



CARLO GESUALDO
Sacrae Cantiones Liber secundus
VOCALCONSORT BERLIN | JAMES WOOD

CARLO GESUALDO (1560?-1613)

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

Reconstructed by James Wood

Opening Canticle

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

Prayers for Salvation

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

Despair and Weeping

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

Peace and Hope

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

Praise and Thanks

Redemption through Christ's Passion

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

Closing Canticle

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

Vocalconsort Berlin
dir. James Wood

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

des clefs et des registres vocaux correspondants. Après un travail d'environ un an sur les analyses et les reconstructions, une image claire commença à se dessiner : des éléments qui, au premier abord, semblaient n'être que des tendances, commencèrent à montrer une cohérence telle que j'en vins à les considérer comme des règles. J'élaborai ainsi petit à petit un "livre des règles",⁴ que j'utilisai pour mettre à l'épreuve mes travaux précédents et les corriger quand cela était nécessaire. Ce "livre des règles" a abouti à l'article : "Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction"⁵.

La première décision à prendre, et finalement la plus fondamentale, était quelles clefs choisir. Les quatre clefs de base utilisées dans la musique à quatre voix du XVI^e siècle étaient celles de Soprano (*ut* 1^{re}), d'Alto (*ut* 3^e), de Ténor (*ut* 4^e) et de Basse (*fa* 4^e). Étant donné qu'on évitait en général de recourir à des lignes supplémentaires, chaque clef définissait le registre et le type de voix. Si un compositeur souhaitait ajouter une autre voix (Quintus), il devait alors choisir l'un de ces types de voix, et donc l'une de ces clefs, en plus, et non un différent (cinquième) type de voix. Par exemple, dans le *SCI* à cinq voix, le Quintus utilise soit une clef d'*ut* 4^e (associé au Tenor), une clef d'*ut* 3^e (associé à l'Altus), ou une clef d'*ut* 4^e (associé au Cantus). Le même principe s'applique lorsqu'on ajoute une sixième voix (Sextus), une septième voix (Septimus), et ainsi de suite. La seule exception à cette "règle des quatre clefs" se produit lorsque la voix supplémentaire est un baryton, qui utilise la clef du même nom (*fa* 3^e). Le principe est le même pour les morceaux notés en clefs "hautes" (en italien, *a chiavette* ou *chiavi trasportati*), qui impliquent une transposition à la quarte inférieure⁶.

En conséquence, si le choix de clef pour la voix de Bassus était évident (*fa* 4^e pour les pièces en clefs naturelles et *fa* 3^e pour celles en *chiavette*), le choix pour celle de Sextus posait un problème très particulier. Il aurait été aisé de suivre l'exemple de la seule autre œuvre à six clefs de Gesualdo, les *Responsoria*, dans lesquels le Sextus est associé au Cantus et utilise toujours

une deuxième clef d'*ut* 1^{re}. Mais il y a trois très bonnes raisons qui nous poussent à suggérer que ceci n'était pas le cas dans *SCII* : premièrement, les *Responsoria*, écrits pour l'Office des Ténèbres pendant la Semaine sainte, étaient chantés vraisemblablement par le même groupe de chanteurs (au moins pour les trois jours du jeudi saint, du vendredi saint et du samedi saint) ; il aurait donc été assez peu pratique de changer de typologie vocale. Les *Sacrae Cantiones*, par contre, sont composées de motets individuels tous écrits pour différentes occasions : il n'y aurait donc pas eu d'obstacle à écrire pour des formations vocales différentes. En effet, il est clair que dans *SCI*, Gesualdo a pris grand plaisir à explorer les différentes textures offertes par la variation du type de voix pour le Quintus. Deuxièmement, dans deux des motets, la voix de Sextus est en canon avec d'autres voix, et n'a ainsi pas nécessité de reconstruction. Dans le n°II (*Da pacem Domine*), le Tenor est marqué *Canon in Diapente* (à la quinte) alors que dans le n°XII (*Assumpta est Maria*), le Quintus est marqué *Canon in Diapason et Diapente* (à l'octave et à la quinte). La distance entre les entrées du canon est indiquée à chaque fois dans le cahier qui en révèle l'existence par le *signum congruentiae*, ce qui nous apprend donc que dans le n°XII la voix de Sextus exige une clef d'*ut* 1^{re} (associée au Cantus) alors que dans le n°II elle exige une clef d'*ut* 3^e (associée au Quintus). Il est intéressant de noter que ce dernier motet utilise aussi la clef de *fa* 3^e supplémentaire, également permise par les règles de l'époque ; la prédominance de voix graves qui en résulte lui donne ainsi sa texture particulièrement sombre. Enfin, la troisième raison se rapporte à la capacité de la clef d'*ut* 3^e de s'étendre jusqu'au *mi* grave, la faisant se chevaucher une quinte entière avec le registre du Bassus et offrant ainsi au Sextus la possibilité de devenir la basse de la texture lorsque c'est nécessaire.

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

Les conclusions que l'on peut tirer de mon analyse du style et de la technique de Gesualdo, et, de fait, de mon travail de reconstruction, sont très différentes de celles présentées par d'illustres musicologues – à commencer par le docteur Charles Burney, qui écrivait dès la fin du XVIII^e siècle : "Ses

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

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

6. La pratique d'écrire de la musique en *chiavette* fut rendue nécessaire par une combinaison du système des modes et de l'usage limité de l'armature. L'armature n'était pas utilisée à cette époque (à l'exception du *si* bémol, qui n'était pas considéré comme accident). Ainsi, si un compositeur souhaitait écrire dans un mode qui aurait nécessité, par exemple, un *fa* dièse, il l'aurait transposé à la quarte supérieure pour éviter d'avoir à faire usage de l'armature. Les chanteurs auraient donc interprété le morceau une quarte plus bas. La notation en *chiavette* était beaucoup utilisée à l'époque, entre autres par Palestrina, dont le quatrième livre de motets (*Cantico dei Cantici*) est entièrement écrit de cette manière, et Monteverdi, dont le *Magnificat* et le *Lauda Jerusalem* dans les Vêpres de 1610 furent aussi notés ainsi. Dans les *SCI* de Gesualdo, les motets XIV et XV sont écrits en *chiavette*, tout comme les motets VII, VIII, XVI et XVII dans les *SCII*.

*points d'imitation sont, en général, ingérables, et sont introduits sans aucun discernement sur les consonances ou les dissonances, sur les temps forts ou faibles de la mesure, à tel point que lorsque cette musique est exécutée, on constate plus de confusion dans l'effet d'ensemble que dans la musique de n'importe quel autre compositeur de madrigaux dont les œuvres me sont connues*⁷ ; et d'ajouter *“l'illustre Dilettante semble mériter aussi peu de louanges pour son expression des paroles, pour laquelle il fut fêté par Doni, que pour son contrepoint ; en effet, les syllabes sont allongées ou écourtées pour satisfaire aux besoins de la mélodie ; de plus, dans la répétition des paroles, il est fréquent de voir la même syllabe marquée longue dans une mesure et courte dans l'autre, ou vice-versa ; il est donc clair qu'on n'a jamais songé à leur accentuation correcte*⁸. En nette contradiction avec ce jugement péremptoire de Burney, j'ai pu constater que la technique de Gesualdo (et, en fait, ces deux aspects-là en particulier) était bien plus cohérente, sophistiquée, rigoureuse et méthodique que celle de nombre d'entre ses contemporains, et même de maîtres tels que Palestrina ou Victoria.

Ceci a rendu le travail de reconstruction à la fois plus facile et plus difficile – plus facile, parce que les “règles” sont claires et sans équivoque, et plus difficile, parce que, de ce fait, il y a très peu de solutions possibles pour chaque point d'imitation. Je suis persuadé que je n'avais au départ que peu d'idée de la difficulté du travail de reconstruction, et j'ai été de nombreuses fois tenté de m'avouer vaincu. Cependant, ma détermination était entretenue d'une part par l'émotion de ramener à la vie ces œuvres magistrales et visionnaires après quatre cents ans d'oubli, et d'autre part par l'exaltation que générerait la découverte de tant de secrets au sein d'une technique de composition d'une force et d'une sophistication aussi phénoménales... et à travers laquelle je pouvais moi-même, en tant que compositeur, apprendre autant de choses, même quatre siècles plus tard.

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

JAMES WOOD, mars 2012
Traduction : Alexandre Johnston

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

8. Ibidem.

On reconstructing Gesualdo's *Sacrae Cantiones Liber Secundus*

Gesualdo's sacred music consists of just three sets of motets, all published within the last ten years of his life: the first book of *Sacrae Cantiones* in five voices, published in 1603; the second book of *Sacrae Cantiones* in six and seven voices,¹ published the same year; and the rather more well-known *Responsoria* for Holy Week, published in 1611. Whilst the first book of *Sacrae Cantiones* and the *Responsoria* have come down to us intact, tragically, the Bassus and Sextus part-books of the second book of *Sacrae Cantiones* were lost, rendering one third of Gesualdo's entire output of sacred music unperformable.²

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

One composer to have shown a great interest in Gesualdo is Stravinsky – not only did he 'recompose' three of the former's madrigals for instruments to form his *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), but he also 'completed' three of the *Sacrae Cantiones* motets in the Gesualdo/Stravinsky *Tres Sacrae Cantiones* (1957-59) to mark the 400th anniversary of his birth. However, as is endorsed in some detail by Robert Craft in his Preface to the publication, Stravinsky never claimed to have made any attempt at a stylistic reconstruction; the *Tres Sacrae Cantiones* are rather a fusion of the two composers' styles, recalling, for example, the fusion between Stravinsky and Pergolesi in *Pulcinella*. Indeed Stravinsky had little time for either musicologists or musicology, and also confessed to having little interest in sixteenth-century motets! His typically provocative later remark (from 1968), 'Musicians may yet save Gesualdo from musicologists', is all the more ironic for the fact that Stravinsky wrote the Preface to the biography of the composer by his friend, the distinguished musicologist and Gesualdo expert Glenn Watkins.³

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

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

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

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

Leaving aside some amateurish attempts to reconstruct three of the motets back in 1978, my own work on the reconstruction of the *Sacrae Cantiones* occupied me for nearly three years, from 2008 until 2011. My first decision was what to use as a model. Aware of the significant difference in style between Gesualdo's madrigals and his sacred music I resolved to refer principally to the first book of *Sacrae Cantiones* (*SCI*) and the *Responsoria* (as well, of course, as the surviving voices of the second book of *Sacrae Cantiones* (*SCII*)) for my models, and so began a detailed analysis of these works. The scope and extent of this analysis constantly grew and widened during my work on the reconstruction, as I discovered more and more consistent stylistic aspects in the music. These include techniques of text-treatment and setting, counterpoint, style of imitation, melodic and harmonic tendencies and rhythmic style, informed by conventions and rules in sixteenth-century Italian vocal music about the use of clefs and their associated voice-ranges. Once I had worked on both the analyses and the reconstructions for about a year, a clear picture began to emerge – what at first seemed like tendencies became so consistent that for my purposes they became rules. And thus I gradually assembled a 'book of rules'⁴ which I used to test previous work, and revise it when necessary. This 'book of rules' resulted in the article: 'Gesualdo: *Sacrae Cantiones II* – an analysis towards reconstruction'.⁵

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

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

The first, and ultimately most far-reaching decision to make was which clefs to use. The basic four clefs used in sixteenth-century four-voice music were Soprano (C_1), Alto (C_3), Tenor (C_4), and Bass (F_4). Given that ledger lines were generally avoided, each clef defined the range and type of voice. If a composer wanted to add a fifth voice (Quintus) he would have to choose an extra one of these voice-types, and therefore an extra one of these clefs, and *not* a different (5th) voice-type. For example, in the five-voice *SCI* Quintus uses either a C_4 clef (paired with Tenor), a C_3 clef (paired with Altus), or a C_1 clef (paired with Cantus). The same principle applies with the addition of a sixth voice (Sextus), a seventh voice (Septimus) and so on. The one exception to this ‘four-clef rule’ occurs when the extra voice is a baritone, which uses the baritone clef (F_3). The same principle applies to so-called ‘high clef’ pieces (otherwise referred to as a *chiavette* or *chiavi trasportati*) where a downward transposition of a fourth is implied.⁶

Consequently, although the choice of clef for Bassus was obvious (F_4 for normal clef pieces and F_3 for high clef pieces), the choice for Sextus posed a very special challenge. It would have been easy simply to follow the example of Gesualdo’s only other six-voice music, the *Responsoria*, where his Sextus is paired with Cantus and uses a second C_1 clef throughout. But there are three very good reasons to suggest that this was not the case in *SCII*: the first is that the *Responsoria*, being written for the Tenebrae services for Holy Week, would have been sung by the same group of singers (at least for each of the three days, Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday); thus changing the voice-type for Sextus would have been impractical. The *Sacrae Cantiones*, on the other hand, consist of individual motets all written for different occasions, and so scoring them for different groups of voices would have posed no problem. Indeed it is clear that in *SCI* Gesualdo took great pleasure in exploring the different textures made possible by varying the voice-type for Quintus. The second reason is because, in two of the motets, Sextus is in canon with other voices, and therefore has needed no reconstruction. In no.II (*Da pacem Domine*) Tenor is marked *Canon in Diapente* (at the fifth) and in no.XII (*Assumpta est Maria*) Quintus is marked *Canon in Diapason et Diapente* (at the octave and the fifth). The rhythmic distance of the canon is shown in the part-book of the canon’s source in

6. The practice of writing music in high clefs was necessitated by a combination of mode and the limitation of key signature. Key signatures were not used at this time (with the exception of $B \flat$, which did not count as an accidental) and therefore if a composer wished to write in a mode which would have needed, for example, an $F\#$, he would have transposed it up a fourth in order to avoid the need for a key signature. The singers would then have simply performed it down a fourth. Notation in ‘high clefs’ was widely employed at the time, not least by Palestrina, whose fourth Book of Motets (*Cantico dei Cantici*), for example, was entirely written in this way, and Monteverdi, whose *Magnificat* and *Lauda Jerusalem* in the 1610 Vespers were also notated thus. In Gesualdo’s *SCI*, motets XIV and XV are written in high clefs, as are motets VII, VIII, XVI and XVII in *SCII*.

each case by the *signum congruentiae*, thus revealing that in no.XII Sextus needs a C_1 clef (paired with Cantus) whereas in no.II it needs a C_4 clef (paired with Quintus). Interestingly, this latter motet also uses the permitted extra baritone clef in Tenor, and the resulting predominance of low voices thus gives the motet its especially dark texture. The third reason is connected with C_3 ’s potential of extending down to a low e , overlapping a whole fifth with the range of Bassus, thus enabling Sextus to become the bass of the texture whenever necessary.

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

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

The conclusions drawn from my analysis of Gesualdo’s style and technique, and indeed from my work on this reconstruction differ markedly from those of such illustrious musicologists as Dr Charles Burney, who wrote that ‘his points of imitation are generally unmanageable, and brought in so indiscriminately on concords and discords, and on accented and unaccented parts of the bar, that, when performed, there is more confusion in the general effect than in the music of any other composer of madrigals, with whose works I am acquainted’,⁷ and further, that ‘this illustrious Dilettante seems to merit as little praise on account of the expression of words, for which he has been celebrated by Doni, as for his counterpoint; for the syllables are constantly made long or short, just as it best suited his melody; and in the repetition of words, we frequently see the same syllable long in one bar, and short in another or the contrary; by which it is

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

manifest that that their just accentuation was never thought of'.⁸ In marked contradiction to this notorious evaluation from Dr Burney, I have found Gesualdo's technique (and indeed these two aspects of it in particular) to be considerably more consistent, sophisticated, rigorous and disciplined than that of many contemporaries, and even of such accepted masters as Palestrina and Victoria. This has made the task of reconstruction both easier and more difficult - easier because the 'rules' are so clear and unequivocal, and more difficult because there are consequently so few possible solutions to each point of imitation. I am quite sure that I had little idea at the outset

just how difficult the task of reconstruction would be, and indeed there were many moments when I was tempted to concede defeat. However, my determination was fuelled on the one hand by the excitement of bringing these masterful and visionary pieces back to life after four hundred years of oblivion, and on the other by the stimulation which came from discovering so many secrets within a compositional technique of such phenomenal strength and sophistication, and from which I, as a composer even four centuries later, could learn so much.

I would like to thank Andrew Parrott for his very great help, advice and constant encouragement throughout my work on this reconstruction.

JAMES WOOD, March 2012

8. Ibid.

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

Die geistliche Musik Gesualdos umfasst gerade einmal drei Motettensammlungen, alle in den letzten zehn Jahren seines Lebens im Druck erschienen – die erste dieser Sammlungen ist das 1603 erschienene erste Buch der *Sacrae Cantiones* zu fünf Stimmen; die zweite ist das im gleichen Jahr veröffentlichte zweite Buch der *Sacrae Cantiones* zu sechs und sieben Stimmen¹; die dritte sind die sehr viel bekannteren *Responsoria* für die Karwoche, die 1611 veröffentlicht wurden. Anders als das erste Buch der *Sacrae Cantiones* und die *Responsoria*, die vollständig überliefert sind, sind die Stimmbücher von *Bassus* und *Sextus* des zweiten Buchs der *Sacrae Cantiones* verlorengegangen, so dass ein Drittel des Kirchenmusikschaffens von Gesualdo heute bedauerlicherweise unaufführbar ist².

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

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

die Musikwissenschaft, ja er verkündete sogar, er habe wenig Interesse an der Motette des 16. Jahrhunderts! Die Ironie (typisch Strawinsky) seiner provozierenden Bemerkung von 1968: „Doch sollten die Musiker Gesualdo vor den Musikwissenschaftlern bewahren“, ist umso beißender, als er selbst das Vorwort der Gesualdo-Biographie geschrieben hat, die sein Freund, der Musikwissenschaftler Glenn Watkins verfasst hatte, eine Autorität auf dem Gebiet der Gesualdo-Forschung³.

Strawinsky ist keineswegs der einzige Komponist des 20. Jahrhunderts, der eine hohe Meinung von Gesualdo hatte – der Fürst von Venosa war für viele Komponisten des 20. Jahrhunderts eine Ikone der Modernität und Experimentierfreudigkeit und eine Musikerpersönlichkeit, die sich viele auf der Suche nach ihrem eigenen ästhetischen Standort in mannigfaltiger Weise zum Vorbild nahmen. Und doch fragt man sich manchmal, ob das jemals der Fall gewesen wäre, hätte es nicht den Mordfall Gesualdo gegeben, der größtes öffentliches Interesse erregte und zur Folge hatte, dass die musikalischen und musikgeschichtlichen Zusammenhänge davon überlagert wurden und bis in jüngere Zeit unbeachtet blieben. Es ist nicht nur so, dass das morbide Interesse an dem Mörder Gesualdo von seiner Meisterschaft als Komponist ablenkte, vielmehr verblasste daneben auch die faszinierende Musik so vieler seiner Zeitgenossen und der unmittelbaren Vorläufer jener Bewegung des „chromatischen Experiments“. So konnte es geschehen, dass er von Komponisten der Moderne einzig und allein deshalb in den Himmel gehoben wurde, weil sie ihn wegen ihrer verzerrten Wahrnehmung als den Inbegriff eines in seiner Art „einmaligen“ Avantgardisten ansahen, während die Musikwissenschaftler dazu neigten, seine Musik als eine Sache abseits jeder ernstzunehmenden Kompositionslehre abzutun und zu behaupten, es fehle seiner Satztechnik die musikalische Logik, was völlig unzutreffend ist. Von dilettantischen Versuchen im Jahr 1978, drei der Motetten zu rekonstruieren, einmal abgesehen, hat mich die Arbeit an der Rekonstruktion der *Sacrae Cantiones* annähernd drei Jahre (von 2008 bis 2011) in Anspruch genommen. Die erste Entscheidung, die ich zu treffen hatte, war die, was ich mir zum Vorbild nehmen wollte. Wohl wissend, dass die stilistischen Unterschiede zwischen den Madrigalen Gesualdos und seiner Kirchenmusik erheblich sind, beschloss ich, mich hauptsächlich auf das erste Buch der *Sacrae Cantiones* (*SC I*) und die *Responsoria* (und natürlich auf die erhaltenen Stimmen des zweiten Buchs der *Sacrae Cantiones* (*SC II*)) zu stützen, und begann mit einer eingehenden Analyse dieser Werke. Ausmaß und Umfang dieser Analyse nahmen im Verlauf meiner Arbeit an der Rekonstruktion ständig zu, denn ich entdeckte immer mehr Gesetzmäßigkeiten in den stilistischen Eigenarten seiner Musik. Es waren insbesondere Verfahren der Textbehandlung und Textvertonung, kontrapunktische Techniken,

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

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

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

Arten der Imitation, melodische und harmonische wie auch rhythmische Besonderheiten, die sich an Konventionen und Regeln der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts über den Gebrauch der Schlüssel mit ihren jeweiligen Stimmereichen orientierten. Nachdem ich etwa ein Jahr lang an den Analysen und Rekonstruktionen gearbeitet hatte, zeichnete sich allmählich ein klares Bild ab – was ich zunächst als Tendenzen erkannt hatte, erwies sich bald als so beständig, dass ich sie für meine Zwecke als Regeln ansehen konnte. Ich stellte auf diese Weise nach und nach eine „Liste der Regeln“⁴ zusammen, die ich auf ältere Werke anwendete, um sie zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren. Diese „Liste der Regeln“ wurde zur Grundlage der Abhandlung „Gesualdo: *Sacrae Cantiones II – An Analysis towards Reconstruction*“⁵. Die erste und im Grunde schwerwiegendste Entscheidung war die über die Wahl der Schlüssel. Die vier wichtigsten in der vierstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Schlüssel waren Sopranschlüssel (*C1*), Altschlüssel (*C3*), Tenorschlüssel (*C4*) und Bassschlüssel (*F4*). Um den Gebrauch von Hilfslinien zu vermeiden, hatte man Schlüssel, die die Tonhöhenordnung für den Tonbereich der einzelnen Stimmgattungen fixieren. Wollte der Komponist eine fünfte Stimme (Quintus) hinzufügen, musste er unter diesen Stimmgattungen eine zweite auswählen und somit auch einen zweiten dieser Schlüssel, es war *nicht* möglich, eine andere (fünfte) Stimmgattung zu wählen. Im fünfstimmigen *SCI* beispielsweise verwendet der Quintus entweder einen *C4*-Schlüssel (zweiter Tenor), einen *C3*-Schlüssel (zweiter Alt) oder einen *C1*-Schlüssel (zweiter Cantus). Nach dem gleichen Prinzip wird bei Hinzufügen einer sechsten Stimme (Sextus), einer siebten Stimme (Septimus) und allen weiteren verfahren. Einzige Ausnahme von dieser „4-Schlüssel-Regel“ ist der Fall, in dem es sich bei der zusätzlichen Stimme um einen Bariton handelt, denn dann wird der Baritonschlüssel verwendet. Das Prinzip gilt auch für die sogenannten „hochgeschlüsselten“ Stücke (man spricht auch von *chiavette* oder *chiave trasportati*), die mit einer Abwärtstransposition um eine Quart einhergehen⁶.

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

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

6. Die Praxis, Musik in hoher Schlüsselung zu notieren, ergab sich aus dem Zusammentreffen der Kirchen-tonarten und der Notwendigkeit, Vorzeichen zu vermeiden. Tonartenvorzeichnung war in der damaligen Zeit nicht üblich (mit Ausnahme des *Be*, das nicht als Vorzeichen angesehen wurde); wenn also ein Komponist ein Stück in einer Kirchentonalart schreiben wollte, die beispielsweise ein *Fis* verlangte, transponierte er es eine Quarte aufwärts, um das Vorzeichen zu vermeiden. Der Sänger transponierte es dann bei der Wiedergabe einfach eine Quarte abwärts. Musik in hoher Schlüsselung zu notieren, war in der damaligen Zeit sehr gebräuchlich; das taten nicht zuletzt Palestrina, dessen viertes Motettenbuch (*Cantico dei Cantici*) beispielsweise durchgehend so notiert war, und Monteverdi, der das *Magnificat* und das *Lauda Jerusalem* seiner Vesper von 1610 so notierte. In Gesualdos *SCI* sind die Motetten XIV und XV in hoher Schlüsselung geschrieben, ebenso die Motetten VII, VIII, XVI und XVII in seinem *SCII*.

Deshalb, und obwohl die Wahl des Schlüssels für den Bassus klar war (*F4* bei Stücken in hoher Schlüsselung und *F3* bei Stücken in Normalschlüsselung), war die Wahl des Schlüssels für den Sextus eine ganz besonders schwierige Aufgabe. Ich hätte es mir leicht machen und einfach dem Beispiel der einzigen anderen sechsstimmigen Stücke Gesualdos folgen können, den *Responsoria*, wo der Sextus ein zweiter Cantus ist und durchgehend ein zweiter *C1*-Schlüssel verwendet wird. Aber es gibt drei gute Gründe für die Annahme, dass dies in *SCII* nicht der Fall gewesen ist: der erste Grund ist der, dass die *Responsoria*, die für die Tenebrae-Gottesdienste der Karwoche bestimmt waren, wahrscheinlich alle von der gleichen Sängergruppe gesungen wurden (zumindest an den drei Tagen Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag), so dass es unpraktisch gewesen wäre, beim Sextus die Stimmlage zu verändern. Bei den *Sacrae Cantiones* ist das anders: diese Sammlung besteht aus Einzelmotetten für verschiedene Gelegenheiten, und so war es unproblematisch, sie für unterschiedliche Stimmgruppierungen zu setzen. Tatsächlich hat Gesualdo in *SCI* ganz offensichtlich große Freude daran gefunden, durch Variieren der Stimmlagen beim Quintus wechselnde Klangstrukturen zu erproben. Der zweite Grund ist der, dass in zwei der Motetten der Sextus mit anderen Stimmen im Kanon geführt ist, so dass sich eine Rekonstruktion erübrigte. In Nr.II (*Da pacem Domine*) ist der Tenor mit der Anweisung *Canon in Diapente* (Kanon in der Quinte) versehen, in Nr.XII (*Assunta est Maria*) ist der Quintus mit der Anweisung *Canon in Diapason et Diapente* (Kanon in der Oktave und der Quinte) versehen. Der Einsatzabstand des Kanons ist im Stimmbuch der erhaltenen Kanonstimmen in beiden Fällen durch das *signum congruentiae* angezeigt, und das bedeutet, dass in Nr.XII der Sextus einen *C1*-Schlüssel (zweiter Cantus) und in der Nr.II einen *C4*-Schlüssel (zweiter Quintus) verlangt. Interessanterweise verwendet die zuletzt genannte Motette den erlaubten zusätzlichen Baritonschlüssel auch im Tenor, und das Überwiegen der tiefen Stimmen, das sich daraus ergibt, verleiht der Motette ihre besondere dunkle Klangstruktur. Der dritte Grund hat damit zu tun, dass der *C3*-Schlüssel einen Stimmbereich bis zum tiefen *e* abdeckt, so dass er sich um eine ganze Quinte mit dem Bereich des Bassus überschneidet und den Sextus damit in die Lage versetzt, zum Bass des Stimmgeflechts zu werden, wann immer dies notwendig ist.

Wie bei jeder wirklich polyphongedachten Musik kommt es bei der Satzstruktur dieser Musik zuallererst darauf an, für jeden einzelnen Imitationsabschnitt korrekte Lösungen zu finden, und diese Imitationsabschnitte sind wie ein Knochengerüst, das das Gewebe der Musik zusammenhält. Es ist wie ein überdimensionales Kreuzworträtsel, in dem jeder Imitationsabschnitt einem ganzen Komplex von „Regeln“ genügen muss, um grammatikalisch richtig zu sein. Eine erschöpfende Erörterung aller dieser „Regeln“ würde den Rahmen dieses Begleittextes sprengen, und ich möchte deshalb für

eine vertiefende Lektüre noch einmal auf meine Abhandlung „Gesualdo: *Sacrae Cantiones II – An Analysis towards Reconstruction*“⁵ verweisen.

Die Ergebnisse meiner Analyse der Stilhaltung und Satztechnik Gesualdos, ja meiner gesamten Rekonstruktionsbemühungen weichen deutlich von den Ansichten eines so berühmten Musikwissenschaftlers wie Dr. Charles Burney ab, der schrieb: „*Seine Imitationsabschnitte sind zumeist unhandlich und setzen so gänzlich ohne Rücksicht auf Konsonanz und Dissonanz und auf betonte und unbetonte Takteile ein, dass sie, wenn die Musik aufgeführt wird, in der Gesamtwirkung mehr Verwirrung stiften als es in der Musik irgendeines anderen Madrigalkomponisten der Fall ist, mit dessen Werken ich vertraut bin.*“⁷ Und weiter: „*Dieser erlauchte Dilettant dürfte für die Wortausdeutung, für die ihn Doni gerühmt hat, ebenso wenig Lob verdient haben wie für seinen Kontrapunkt; denn die Silben werden ständig verlängert und verkürzt, je nachdem, wie es am besten zu seiner Melodie passte; und bei der Wortwiederholung sehen wir häufig ein und dieselbe Silbe in einem Takt lang und in einem anderen kurz oder umgekehrt; das beweist, dass er sich über die richtige Betonung nie Gedanken gemacht hat.*“⁸

In deutlichem Widerspruch zu dieser berühmt-berüchtigten Einschätzung des Dr. Burney kam ich (gerade diese beiden Merkmale betreffend) zu einem ganz anderen Urteil über die Satztechnik Gesualdos, die ich für wesentlich schlüssiger, ausgefeilter, exakter und regelkonformer halte als die vieler seiner Zeitgenossen und selbst so anerkannter Meister wie Palestrina und Victoria. Das machte die Arbeit der Rekonstruktion zugleich einfacher und schwieriger – einfacher, weil die „Regeln“ so klar und eindeutig sind, und schwieriger, weil es infolgedessen nur wenige mögliche Lösungen für jeden Imitationsabschnitt gibt. Ich hatte natürlich am Anfang keine rechte Vorstellung davon, wie schwierig die Arbeit der Rekonstruktion sein würde, und es gab viele Tage, an denen ich versucht war aufzugeben. Was mir aber immer wieder Auftrieb gab und meine Entschlossenheit anstachelte, war einerseits die reizvolle Aussicht, diese meisterhaften und zukunftsweisenden Stücke wieder aufführbar zu machen, nachdem sie vierhundert Jahre lang in Vergessenheit geraten waren, und andererseits das Hochgefühl der Entdeckung so vieler Geheimnisse einer Kompositionstechnik von größter Intensität und Verfeinerung, von der ich als Komponist noch vier Jahrhunderte später so viel lernen konnte.

Ich möchte an dieser Stelle auch Andrew Parrott danken für seine unschätzbare Hilfe, seinen Rat und seine unermüdliche Bestärkung während der ganzen Zeit meiner Arbeit an dieser Rekonstruktion.

JAMES WOOD
Übersetzung Heidi Fritz

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

8. idem.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement août 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

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

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

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

harmoniamundi.com

HMC 902123