

Carlo Gesualdo di Venosa

Sacrae Cantiones – Heft II (a 6 e 7 voci) - 1603

Vervollständigung und Aufführungsausgabe von James Wood - 2009



VORWORT

Hintergrund

Carlo Gesualdo (c.1560 – 1613), Fürst von Venosa, ist vielleicht besonders berühmt als *dieser grossartige, jedoch unausgeglichene Komponist*¹ von dissonanten und chromatischen Madrigalen, und als der Aristokrat, der seine Frau und Ihren Liebhaber *in flagrante delicto* in einem Anfall von rächender Eifersucht ermordert hat. Weitere Nachforschungen aber zeigen uns einen Edelmann von farbigem, extravaganter und dennoch frommem Charakter, einen Amateur-Lautisten, Cembalisten und Gitarristen, und einen Komponisten der Avant-garde und intensivster, ausdrucksvoller Musik.

Die traumatischen Ereignisse, die zu seinen verzweifelten Mordtaten führten, fanden im Oktober 1590 statt. 1594 heiratete er Leonora d'Este aus der Edelfamilie von Ferrara², und wurde dort an ihrem Hof aufgenommen. Das Paar hatte einen Sohn, aber die Ehe (die ohne ihre vorherige Bekanntschaft arrangiert wurde) war nicht erfolgreich, und Gesualdo begann bald Leonora zu mißhandeln.

Um 1597 kehrte er allein auf sein Schloß in Gesualdo zurück. Leonora folgte ihm schließlich, aber wegen der regelmäßigen Mißhandlungen, die sie durch ihn erlitt, blieb sie nicht die ganze Zeit bei ihm. Folglich verbrachte Gesualdo lange Zeiträume isoliert und immer mehr besessen von Schuldgefühlen und Reue. Dieser Gefühlszustand und seine ständigen Gebete um Vergebung wurden in der fast besessen-reuigen Art der Texte, die er für seine geistliche Musik auswählte, und in

¹ Stravinsky

² Der Hof in Ferrara war dafür bekannt, so berühmte Komponisten wie Josquin, Obrecht, Lasso und Willaert zu beschäftigen, und so wurde Gesualdo von diesem reichen musikalischen Umfeld besonders inspiriert.

der extremen Intensität ihrer musikalischen Vertonung offenbart. Bald nach dem unglückseligen Tod von Gesualdos und d'Estes Sohn gab er auch ein Altarbild für den Konvent Santa Maria della Grazie in Gesualdo in Auftrag. Das Gemälde, *'Il perdono di Carlo Gesualdo'* von Giovanni Balduccio erinnert an das Letzte Gericht und zeigt Gesualdo, unten links im Gebet knieend, und Jesus, den Erlöser, seine rechte Hand zur Absolution erhoben. Um sie herum sind selige und heilige Persönlichkeiten versammelt, unter ihnen der Heilige Franziskus, den Gesualdo verehrte³, der heilige Karl Borromäus (Gesualdos Onkel), St. Domenikus, der Erzengel Michael und die selige Jungfrau Maria. Aller Augen sind auf den Erlöser gerichtet, die meisten zeigen mit dem Finger auf den Sünder Gesualdo. Zur gleichen Zeit scheinen zwei mysteriöse Gestalten, eine männliche und eine weibliche gerade vor den Flammen der Verdammnis gerettet zu werden, während eine Kindergestalt mit Flügeln friedlich und unschuldig nach oben schwebt.

Es war während dieses Zeitraums der teilweisen Isolation, dass Gesualdo, schon bekannt als Komponist von Madrigalen, begann, sich dem Komponieren geistlicher Musik zuzuwenden. Diese schloß zwei Bücher von *Sacrae Cantiones* ein, von Constantino Vitali in Neapel gedruckt und von Don Giovanni Pietro Cappuccio 1603 herausgegeben, ebenso drei beträchtliche Vertonungen von *Tenebrae Responsoria*, für Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag, herausgegeben 1611. Er hinterließ auch eine große Menge Musik in Manuskriptform, die sowohl einige seiner mutigsten chromatischen Experimente enthält, als auch Beweise, dass er neue Monodie-Formen erforschte, die bald in den Händen von Monteverdi blühen sollten.

Das erste Heft von *Sacrae Cantiones* ist für fünf Stimmen, das zweite für sechs und sieben Stimmen. Tragischerweise gingen die *Bassus* und *Sextus* (Alt-) Stimmbücher vom zweiten Buch verloren, wodurch das, was wahrscheinlich den reichsten Teil seiner geistlichen Musik ausmacht, unvollständig und unaufführbar blieb. Beide Motetten-Bücher enthalten Musik von gleichbleibend hoher Qualität – die Musik ist zugleich zärtlich und leidenschaftlich, himmlisch und dunkel, wobei Gesualdo Chromatik und Dissonanz für dramatische Effekte verwendet, wenn er die Extreme von Emotion, Schuld und Bitte um Vergebung ausdrücken will. Wörter wie *Schmerz*, *Weinen*, *Sünde*, *Finsternis*, *Tod*, *Himmelslicht*, *Fürbitte*, *Vergebung* und *Erlösung* kommen regelmäßig in den Texten vor, und obwohl dies im 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich ist, erreicht doch die obsessive Regelmässigkeit und emotionale Intensität, mit der diese Texte gebraucht werden, eine extreme Entwicklung in Gesualdos Musik.

Rekonstruktion

In Anbetracht der Tatsache, dass die besonderen Qualitäten im ersten Buch *der Sacrae Cantiones* immer klar zu erkennen waren, ist es mir immer sehr seltsam erschienen, dass der einzige Versuch einer Vervollständigung des zweiten Buches bis heute Stravinskys *Tres Cantiones Sacrae* von 1957-59 gewesen ist. Zum Gedenken des 400. Geburtstages von Gesualdo komponiert, waren sie nicht einmal als Vervollständigung im eigentlichen Stil gedacht, wie Stravinsky selbst immer erklärt

³ Siehe *Sacrae Cantiones*, Heft II, Nr. 18 Franziskus, demütig und arm, geht reich in den Himmel ein mit Herrlichkeit bekleidet und wird mit himmlischen Gesängen geehrt.

hat⁴. Seine typische provokative spätere Anmerkung (1968), “*Musicians may yet save Gesualdo from musicologists (Es kann sein, dass Musiker Gesualdo doch noch vor den Musikwissenschaftlern retten werden)*”, ist umso beißender, da er selbst das Vorwort zur Gesualdo-Biographie seines Freundes, des hervorragenden Musikwissenschaftlers und Gesualdo-Experten, Glenn Watkins, schrieb. Wie auch immer bietet sie einen Blick auf das Hauptproblem, das jeden Musiker *oder* Musikwissenschaftler betrifft, der eine Vervollständigung dieser aussergewöhnlichen Motetten versucht.

Meine ersten Versuche, einige der Motetten zu vervollständigen, gehen zurück auf das Jahr 1977, als ich Chefdirigent der Schola Cantorum of Oxford war. Ich rekonstruierte drei Motetten, *Ardens est cor meum*, *Veni creator spiritus* und *Gaudeamus omnes*. Mein Enthusiasmus sie zu vervollständigen wurde von meiner Liebe zur Musik des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen und zur Musik von Gesualdo im Besonderen getrieben, und von den vielfachen Gelegenheiten, sie aufzuführen. Als externer Tutor für Kompositionstechnik (damals speziell Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts) an der Universität von Oxford, war ich damals sehr versiert in den Techniken und Regeln des Kontrapunktes jener Epoche, und arbeitete regelmäßig mit Studenten in diesem Bereich.

Wie auch immer, die Probleme, denen man sich bei der Rekonstruktion von Gesualdos Musik gegenüberstellt, unterscheiden sich sehr von denen der Musik fast aller anderen Komponisten dieser Periode, und stellen eine weit größere Herausforderung dar. Die Hauptursache dafür liegt in Gesualdos Imitationsstil, der, obwohl er auf den ersten Blick frei und ohne jede Logik erscheint, tatsächlich einigen mehr oder weniger strengen ‘Regeln’ folgt. Motive werden nicht genau imitiert, sondern die Intervalle zwischen den Noten eines jeden Motivs und der rhythmische Wert jeder Note werden fast immer vergrößert oder verkleinert, so dass in den meisten Fällen die *Kontur* des Motivs beständig bleibt, selbst wenn die Intervalle und Rhythmen eines jeden Motivs verändert werden. (Siehe, z.B. *Verba mea* – die Imitation des ersten Motivs bei allen vier erhaltenen Stimmen).

Die Rekonstruktion der fehlenden Stimmen ist grundsätzlich davon abhängig, Lösungen für jedes Imitations-Motiv zu finden (und jede Motette kann mehr als 25 verschiedene Motive enthalten). Aber da die Motive so sehr variieren können, sowohl rhythmisch als auch melodisch bei jeder Imitation, ist die Zahl der möglichen

⁴ Robert Craft schreibt: “Stravinsky hat keine Rekonstruktion versucht. Tatsächlich scheint er vermieden zu haben, was vielleicht die vorgeschriebene Lösung hätte sein können. Was er getan hat, ist, das Ganze vom Blick seiner zugefügten Teile her neu zu komponieren, mit dem Resultat, dass es kein purer Gesualdo ist, sondern eine Fusion von beiden Komponisten. Das will nicht sagen, dass Stravinskys Hinzufügungen Gesualdos Stil stören. Gesualdo *könnte* all das geschrieben haben, was Stravinsky ergänzt hat... Die Tatsache ist, dass er es wahrscheinlich so nicht getan hätte.”

Ich finde Crafts Beschreibung von Stravinskys Arbeit irgendwie irreführend, weil Stravinsky nichts an den erhaltenen Teilen der Motetten änderte, sondern er komponierte lediglich die fehlenden Teile so, dass man die existierenden Stimmen in einem neuen Licht sieht. Ich würde sogar weiter gehen und sagen, dass Gesualdo Stravinskys Ergänzungen überhaupt nicht hätte schreiben können, und diese folglich doch seinen Stil stören. Sie führen zu einer Fusion der zwei Komponisten-Stile, und bleiben als solche weder purer Gesualdo noch purer Stravinsky – eine eigenartige Antwort von Stravinsky auf einen Komponisten, den er ganz faszinierend gefunden haben muß – trotz seiner Behauptung, wenig Interesse an Motetten des 16. Jahrhunderts gehabt zu haben!

Lösungen für jedes Imitations-Motiv in jedem Fall fast unendlich. Wie dem auch sei, ist es meine Erfahrung bei der Übernahme dieser Aufgabe, dass, wenn erst einmal eine Lösung gefunden worden ist, die alle Regeln befolgt, es allermeistens die einzige Möglichkeit ist. Sehr selten habe ich eine Situation vorgefunden, in der sich zwei und mehr Lösungen präsentiert haben, was mir den Luxus der Wahl erlaubt hat!

Es gibt natürlich viele andere Aspekte von Gesualdos Stil, die ich in Erwägung gezogen habe, während ich die fehlenden Stimmen rekonstruierte, von denen ich einige offensichtliche Beispiele erwähnen könnte: Gesualdos Behandlung des Textes ist extrem folgerichtig – syllabisch behandelte Text ist in allen Fällen fast unverändert konsequent, und melismatisch behandelte Text (oder häufiger einzelne Wörter oder Silben) ebenso, selbst wenn das Melisma in einigen Fällen sehr verschiedene Formen annimmt (z.B. *O Oriens*; der Text *O Oriens* ist immer syllabisch gesetzt, und das Wort *splendor* immer melismatisch). Wenn zwei Silben auf den gleichen Ton gesetzt werden, bleiben sie in allen Fällen fast immer konsequent (z.B. das Wort *Domina* in *Ave sanctissima Maria*, T. 21-23). Gesualdos Behandlung von Dissonanzen wiederum ist völlig individuell, aber nichtsdestoweniger konsequent. Die Vorbereitung von Vorhalten ist nicht immer auf einen Schlag beschränkt, sondern kann oft zwei Schläge dauern (*Discedite a me*, T. 6-7, Ct, und T.27, S). Unvorbereitete Vorhalte sind selten, aber kommen manchmal vor (*Discedite a me*, T.24, T2, und *Verba mea* T.39-40, S), wie auch Halbschlag Auflösungen von Vorhalten (*Discedite a me*, T.4, T1 und T.11, Ct); Ganzschlag Durchgangsnoten erscheinen ebenso (impliziert in *Ave sanctissima Maria*, T.52, S); parallele Quinten und Oktaven erscheinen nicht, außer gelegentlich, wenn eine Pause eingeschoben ist, obwohl es auch viele Beispiele von gegenläufigen Quint-Parallelen gibt (*Ave sanctissima Maria*, T.21, Ct/T2, und T.60, S/T2). Dissonanzen und Chromatik werden oft konsequent zusammen mit bestimmten Wörtern benutzt (z.B. die häufigen Vorhalte bei dem Wort *iniquitatem* in *Discedite a me*, und die Chromatische Bewegung bei den Worten *in tenebris et umbra mortis* in *O Oriens*, bei den Worten *fletus mei* in *Discedite a me*, und bei den Worten *lachrymans quaero* in *Ardens est cor meum*). Der Stimmumfang jeder Stimme überschreitet selten eine Oktave plus Quart, oder höchstens eine Oktave plus Quinte, aber der Stimmumfang korrespondierender Stimmen in verschiedenen Motetten kann sich signifikant unterscheiden.

Viele andere Fragen mußten berücksichtigt werden – erlaubte melodische Intervalle, Vorbereitungs- und Folgetöne großer Sprünge innerhalb oder außerhalb ihres Umfanges, erlaubte rhythmische Dauer, Folgerichtigkeit beim Vorkommen von Grundton, Terz und Quinte, deren Stufen gedoppelt oder verdreifacht werden dürfen, die Behandlung der Septime, Fälle von homophoner Vertonung, Stil von Vorhaltsauflösungen, Stimmfarbe von Akkorden, um den Text zu kolorieren usw. – eine detaillierte Analyse von all dem würde den Rahmen dieses Vorwortes sprengen.

Meine Vervollständigungen der *Sacrae Cantiones* basieren auf der Glenn Watkins Ausgabe der erhaltenen vier Stimmen von 1962. Zur Zeit meiner Niederschrift hatte ich keine Gelegenheit, das Originalmanuskript einzusehen. Es gibt nur einige wenige Gelegenheiten, bei denen ich Zuflucht zu Änderungen suchen mußte für das, was wie ich glaube, ein Fehler im Original gewesen sein muß. Unabhängig davon, ob der Fehler in Gesualdos Original oder – weniger wahrscheinlich – in Watkins Transkription liegt, ist dies immer in der Partitur vermerkt.

Zum Abschluß

Als Komponist habe ich festgestellt, dass die notwendige Disziplin, um die Motetten nach eine Reihe von Regeln zu vervollständigen, nützlich und gleichzeitig komplementär für meine Kompositionsarbeit ist. Der einzige Unterschied ist, dass in dem Fall der Rekonstruktion von Gesualdos Musik, die Regeln von der detaillierten Analyse seiner Musik definiert sind, während die Regeln, welche in meiner Musik angewendet werden, sich in jedem Werk oder in jeder Reihe von Werken aus meinem eigenen Kompositionsstil entwickeln.

Ich kann nicht erklären, warum ich dreißig Jahre brauchte, um die Arbeit an diesem faszinierenden und außerordentlich lohnenden Projekt wieder aufzunehmen. Aber aus welchem Grund auch immer, begann ich im Sommer 2008 wieder mit der Arbeit an den Motetten, dieses Mal mit dem Ziel, alle zwanzig von ihnen zu vervollständigen, die "fusionierten" von Stravinsky eingeschlossen. Meine Arbeit begann mit der Überarbeitung der drei Motetten, die ich 1977 vervollständigt hatte. Dann bearbeitete ich nachfolgend die anderen. Ich bin sicher, dass während des Ablaufes von Proben und Aufführungen in den nächsten Jahren mehr Überarbeitungen nötig sein werden, aber ich bin trotzdem zuversichtlich, dass diese Vervollständigungen einen bedeutenden Schritt zu einer stilgemäßen Rekonstruktion dessen darstellen, was zu einem wichtigen Teil von Gesualdos geistlicher Musik gehört, und was über 400 Jahre unaufgeführt liegen geblieben ist. Hoffentlich hat der Komponist in mir "*Gesualdo vor den Musikwissenschaftlern gerettet*", aber viel wesentlicher hoffe ich, dass durch meine Weigerung, die leichte Option zu wählen, die fehlenden Stimmen in irgendeinem "kreativen Stil" zu vervollständigen, der Musikwissenschaftler in mir vielleicht Gesualdo vor den "Fusionisten" gerettet hat!

James Wood, Berlin, Februar 2009 (Revision Mai 2009)
Deutsche Übersetzung, Sabine Nürnberger

INHALT

1.	Virgo benedicta	a 6	SACtTTB
2.	Da pacem Domine	a 6	SATTBarB
3.	Sana me Domine	a 6	SACtTTB
4.	Ave sanctissima Maria	a 6	SACtTTB
5.	O Oriens	a 6	SACtTTB
6.	Discedite a me omnes	a 6	SACtTTB
7.	Gaudeamus omnes	a 6	SMsATTB
8.	Veni Creator Spiritus	a 6	SMsATTB
9.	O sacrum convivium	a 6	SACtTTB
10.	Adoramus te Christe	a 6	SACtTTB
11.	Veni sponsa Christi	a 6	SACtTTB
12.	Assumpta est Maria	a 6	SACtTTB
13.	Verba mea	a 6	SACtTTB
14.	Ardens est cor meum	a 6	SACtTTB
15.	Ne derelinquas me	a 6	SACtTTB
16.	O Beata Mater	a 6	SMsATTB
17.	Ad te levavi	a 6	SMsATTB
18.	Franciscus humilis et pauper	a 6	SACtTTB
19.	O anima sanctissima	a 6	SACtTTB
20.	Illumina nos	a 7	SMsATTBarB

Contratenor Stimmen (Ct) können entweder von Contratenören, oder von einer Kombination aus leichtem Tenor und tiefem Alt oder von Contratenor und tiefem Alt gesungen werden, je nachdem wie die vorhandenen Stimmen geeignet sind.