören: »hart« und »schwierig«.



Damals wie heute nimmt jeder Zuhörer in den Werken des *Sechsten Madrigalbuchs* (diesen »23 Kaviarkanapees«, wie Igor Stravinsky sie pointiert genannt hat) den Willen wahr, so weit wie möglich an die expressiven Grenzen des polyphonen Madrigals zu gehen. Pater Giovanni Battista Martini nannte den Fürsten von Venosa im 18. Jahrhundert einen der wesentlichen Kontrapunktiker, den sich junge Komponisten zum Vorbild nehmen sollten. In seiner Abhandlung *L'esemplare* (1775) widmete

er ihm einige sehr scharfsinnige Betrachtungen. Seiner Meinung nach unterschied sich Gesualdo von den bekanntesten italienischen Madrigalisten (wie Palestrina, Marenzio und Monteverdi) durch die Einführung eines »erhabenen Stils, sehr ausdrucksstark und voller Kunstfertigkeit« und durch seine »seltene und einzigartige Weise zu modulieren«. Er hielt diesen Stil auch für »sehr ernst und etwas hart, die Feinheiten der Kunst sind im Übermaß vorhanden und der Ausdruck der Worte ist sehr stark, aber es gibt auch eine gewisse Zartheit, die den Zuhörern immer gefällt«.

Der Edelmann Alfonso Fontanelli aus Ferrara berichtet, dass Gesualdo Luzzasco Luzzaschi bewunderte, einen Vertreter des sehr komplexen und ernsthaften Kontrapunkts, während er über alle anderen Komponisten spottete. Es ist auch möglich, dass Gesualdo (wie der Musikwissenschaftler Anthony Newcomb meint) nichts von dem leichten und gefälligen Madrigalstil hielt, wie er in den 1580-er Jahren aufkam, zuerst mit Luca Marenzio, mit Jean de Macque (einem der ersten Lehrer Gesualdos) und anderen Musikern. Es ist kein Zufall, dass Alessandro Guarini (Sohn des Dichters Battista Guarini) schrieb, Marenzio könne, was die Süße angeht, als neuer Petrarca gelten, während auf dem Gebiet des harten und schwierigen Stils Luzzaschi und der Fürst von Venosa Dante Alighieri am nächsten kämen.

Dass Gesualdo dem Adel angehörte, spielte neben den schrecklichen Ereignissen seiner Biografie bei seiner Suche nach einem persönlichen Stil, der kunstvoll, häufig sehr düster und voller Härten war, eine Schlüsselrolle. Die Fürsten von Gesualdo stammten angeblich von normannischen Königen ab und konnten den Titel »spanischer Grande« für sich in Anspruch nehmen, der ihnen von Kaiser Karl V. verliehen worden war. Daher war der exklusive Stil dieser Madrigale auch eine Art von Selbstdarstellung und eine Hervorhebung der aristokratischen

Rangstufe: Dieser erhabene Stil war nichts für die Allgemeinheit. Auch die erste gedruckte Ausgabe des *Sechsten Madrigalbuchs* entspricht den Verhaltensregeln, die für den Adel galten, ebenso wie alle vorangegangenen, zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Sammlungen. Im oberen Bereich des Titelblattes steht nur: »Madrigale für fünf Stimmen. Sechstes Buch. In Gesualdo [erschieden] bei Gio. Iacomo Carlinio« (»*Madrigali a cinque voci. Libro Sesto. In Gesualdo appresso Gio. Iacomo Carlinio*«). Darunter prangt das in zwei Felder geteilte Wappen des Fürsten mit dem schwarzen Löwen auf der linken Seite, der sich auf die Hinterbeine erhebt und von fünf Lilien umgeben ist (Fürsten von Gesualdo), auf der rechten Seite das Wappen der Este aus Ferrara. Auf diesem Frontispiz erscheint der Name des Komponisten nicht; lediglich durch den Widmungsbrief von Don Giovan Pietro Cappuccio, der an Carlo Gesualdo selbst gerichtet ist, erschließt sich, wer der Urheber der Madrigale ist. Cappuccio offenbart dem Leser, diese Kompositionen hätten lange Zeit, vielleicht gar viele Jahre, in der Schublade des Komponisten gelegen. Mit diesem komplizierten Ritual wurde die Vorschrift eingehalten, die implizit schon in der *Politik* des Aristoteles erlassen wurde, nach der ein Adliger der Musik im privaten Umfeld nachgehen konnte, sie aber nicht in der Öffentlichkeit als Beruf ausüben durfte. Auf vergleichbare Weise durfte ein Adliger, wenn auch unter dem Schleier der Anonymität, poetische Verse verfassen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass viele der in *Sechsten Madrigalbuch* vertonten Text von Gesualdo selbst stammen: In einem Brief an Kardinal Federico Borromeo, dem bis heute nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, erklärt der Komponist, er habe »zwei Verse« geschrieben, um zu zeigen, dass auch das dichterische Schaffen ihm nicht fremd war. Außerdem konnten Text und Musik einander besser durchdringen,

wenn sie aus einer Hand stammten, ganz nach dem Vorbild der Lyriker der griechischen Antike, als der Musiker zugleich ein Poet war und der Poet ein Musiker.

In vielen Madrigalen aus dem *Sechsten Buch*, zum Beispiel bei Nr. 8 und Nr. 9, ist die drastische Gegenüberstellung von Leben und Tod sehr auffällig, die sich auf den archetypischen Petrarca-Vers *Abi dispietata morte, abi crudel vita!* (RVF CCCXXIV) zurückführen lässt. Im *Sechsten Madrigalbuch* schlägt sich eine Besessenheit vom Tod nieder, von Nr. 1 *Se la mia morte brani* bis zur berühmten Nr. 17 *Moro, lasso, al mio duolo*. Auch diese findet ihr Vorbild in den Texten Petrarcas, und zwar in der Doppelsestine *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* (RVF CCCXXII), in der in allen zwölf Strophen das Wort *morte* als eines der Reimwörter verwendet wird. In anderen Texten kann man dagegen einen Nachhall der Verse von Battista Guarini vernehmen, wie in Nr. 8 *O dolce mio tesoro*, möglicherweise eine Bearbeitung von *O dolce anima mia* aus der Feder Guarinis.



Ein weiteres entscheidendes Element ist der Wettstreit zwischen den Fürstenhäusern. Da Gesualdo in zweiter Ehe Leonora d'Este geheiratet hatte, versuchte er, an seinem Hof ein musikalisches Umfeld zu schaffen, das mit dem Prunk des Hofes von Ferrara konkurrieren konnte. Er nahm sich nicht nur die Musik Luzzaschis zum Vorbild, sondern forderte Giovanni Giacomo Carlinio dazu auf, im Schloss von Gesualdo eine Druckerei zur Veröffentlichung seiner eigenen Werke einzurichten, genau wie in Ferrara, wo sich der herzogliche Drucker Baldini um die Werke der Hofmusiker kümmerte. Das Vorhandensein von Madrigalen über freudige Texte im *Sechsten Buch* (wie etwa

Nr. 19 *Al mio gioir il ciel si fa sereno*) wird von den Fachleuten häufig unterbewertet, passt es doch schlecht zum Bild des immer finsternen, leidenden, kranken und besessenen Fürsten. Diese Werke harmonieren aber sehr wohl mit einem Gesualdo, der sich an dem blühenden Stil messen wollte, wie er für die ferraresischen Madrigale typisch war, die für die brilliantesten Musiker ihrer Zeit bestimmt waren.

Schließlich muss auch die wesentliche Rolle untersucht werden, die die Religion im Leben des Komponisten und seiner Familie spielte. Der zukünftige Fürst von Venosa wuchs mit zwei Onkeln auf, die außerordentlich berühmte und einflussreiche Kardinäle waren. Auf der väterlichen Seite gab es Kardinal Alfonso Gesualdo und auf der mütterlichen Seite niemand Geringeren als Carlo Borromeo, der im Jahr 1610 heiliggesprochen wurde. Die Religion stellte in den letzten Lebensjahren des Komponisten einen festen Bestandteil seines Denkens dar, wie aus der regelmäßigen Korrespondenz mit Kardinal Federico Borromeo, dem Vetter des Heiligen Carlo, hervorgeht. Auf dem Gebiet der Musik zeigen die *Sacrae cantiones* und die *Responsorien* die Bedeutung der Religion, und ihren Niederschlag in der Malerei fand sie mit dem Altarbild *Perdono di Carlo Gesualdo*, das er für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Gesualdo malen ließ. Als Kardinal Federico dem Fürsten von Venosa eine Zeichnung und eine Sandale des Heiligen Carlo zusandte, empfing der Komponist die Gabe dieser verehrungswürdigen Reliquien mit der »verrücktesten Freude«. Dieser Ausdruck ist bezeichnend für einen Seelenzustand, der immer bereit ist, sich zu entflammen, auch aus Freude und nicht nur in düsterstem Pessimismus – so könnte man das Wesen des Verfassers des *Sechsten Madrigalbachs* beschreiben. Dieses Buch ist mit Sicherheit nicht das Werk eines Wahnsinnigen (es ist unvorstellbar, dass

diese Madrigale von einem verdunkelten Geist geschaffen wurden, seien sie noch so exzentrisch und visionär), sondern vielmehr das Werk eines Künstlers, der manchmal zu mysteriösen Anwendungen neigte. Seine experimentelle chromatische Schreibweise, die in Werken wie Nr. 17 *Moro lasso* und Nr. 9 *Deh, come invan sospiro* spektakulär ist, kann als Beleg für eine angebliche manisch-depressive Veranlagung aufgefasst werden. Sie könnte aber auch der Ausdruck des Willens sein, sich in die Nachfolge des Humanismus zu begeben, der seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde und auf dem Gebiet der Musik das Ziel verfolgte, sich die chromatische Musik der griechischen Antike wieder anzueignen. Und aus theologischer Sicht könnte es sich um den aristokratischen Wunsch handeln, neue Harmonien zu schaffen, neue Arten von Konsonanz, Vorwegnahmen einer mutmaßlichen »Zukunftsmusik« oder gar – noch ehrgeiziger – einer überirdischen Musik.

Der musikalische Zyklus des *Sechsten Madrigalbachs* gehört zu den komplexesten die jemals geschaffen wurden. Die Einspielung der Compagnia del Madrigale gibt ihm dank der Schönheit der Stimmen, der Virtuosität der Sänger und der außergewöhnlich innovativen Ausführung seine Menschlichkeit, seine Wärme und seinen Farbenreichtum zurück. Ihre Interpretation vermag sowohl diejenigen zu faszinieren, die dem gängigen Bild eines visionären und verfluchten Gesualdo anhängen, als auch jene, die in meinen Zeilen den Versuch (zumindest mit Neugierde) gelesen haben, die historischen Ereignisse in ihren Kontext einzuordnen.

Marco Bizzarini



Aus der Untersuchung der Originalquellen ging die Notwendigkeit einer Neuausgabe des Notenmaterials hervor, basierend auf der *Editio princeps* (1611), dem Nachdruck von Bartolomeo Magni (1616) und der Partiturausgabe von Simone Molinaro (1613).

So gut wie alle Madrigale der Sammlung tragen gemäß der damals gängigen Praxis sogenannte Chiavetten, das heißt eine Kombination von Schlüsseln, die im Verhältnis zu Stücken in den üblichen Schlüsseln (*»chiavi ordinarie«*) eine Ausführung in einer tieferen Lage fordern. Die Madrigale mit Chiavetten mit einem Stimmton von $a = 440$ in der notierten Tonart zu singen, ist nicht nur historisch fragwürdig, sondern auch extrem schwierig und unserer Meinung nach kontraproduktiv. Der aus-

gedehnte Stimmumfang, vor allem in der Sopran- und Tenorlage, lässt wenig Raum für die unendlichen Nuancen und die geforderten jähren Wechsel der Atmosphäre. Häufig resultiert daraus ein durchgängig schmerzlicher Ausdruck und ein schriller und eisiger Charakter des Klangs. Wir haben uns daher dafür entschieden, diese Madrigale in tieferer Lage auszuführen, um ihnen einen wärmeren und weicheren Klang zurückzugeben und um den Sängern zu ermöglichen, der intensiven und immer wechselhaften Expressivität dieser Musik so gut wie möglich Ausdruck zu verleihen.

La Compagnia del Madrigale

Genoa, 1613

01 Se la mia morte brami,

Crudel, lieto ne moro.
E dopo morte ancor te solo adoro.
Ma se vuoi che non t'ami,
Ahi, che a pensarlo solo,
Il duol m'ancide e l'alma fugge a volo.

If you desire my death,
oh cruel one, I shall die happy
and after death adore you alone.
But if you desire that I love you not,
ah, with but that thought alone,
grief kills me, and my soul takes flight.

Si c'est ma mort tu désires,
Cruelle, je meurs heureux.
Et après ma mort je t'adorerai encore.
Mais si tu veux que je ne t'aime pas,
Ah, à cette seule pensée,
La douleur me tue et l'âme s'enfuit en volant.

Wenn du meinen Tod begehrst,
Grausame, so werde ich glücklich 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.

02 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.

Beauty, since you must agree that
he who has a heart should its torments bear.
For a tormented heart can feel indeed
the pain of death,
but a soul without its heart
can feel no grief.

Beauté, puisque tu t'absentes,
Comme tu emportes le cœur, emporte les tourments.
Car un cœur tourmenté peut bien sentir
La souffrance de la mort,
Et une âme sans cœur
Ne peut sentir la douleur.

Schöne, da du nun scheidest,
nimm meine Qualen mit dir, wie auch mein Herz.
Denn ein gequältes Herz kann
den Schmerz des Todes wohl fühlen,
doch eine Seele ohne Herz
kann kein Leid empfinden.

03 Tu piangi, o Filli mia,

E pensì estinguer quell'ardente fiamma
Che sì dolce m'infiamma.
Ahi, che sì picciol pianto fa che il core
Tanto più avvampi di vivace ardore.

You weep, oh my Phyllis,
and think thus to quench that ardent flame
which so sweetly does inflame me.
But ah, such tiny tears do make my heart
the more aroused with burning ardour.

Tu pleures, ô ma Filli,
Et tu penses éteindre cette ardente flamme
Qui avec tant de douceur m'enflamme.
Ah, un si petit pleur fait que le cœur
Brûle d'autant plus d'une vivace ardeur.

Du weinst, oh meine Filli,
und denkst, dadurch diesen lodernden Brand zu löschen,
der mich so süß entflammt hat.
Ach, ein so zartes Klagen lässt mein Herz
mit noch lebhafterer Glut entbrennen.

04 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.

Cease to give me annoyance,
harsh and deceiving thoughts,
for that which you wish can never be.
For me all joy is dead,
nor can I ever hope
again to find happiness.

Cesse de me rendre triste,
Pensée cruelle et fallacieuse,
Ce que tu veux ne peut être à jamais !
Morte est pour moi la joie,
Et il ne m'est plus permis d'espérer
Etre jamais heureux.

Bereit mir nicht länger Ungemach,
ihr grausamen und trügerischen Gedanken,
denn was euch gefällt, kann niemals mehr sein!
Die Freude ist für mich gestorben,
und es gebührt sich nicht für mich zu hoffen,
jemals wieder glücklich zu sein.

05 Chiaro risplender suole

A tutti il mio bel sole,
Ma oscuro e fosco a me misero appare,
Onde in lagrime amare

My beautiful sun is wont
to beam brightly on all,
but appears dark and gloomy to unhappy me,
so that in bitter tears

Mon beau soleil est habitué à resplendir
Pour tous avec éclat,
Mais il m'apparaît, hélas, obscur et ténébreux,
Et donc, en larmes amères,

Hell scheint meine schöne Sonne
immer für alle anderen,
doch mir Unglücklichem erscheint sie düster und trüb,
sodass ich in bitteren Tränen

Consumo la mia vita. Ah, s'io potessi almen chiederle aita! Lieto all'or ne morrei E finirian, oimè, gli affanni miei.	I exhaust my life. Ah, if only I could ask her for aid! Then would I die happy and, alas, at last, my suffering end.	Je consume ma vie. Ah, si je pouvais au moins lui demander de l'aide ! Heureux alors, je mourrais Et se termineraient, ah, mes tourments.	mein Leben verzehre. Ach, könnte ich sie doch nur um Hilfe bitten! Dann würde ich glücklich sterben und meine Qualen, ach, hätten ein Ende.
o6 «Io parto», e non più dissi, che 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, che i spirti spenti Tornaro in vita a sì pietosi accenti.	“I am leaving”, and I said no more, for the pain deprived my heart of life. Then she burst into tears, my Chloris, and with interrupted cries of “Alas” said, “So I remain alone with my woe! Ah! And I shall forever languish in painful laments”. I was dead; I am alive; my spent life's breath returned to life at such pitiful words.	« Je pars » et je ne dis plus rien, car la douleur Priva de vie mon cœur. Alors Clori fondit en pleurs et dit Avec des sanglots interrompus : « Donc, avec mes douleurs Je reste. Ah, quand cesserais-je De languir en douloureuses lamentations ! » Mort j'étais, vivant je suis, car mon souffle éteint Revint à la vie grâce à ces si tendres paroles.	»Ich gehe«, mehr sagte ich nicht, denn der Schmerz nahm meinem Herzen das Leben. Da brach Clori in Tränen aus und sagte, unterbrochen von Seufzern: »Nun bleibe ich allein mit meinen Schmerzen. Ach, ich werde unaufhörlich in schmerzlichen Klagen seufzen.« Ich war gestorben, doch nun lebe ich, denn die Lebensgeister kehrten bei diesen mitleidigen Worten zurück.
o7 Mille volte il dì moro, E voi, empì sospiri, Non fate, oimè, che in sospirando io spiri? E tu, alma crudele, se il mio duolo T'affligge sì, che non ten' fuggì a volo? Ahi, che sol Morte a mio duol aspro e rio Divien pietosa e ancide il viver mio! Così dunque i sospiri e l'alma mia Sono ver me spietati e Morte pia.	A thousand times a day I die, and you, wicked sighs, do not allow me, alas, to expire, as I sigh. And you, cruel soul, if my grief afflicts you so, why do you not fly away? Ah, Death alone takes pity on my harsh and bitter grief and cut short my life! Thus, then, my sighs and my soul are heartless towards me, and Death merciful.	Mille fois par jour, je meurs Et vous, cruels soupirs, Ne permettez-vous pas, ah, qu'en soupirant j'expire ? Et toi, âme cruelle, si ma douleur T'afflige tant, pourquoi ne fuis-tu pas en volant ? Ah, seule la mort a pitié De ma douleur âpre et cruelle, et tue ma vie ! Ainsi donc les soupirs et mon âme Me sont impitoyables et la mort charitable.	Jeden Tag sterbe ich tausend Mal, und ihr, schändliche Seufzer, lasst mich, ach, nicht seufzend vergehen? Und du, grausame Seele, wenn dich mein Schmerz so sehr leiden macht, warum entfliehst du nicht im Flug? Ach, möge doch der Tod Erbarmen haben mit meinen heftigen, entsetzlichen Schmerzen und mein Leben auslöschen! So kommt es, dass meine Seufzer und meine Seele kein Erbarmen mit mir haben und der Tod gnädig ist.
o8 O dolce mio tesoro, Non mirar s'io mi moro, Che il tuo vitale sguardo Non fa che mi consumi il foco ond'ardo. Ah no, mirami pur, anima mia, Che vita allor mi fia la morte mia.	O my sweet treasure, do not look upon me if I die, or your vital glance would make the fire, with which I burn, consume me. But no, do look at me, beloved soul, for then my death would become life itself.	Ô mon doux trésor, Ne me regarde si je meurs, Car ton regard vital Empêche que me consume le feu ou je brûle. Ah non, regarde-moi quand même, mon âme, Afin que ma mort devienne vie.	O meine süße Geliebte, sieh' mir nicht zu, wie ich sterbe, damit dein lebendiger Blick nicht macht, dass das Feuer mich verzehrt, bis ich brenne. Ach nein, sieh mich doch an, geliebte Seele, damit mein Tod mir zum Leben wird.

09 **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.

10 **Io pur respiro in così gran dolore**
E tu pur vivi, o dispietato core?
Ah!, che non vi è più spene
Di riveder il nostro amato bene!
Deh, morte, danne aita,
Uccidi questa vita!
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
A la vita dia fin ed al gran duolo.

11 **Alme d'Amor rubelle**
Che con leggiadri suoni e dolci accenti
Frenar potete i venti.
E invagHITE di voi l'ardenti stelle:
Beato chi v'ascolta e chi vi mira,
Beato chi per voi langue e sospira.

12 **Candido e verde fiore,**
Che di speranza e fede
Tu pur m'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!

Ah, how I sigh for you in vain,
ah, how in vain I see you,
because, cruel one, you bring all others joy,
and to me only death.
How unhappy my fate,
that life for me should become death.

Even in agony, I still breathe,
and yet you still live, oh pitiless heart!
Ah, since there is no more hope
of again seeing our beloved,
Death, give us aid;
take this life.
Torture me not,
but with a single stroke, end both life and woe.

Souls rebellious to love,
who with charming sounds and accents sweets,
can stop the winds
and make even the blazing stars fall in love:
happy is he who hears and sees you,
happy he who languishes and sighs for you.

Oh flower fresh and purest white,
how you refresh and purify my heart
with hope and faith.
Wretched me; would that I could, as I see so clearly
your true colour,
see that of my lady;
then I would either enjoy the promise of my hope
or of my faith the torments.

Hélas, en vain je soupire,
Hélas, en vain je vous regarde,
Puisque, cruelle, à tous vous faites plaisir
Et moi seulement me faites mourir !
Malheureux mon sort,
Que la vie pour moi devienne Mort.

Moi, je respire dans une si grande douleur,
Et toi, cependant, tu vis, ô cœur impitoyable ?
Ah, alors qu'il n'y a plus d'espoir
De revoir notre bien tant aimé !
Hélas mort, aide-moi,
Tue cette vie !
Aie pitié et blesse-moi, et d'un seul coup
Mets fin à la vie, et à la grande douleur.

Âmes d'Amour rebelles
Qui avec des sons gracieux et de douces paroles
Pouvez freiner les vents.
Et rendre amoureuses de vous les ardentes étoiles :
Heureux qui vous écoute et qui vous regarde,
Heureux qui pour vous languit et soupire.

Candide et verte fleur
Qui est la foi de l'espérance
Tu blanchis et reverdis mon cœur.
Hélas, si je pouvais, comme on voit clairement
Ta vraie couleur,
Découvrir celle, véritable, de ma dame ;
Je pourrais alors soit jouir de mon espoir,
Ou de ma foi dans mes tourments !

O weh, wie vergeblich seufze ich,
o weh, wie vergeblich sehe ich euch an,
denn ihr, Grausame, erfreut alle anderen,
und nur mir bringt ihr den Tod!
Unglücklich ist mein Schicksal,
denn Leben wird für mich zum Sterben.

Ich atme noch trotz übergroßer Schmerzen,
und du lebst noch, erbarmungsloses Herz?
Ach, und dabei gibt es keine Hoffnung mehr,
unsere Geliebte jemals wiederzusehen!
Ach Tod, komm' zu Hilfe,
und lösche dieses Leben aus!
Verwunde es voll Mitleid, und mit einem einzigen Hieb
setze dem Leben und dem großen Schmerz ein Ende.

Ihr Seelen, voll Widerspenstigkeit gegenüber Amor,
die ihr mit lieblichen Klängen und süßen Stimmen
sogar dem Wind Einhalt gebieten könnt,
und selbst die funkelnden Sterne verlieben sich in euch:
glücklich ist, wer euch hört und wer euch sieht,
glücklich ist, wer sich nach euch verzehrt und seufzt.

Schneeweiße und saftig grüne Blume,
du lässt in Hoffnung und Treue
mein Herz rein werden und dort Hoffnung grünen.
Ich Elender, könnte ich doch so klar,
wie ich deine wahren Farben sehe,
auch jene meiner Herrin erblicken.
Dann könnte ich mich in meinen Qualen
an meiner Hoffnung erfreuen und an meiner Treue.

- 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 le 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.
- 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.
- 15 **Ancide sol la morte**,
 E tu, mio core, che la vita sei,
 Uccider non mi puoi
 Col dolce colpo de' begli occhi tuoi.
 Io, morendo per te, lieto morrei,
 Se ferita mortale
 Uscir potesse da beltà vitale.
- 16 **Quel «no» crudel** che la mia speme ancise
 Ecco che pur trafitto
 Da mille baci di mia bocca ultrice,
 Qual fiera serpe in mezzo ai fiori essangue,
- A bold mosquito bites the woman
 who destroys my heart and keeps it
 in such cruel pains;
 then it flees and flies back again
 to that lovely breast which steals away my heart;
 then she seizes it and squeezes it and kills it –
 a happy fate for it.
 I shall bite you, too,
 my sweet beloved, and
 if you seize me and squeeze me, ah I shall succumb,
 tasting sweet poison on that lovely breast.
- I burn for you, dear love, but my passion
 breathes sweet breezes around my heart.
 I die for you, dear life, but my death
 becomes pure joy, my languishing sweet.
 Oh happy fate, that I should burn and die,
 if burning be sweet breezes, death a joy.
- Death alone can kill,
 and you, my heart, who are my life,
 cannot kill me
 with the sweet blows of your beauteous eyes.
 I, dying for you, would die happily
 if my mortal wound
 should issue from your lively beauty.
- That cruel “no” which killed my hope
 now languishes near death, transfixed
 by a thousand kisses of my slaying mouth,
 lying like a wild wounded snake,
- Un petit moustique hardi
 Mord celle qui consume mon cœur et le maintient
 Dans une si cruelle peine ;
 Il fuit ensuite, et revient en volant
 Vers ce beau sein qui vole mon cœur,
 Alors elle le saisit, l'étreint et lui donne la mort :
 Quel heureux sort !
 Je te mordrai encore
 Mon si doux amour
 Et si tu me saisis et m'étreins, ah, je m'évanouirais
 En goûtant dans ce beau sein le doux venin.
- Je brûle d'amour pour toi, mon bien, mais l'ardeur
 Infuse une douce brise au cœur.
 Je meurs pour toi, ma vie, mais mourir
 Devient joie, et grande douceur la langueur.
 Heureux sort, bien que je brûle et meure :
 L'ardeur devient douce brise, et mourir joie.
- Seule tue la mort
 Et toi, mon cœur, qui est la vie,
 Tu ne peux me tuer
 D'un doux coup de tes beaux yeux.
 Moi, mourant pour toi, mourrais heureux
 Si la blessure mortelle
 Pouvait provenir de la beauté vitale.
- Ce « non » cruel qui tuaît mon espoir,
 Le voici transpercé
 Par mille baisers de ma bouche vengeresse,
 Comme un serpent sauvage exsangue parmi les fleurs,
- Eine dreiste Mücke
 sticht diejenige, die mir das Herz zerreißt
 und es in grausamen Qualen hält.
 Dann flieht sie und fliegt abermals
 an jene schöne Brust, die mir das Herz gestohlen hat.
 Dort wird sie erhascht, zerdrückt und totgeschlagen,
 ein glückliches Schicksal für die Mücke.
 Auch ich werde dich beißen,
 meine süße Geliebte,
 und wenn du mich ergreifst und mich zerquetschst, werde ich
 das süße Gift deiner Brust nicht mehr schmecken können.
- Ich brenne für dich, meine Geliebte, aber dieses Feuer
 fächelt meinem Herzen linde Lüfte zu.
 Ich sterbe für dich, mein Leben, aber der Tod
 wird zur Freude und zum süßesten Leid.
 Welch' glückliches Schicksal, auch wenn ich brenne und sterbe:
 Das Feuer wird lindes Wehen und der Tod Freude.
- Töten kann nur der Tod,
 und du, mein Herz, die du das Leben bist,
 kannst mich mit einem süßen Blick
 deiner schönen Augen nicht morden.
 Ich, der ich für dich sterbe, würde glücklich sterben,
 fügte deine lebendige Schönheit
 mir die tödliche Wunde zu.
- Dieses grausame »Nein«, das meine Hoffnung zerstört hat,
 nun ist es durchbohrt von tausend Küssen
 meines rächenden Mundes,
 jene stolze Schlange verblutet nun inmitten von Blumen,

Tra quelle belle labbra 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.	bleeding amongst the flowers of those beauteous lips. Oh happy victory! On that blushing beauty lovers can read the inscription "this beauteous face Love has conquered". Love conquers every heart.	Languissant jusqu'à la mort entre ces belles lèvres. Ô heureuse victoire ! Dans cette splendide rougeur, que lisent les amants L'inscription : « De ce beau visage a triomphé l'Amour. » L'amour conquiert tous les cœurs.	auf diesen schönen Lippen klagt sie bis zum Tod. Oh glücklicher Sieg! Auf dieser errötenden Anmut können Liebende lesen: »Dieses schöne Antlitz hat Amor besiegt.« Amor besiegt alle Herzen.
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! Languishing, of grief, and the person who can give me life, alas, kills me and does not want to give me aid. O woeful fate! that the one who can give me life, alas, gives me death!	Je meurs, las, dans ma douleur, Et qui peut me donner la vie, Ah, me tue et ne veut m'aider ! Oh sort douloureux, Qui peut me donner la vie, ah, me donne la mort	Ich sterbe, ich Elender, an meinem Schmerz, und sie, die mir das Leben geben kann, ach, sie tötet mich und will mir nicht helfen! Oh schmerzliches Schicksal, die mir das Leben geben kann, ach, gibt mir den Tod!
18 Volan quasi farfalle A i 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; E intorno a voi cadendo a mille a mille Tranno da le faville Di lor penne riarso il foco e poi Fanno l'incendio onde avvampate voi.	Like moths attracted to the flame, amorous Cupids fly about your splendours, o lovely lady; thus playing about your clear light, – clear, yes, but scorching – they feel that other power, the one that burns, in their tender plumage, and, falling by the thousands around you, the sparks from their feathers reignite then the fire that burns in you.	Ils volent comme des papillons Vers vos splendeurs dispensatrices de vie, Ô belle dame, les petits Amours ; Ainsi jouant autour de la claire lumière, Claire oui, mais brûlante, Ils éprouvent l'autre vertu, celle qui est ardente, Dans les tendre plumes ; Et autour de vous, tombant par milliers Ils s'élèvent d'entre les étincelles Faisant renaître de leurs plumes le feu et puis Créent l'incendie dont vous brûlez.	Gleichwie Motten, angezogen von eurem Glanz, oh schöne Dame, umschwirren euch Amoretten, dort scherzen sie in eurem hellen Schein – hell, ja, doch auch glühend heiß – sie fühlen jene brennende Kraft auf ihren zarten Federn. Um euch herum fallen sie zu Tausenden, aus ihren Federn sprühen Funken, die das Feuer wieder anfachen, das dann zu einer Feuersbrunst wird, die in euch lodert.
19 Al mio gioir il ciel sì fa sereno, Il crin fiorito il Sole ai prati in aura. Danzano l'onde in mar al son de l'aura, Cantan gli augei ridenti, Scherzan con l'aria i venti. Così la gioia mia versando il seno Io d'ogni intorno inondo	At my joy, the heavens become serene, and the sun gilds the floral locks of the meadow. The waves of the sea dance to the sound of the breeze, the smiling birds sing, and the winds play games with the air. Thus with the joy that flows from my breast I flood my surroundings,	À ma joie, le ciel devient serein, Le soleil dore les boucles fleuries dans le pré, Les ondes sur la mer dansent au son de la brise, les oiseaux chantent en riant, Les vents jouent avec l'air. Ainsi avec l'allégresse que déverse mon sein, Tout autour de moi j'inonde	Bei meiner Freude klart der Himmel auf, und die Sonne vergoldet die blühenden Locken der Wiesen. Die Meereswellen tanzen zum Rauschen der Lüfte, es singen die lachenden Vögel, und die Winde treiben ihr Spiel mit der Luft. Die Freunde fließt aus meiner Brust, und so überflute ich alles um mich herum

	E fo, col mio gioir, gioioso il mondo.	and make the world joyous with my joy.	Et rend, avec ma joie, le monde joyeux.	und mache mit meiner Freude die ganze Welt froh.
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.	You pursue, oh beautiful Chloris, a fugitive heart, while mine, which burns from love alone, you flee. Ah, do not flee he who loves you, but spurn him who loves you not. And if you desire love, love me alone, for I love only you!	Tu suis, ô belle Clori, un cœur qui fuit Et tu fuis le mien, qui ne brûle que d'amour. Ah, ne fuis pas qui t'aime Méprise qui ne te désire pas ! Et si tu as désir d'amour N'aime que moi, parce que je n'aime que toi.	Du verfolgst, oh schöne Clori, ein flüchtiges Herz, und das meine, das aus Liebe brennt, meidest du. Ach fliehe doch nicht vor dem, der dich liebt, und lass ab von dem, der dich nicht begehrt! Und wenn du nach Liebe verlangst, dann liebe nur mich, denn ich liebe dich allein.
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.	Even though, through love of you, I am consumed, you look everywhere, but yet not at me, you – the coveted cause of my agony – turn at last, oh, turn your beloved eyes toward me, just as the sun can, without obscuring its fair beams, look down on vilest mud.	Bien que de t'aimer je me consume, Tu regardes partout mais tu m'évites, Toi, raison désirée de mes souffrances. Ah, tourne à présent vers moi tes yeux-lumières tant aimés Puisque le Soleil peut voir chaque jour la fange vile Sans obscurcir ses beaux rayons,	Aus Liebe zu dir verzehre ich mich überall, doch du siehst mich nicht einmal an, du, angebeteter Grund all meiner Qualen. Ach, wende mir deine geliebten Augen zu, wie die Sonne über dem unwürdigsten Schlamm leuchten kann, ohne dass sich ihre schönen Strahlen verdunkeln.
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.	Formerly I wept in my grief; now my heart rejoices because my sweetheart says: “I, too, burn for you”. Then let troubles fly, and let sad weeping now be changed to sweet and happy singing.	J'ai déjà pleuré dans la douleur ; Or, mon cœur se réjouit Parce que mon bien me dit : « Moi aussi, je brûle d'amour pour toi. » Qu'ils fuient donc les ennuis et les tristes pleurs Et se muent à présent en un chant doux et joyeux.	Einst klagte ich vor Leid, doch heute jubelt mein Herz, denn meine Geliebte sagt: »Auch ich brenne für dich.« Nun sollen Verdross und trauriges Klagen weichen und sich in süßen und heiteren Gesang verwandeln.
23	Quando ridente e bella Più vaga d'ogni stella Mì si mostra Licori E seco scherzan lascivetti Amori, Tutto gioisco, e sì di gioia abondo, Che de la gioia mia gioisce il mondo.	When smiling and beautiful, prettier than any star, Lycoris reveals herself to me, and lascivious Cupids play with her, I rejoice and am filled with such delight, that the whole world rejoices at my joy.	Quand souriante et belle, Plus admirable que toutes les étoiles, Licori se montre à moi Et avec elle s'amuse les amours mutins, Je me réjouis de tout, et de tant de joie j'abonde Que de ma joie se réjouit le monde.	Wenn meine Licori sich mir lächelnd und schön zeigt, strahlender als alle Sterne, und Amoretten scherzen mit ihr, dann bin ich froh und so übergelb von der Freude, dass meine Freude die ganze Welt erfreut.



Founded only recently, La Compagnia del Madrigale can already be considered as the pre-eminent madrigal ensemble on today's international early music scene. The choice of the group's name was inspired by the long-standing friendship and shared experiences of its singers from across two decades of performing together throughout the world. The founding members of the ensemble, Rossana Bertini, Giuseppe Maletto and Daniele Carnovich, while cultivating prestigious individual careers, have worked side by side for over 20 years, and their collective understanding as madrigalists has played a fundamental role in bringing an undisputed high level of artistry to groups such as Concerto Italiano and La Venexiana.

www.lacompagniadelmadrigale.com

photo © Simone Bartoli



Rossana Bertini, Raffaele Giordani, Elena Carzaniga, Daniele Carnovich, Francesca Cassinari, Giuseppe Maletto