



Eros und Gewalt

SCHOLA HEIDELBERG | Walter Nußbaum

Eros und Gewalt

SCHOLA HEIDELBERG

Walter Nußbaum, Leitung

Michael Rotschopf, Rezitation

SCHOLA HEIDELBERG (Gesualdo, Rossi):

*Sarah Newman (SN), Dorothea Jakob (DJ), Terry Wey (TW), Sebastian Hübner (SH),
Jörg Deutschewitz (JD), Matthias Horn (MH)*

SCHOLA HEIDELBERG, Frauenstimmen (Vivier):

*Carola Keil (Sopran), Truike van der Poel (Mezzosopran), Barbara Ostertag (Alt),
Uta Krause (Sopran), Hannah Heicke (Mezzosopran), Julie Comparini (Alt), Lisa Rave (Alt)*

Don Carlo Gesualdo da Venosa (1566–1613)

Madrigali à 5 voci aus Libro V & VI (1611)

- | | | |
|-----------|--|----------------|
| 01 | Dolcissima mia vita (Libro V, 4) [SN, DJ, TW, SH, MH] | (02'19) |
| 02 | <i>Rezitation</i> Dolcissima mia vita (Anonym) | (00'26) |
| 03 | O dolorosa gioia (Libro V, 5) [DJ, TW, SH, JD, MH] | (02'49) |
| 04 | <i>Rezitation</i> O dolorosa gioia (Anonym) | (00'25) |
| 05 | Tu m'uccidi, o crudele (Libro V, 15) [SN, DJ, TW, SH, MH] | (02'34) |
| 06 | <i>Rezitation</i> Tu m'uccidi, o crudele (Anonym) | (00'26) |
| 07 | Deh, coprite il bel seno (Libro V, 16) [SN, DJ, TW, SH, MH] | (01'59) |
| 08 | <i>Rezitation</i> Deh, coprite il bel seno (Ridolfo Arlotti) | (00'24) |
| 09 | Beltà, poi ché t'assenti (Libro VI, 2) [SN, DJ, TW, SH, MH] | (02'43) |
| 10 | <i>Rezitation</i> Beltà, poi ché t'assenti (Anonym) | (00'25) |
| 11 | Resta di darmi noia (Libro VI, 4) [SN, DJ, TW, SH, MH] | (02'28) |

- 12 *Rezitation* Resta di darmi noia (Anonym) (00'18)
- 13 O dolce mio tesoro (Libro VI, 7) [SN, DJ, TW, SH, MH] (02'31)
- 14 *Rezitation* O dolce mio tesoro (Anonym) (00'25)
- 15 Moro, lasso (Libro VI, 17) [SN, DJ, TW, SH, MH]..... (02'47)
- 16 *Rezitation* Moro, lasso (Anonym) (00'26)

Claude Vivier (1948–1983)

- 17 Chants für 7 Frauenstimmen mit Schlaginstrumenten (1973) (20'23)
Eine Produktion des Südwestrundfunks, 2007 · Lizenziert durch SWR Media Service GmbH

Michelangelo Rossi (1601/2–1656)

Madrigali à 5 voci aus Libro I & II (c. 1638)

- 18 *Rezitation* O miseria d'amante (Battista Guarini) (00'38)
- 19 O miseria d'amante (Libro I, 10) [DJ, TW, SH, JD, MH] (03'52)
- 20 *Rezitation* Moribondo mio pianto (Anonym) (00'31)
- 21 Moribondo mio pianto (Libro II, 11) [DJ, TW, SH, JD, MH] (03'07)
- 22 *Rezitation* Occhi, un tempo mia vita (Anonym) (00'43)
- 23 Occhi, un tempo mia vita (Libro I, 8) [DJ, TW, SH, JD, MH] (02'51)
- 24 *Rezitation* Credetel voi (Anonym) (00'37)
- 25 Credetel voi (Libro I, 13) [SN, TW, SH, JD, MH]..... (02'21)
- 26 *Rezitation* Cura gelata e ria (Battista Guarini)..... (00'39)
- 27 Cura gelata e ria (Libro II, 3) [SN, TW, SH, JD, MH]..... (02'18)
- 28 *Rezitation* Voi volete ch'io mora (Battista Guarini) (00'32)
- 29 Voi volete ch'io mora (Libro II, 6) [SN, TW, SH, JD, MH]..... (03'58)

Gesamtspielzeit (66'02)

Einleitung

Im Zeichen von *Eros und Gewalt* treffen, gesungen von der SCHOLA HEIDELBERG unter Walter Nußbaum, Werke der Vokalmusik aufeinander und auf ihre poetische Grundlage, auf italienische Madrigaldichtung in der Rezitation durch den TV-Schauspieler Michael Rotschopf. Aber Verse und Gesänge begegnen sich auf mehr als einer Ebene, ist doch gesungene Sprache mehr als die lineare Abfolge ihres Wortlauts und ihrer Texte und weit mehr als der Affektkatalog eines lyrischen Ichs oder eines komponierenden Subjekts.

Der folgende Text der Heidelberger Neurobiologin Prof. Dr. Hannah Monyer eröffnet einen Zugang zu den Ebenen und Untiefen von *Eros und Gewalt* im Licht der Neurophysiologie und -psychologie, hier und da erhellt durch mythologische Bilder – wie die Skulpturen von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) in der Villa Borghese in Rom. Nirgendwo zu explizit, regt Monyer an, Gewalt und Eros gerade nicht auf biografischer Ebene zu suchen, also im Leben von **Don Carlo Gesualdo da Venosa** oder **Claude Vivier**, sondern im Innern ihrer Werke, ihren selbst verfassten oder sich angeeigneten, gesungenen Worten und anhand wissenschaftlichen Begreifens.

Leben oder Tod beider Komponisten scheinen auf die eine oder andere Weise von Gewalt geprägt: Gesualdo gilt als Auftraggeber eines Eifersuchts- oder Ehrenmordes, Vivier als Mordopfer aus Habgier, Not, Affekt. Aber was davon wollen wir hören, was können wir nur lesen, was wollen wir wissen? Müssen wir „morte“ buchstäblich als Tod verstehen oder aber, wie das ein manierismensüchtiges Elitepublikum um 1600 konnte, metaphorisch als Umschreibung von Lust und sexueller Erfüllung – Stück für Stück, Madrigal für Madrigal? Wie sittlich rein (oder unrein) können uns diese Madrigale als

rezitierter, „reiner Text“ erscheinen, zwischen ihrer Musik, und wie fremd im Klang des halbvertrauten Italienisch? Claude Vivier dekonstruiert und rekonstruiert in seiner – einfach *Chants, Gesänge* genannten – Frauenstimmenmusik die Sprache selbst aus Traumfetzen, Gedankensplittern, Requiemtröstung und katholischer Marienmystik, vielleicht nicht ohne Spuren von Eros und Gewalt. Sein Werk ist für ihn „Wiedergeburtssritual“, aber wir wissen auch: Nie erlaubt Musik, nirgends erlaubt diese Musik oder jene der Madrigalisten rückstandlose Entschlüsselung und Identifikation eines lyrischen Ichs. Und wie verfehlt wäre es, jenseits von Standeskonventionen und Ehrenkodices ihrer Zeit die Musik Gesualdos moralisch von der seines ethisch unauffälligeren, aber ästhetisch kaum konventionelleren Zeitgenossen **Michelangelo Rossi** unterscheiden zu wollen – es sei denn auf dem Weg des Hörens.

Neben Rossi (aber auch neben Vivier) könnte sich Gesualdos affektgeladene und chromatisierte Harmonik, die seit Igor Stravinsky zahllose Komponisten der Gegenwart herausfordert und anregt, als gar nicht so solitär erweisen – und gemeinsam mit Rossi heute zuallererst eine vermeintliche Gewissheit unserer Musikpraxis in Frage stellen: das allzu schwarz-weiße Tastenbild gleichstufig temperierter Stimmung und exakt gleicher Stimmungsverhältnisse, grau in grau Akkord für Akkord. In der farbigen Chromatik dieser Madrigale aber gleicht kein Akkord dem anderen. Wie kein Affekt, kein Mensch, kein Leben und kein Tod. Weder Viviers noch Gesualdos Musik fordern eine direkte biografische Zuordnung. Ihre Ebenen bilden und bleiben ein großes Beziehungsfeld: Als Biotop, als Soziotop, als Topographie von Gehirnarealen und umschrieben rein von Klängen und Sprache. Hannah Monyer bietet hier Schlüsselbegriffe.

J. Marc Reichow

Eros und Gewalt

In der Mythologie sind Liebe, Schmerz und Gewalt eng miteinander verknüpft: Der Pfeil des Eros fügt offensichtlich denen, die er trifft, auch Schmerz zu. Und schon die Genealogie des Eros lässt auf komplexe konträre Eigenschaften des Liebesgefühls schließen, denn seine Mutter ist Aphrodite, die Göttin der Schönheit, sein Vater der Kriegsgott Ares. Er selbst ist ein außereheliches Kind der Liebe (ist doch Aphrodite eigentlich die Gattin des Hephaistos).

Unverständlichkeit und Irrationalität in der Liebe, mitunter bereits in der Wahl der oder des Geliebten manifest, wird oft mythologisch erklärt: Die Pfeile des Eros sind nicht zielgerichtet, denn die Augen des kleinen geflügelten Gottes sind verbunden, und von einem Pfeil getroffen zu werden ist nicht vorhersehbar. Man wird von der Liebe „überwältigt“ und „verzehrt“, man ist „liebestoll“, „entrückt“, „besessen“, „wie von Sinnen“: In der Liebe regiert das Gefühl das Denken. Selbst der eigene Körper fühlt sich anders an als sonst, das Herz rast, man ist „außer sich“, Raum und Zeit sind aufgehoben ... – eine solche Adjektivreihe könnte eine mentale Störung bezeichnen, und in der Tat wird der mit der Liebe einhergehende Selbst- und Realitätsverlust von den einen als „Liebesleid“ empfunden, während andere (so Platon im *Phaidros*) den Zustand des Verliebtseins als „beste Art des Wahnsinns“ erachten, als Geschenk der Götter, das uns die „höchste Glückseligkeit“ erfahren lässt.

Bei der romantischen Liebe handelt es sich um ein komplexes, nur schwer von physischem Verlangen und Lust zu trennendes Gefühl. Die geliebte Person (oder bloßes Betrachten ihres Bildes) aktiviert spezifische Hirnareale, Teile des sogenannten Belohnungssystems. Das „Hochgefühl“, die in der Liebe verspürte Passion, erklärt sich

neurochemisch durch die hohe Konzentration des Neurotransmitters Dopamin, desselben Botenstoffes, der auch anderen Suchtphänomenen und euphorischen Zuständen zugrunde liegt. Neurochemisch gesehen ist Liebe also eine „Sucht“, eine „Obsession“, bei der die Ratio größtenteils ausgeschaltet ist. Die Frage nach experimenteller Erfassbarkeit der Aufhebung des rationalen Denkens liegt nahe, und bildgebende Verfahren bestätigen: Die Aktivierung des Belohnungssystems in der romantischen, aber auch in der körperlichen Liebe geht Hand in Hand mit einer Verringerung der neuronalen Aktivität in jenen Hirnregionen (Frontal- und Temporallappen), die normalerweise der kritischen Urteilskraft zugrunde liegen. Außerdem verzeichnet man verminderte Aktivität in dem als Mandelkern bekannten Hirnareal, wodurch Vorsicht und Angstgefühle abgeschwächt werden. Veränderte Hirnaktivität erklärt also neurophysiologisch die Irrationalität in der Liebe, sie ist neuronales Korrelat dessen, was umgangssprachlich unter „Liebe macht blind“ verstanden wird. Zudem setzt die Deaktivierung derselben Hirnregionen die moralische Urteilskraft herab.

Auch die Fähigkeit zur Mutter-Kind-Bindung resultiert aus einer veränderten Hirnaktivität in Arealen des Belohnungssystems, und die Liebe für das eigene Kind ist phänomenologisch wie neurologisch weitgehend mit der romantischen Liebe vergleichbar, wie sie sich etwa in stark subjektiv gefärbter Einschätzung und reduzierter Rationalität äußert.

Die veränderte Hirnaktivität erweist sich als neuronales Gegenstück jener Zustände, in denen man „außer sich“ und „ver-rückt“ ist und in denen die Urteilskraft partiell versagt. Sie erklärt gleichzeitig ein weiteres „Symptom“ der Liebe, nämlich den Zustand der Euphorie, die Verliebte beflügelt, unerschrocken, übermütig und unermüdlich macht. So werden ungeheure weitere Ressourcen mobilisiert. Dabei ist der Drang, etwas zu tun, Folge einer Aktivierung des motorischen Systems, was zumindest partiell im Umwerben der geliebten Person Ausdruck findet: Ein sicherlich evolutionär konservierter Prozess, essentiell für das Überleben der Spezies. Entsprechend zeigen

Aktivitätsmuster im Gehirn, dass romantische Liebe und sexuelle Lust in sich überlappenden Hirnarealen repräsentiert sind.

Ein Schwanken zwischen extremen Zuständen ist in der Liebe nicht selten. Oft begleiten Unruhe, Schlaflosigkeit, Depression, Melancholie und unzählige Stresssymptome die Angst vor Zurückweisung oder Verlassenwerden. Während u.a. Platon im *Phaidros* zur Beherrschung der Liebe durch die Vernunft rät, also zu Freundschaft statt erotischer Liebe, wird in der Kunst gerade das diametrale Verhältnis und die Gratwanderung zwischen Qual und Lust als Inspiration geschätzt. Mozarts Cherubino, Schuberts *Gretchen am Spinnrad* oder Donizettis *Lucia di Lammermoor* besingen gar diesen Kontrollverlust.

Weiteres Hauptsymptom des Verliebtseins sind obsessive Gedanken, die sowohl euphorische Zustände als auch Verlustängste verstärken. Eine Erklärung hierzu liefern Erkenntnisse aus der Gedächtnisforschung: Bereits getrübe (weil selektiv und emotional gefärbte) Wahrnehmung wird im Prozess des Erinnerns weiter verstärkt, es wirken ähnliche Prinzipien wie bei anderen Prozessen kognitiven Lernens. Wiederholte Aktivierung bestimmter neuronaler Verknüpfungen führt zu „plastischen Veränderungen“ innerhalb der Netzwerke, wiederkehrende Gedanken an den oder die Geliebte bewirken verstärkte Repräsentation dieser Person und mit ihr verbundener Erinnerungen. Zudem werden im initialen Prozess des Sich-Verliebens Neuro-Modulatoren aktiviert, die ihrerseits plastische Veränderungen zwischen Neuronen erleichtern. Solche evolutionär konservierten Botenstoffe begünstigen das „bonding“, also das Bedürfnis nach Zweisamkeit oder Vereint-sein, aber auch soziales Lernen im allgemeinen. So erklärt die Neurowissenschaft, warum von Eros' Pfeil Getroffene oft wie „besessen“ handeln.

Das Objekt der Begierde allein besitzen zu wollen, lässt alles andere in den Hintergrund treten, nicht selten kommt es zu Gewalt im Eroberungsprozess. Ähnlich wie

beim Aussetzen der Ratio in der Obsession der Liebe, ist hier das Handeln des Zurückgewiesenen von der Nichtwahrnehmung der Gefühle im Anderen gesteuert. Entzieht sich der oder die Geliebte, führt das zu umso größerem Verlangen.

Gewalt im Eroberungsprozess am Beispiel zweier Statuen Gian Lorenzo Berninis in der Villa Borghese in Rom: Ratto di Proserpina (rechts) zeigt den Moment, in dem der virile Gott Pluto die von ihm begehrte Proserpina gewaltsam an sich reißt. Er ignoriert ihre eindeutige Abwehr, er tut ihr physische und psychische Gewalt an; seine Hände graben sich tief in die Muskeln ihrer Hüfte und ihres Oberschenkels ein, er missachtet ihre Tränen. Der Täter ist ein Mächtiger, der Gott der Unterwelt, und dass ihn sein physisches Begehren im wahrsten Sinne des Wortes „handgreiflich“ werden lässt, erweist seine Tat als Urgewalt. In Apollo e Dafne (s. S. 19) kommt das Äußerste des Gewaltspektrums zum Ausdruck, nämlich die Zerstörung der Geliebten: getroffen von Eros' Pfeil, verfolgt der liebestolle Apoll die verzweifelte Nymphe Daphne, die die gewaltsame Eroberung im letzten Augenblick nur durch ihre Verwandlung (Metamorphose) in einen Lorbeerbaum vereiteln kann.



Drang zur äußersten Gewalt, verbunden mit pathologischer Eifersucht, der Mord an Geliebten und/oder Rivalen sind durchaus häufige Begleitphänomene der Liebe. An Shakespeares Othello im Eifersuchtwahn erkennen wir einige kennzeichnende Symptome der Liebe: Das obsessive Denken (im immer wiederkehrenden Zweifel an Desdemonas Treue), der Verlust rationalen Denkens und das Verkennen realer Fakten. Die Etymologie des deutschen Wortes (Eifersucht) deutet auf die Sucht-Komponente dieses irrationalen Phänomens. Bemerkenswert ist hier auch die neurowissenschaftliche Evidenz, dass Hass- und Rachegefühle mit einer gesteigerten Aktivität in solchen Hirnarealen einhergehen, die die Motorik (d.h. das Handeln) kontrollieren. Doch anders als in der Liebe, wo die Aktivierung derselben Hirnareale sich im Drang zur Aktivität äußert und sich positiv (etwa in Werbeverhalten) manifestiert, kommt es bei Othello und seinesgleichen zu Mord oder gar Völkermord (siehe die Bedeutung Helenas für den trojanischen Krieg).

Nicht zu vergessen auch die Eifersucht der Medea, vielfach künstlerisch dargestellt: Im Vergleich zu Othello ist ihr Gewaltakt komplex und indirekt, sie trifft Jason mit der Ermordung der gemeinsamen Kinder und seiner Braut nachhaltiger. Bemerkenswerterweise richtet sie diese Gewalt gleichzeitig gegen den Geliebten wie gegen sich selbst. Neurowissenschaftliche Erklärungen zu diesem Phänomen als Repräsentation dieses Akts von Bestrafung im Gehirn stützen sich auf Experimente der Neuroökonomie und der Kognitiven Neurowissenschaften des sozialen Verhaltens. Bildgebende Verfahren in Kombination mit Verhaltensstudien zeigen hier, dass Hirnstrukturen im Belohnungssystem aktiviert werden, wenn es um die Bestrafung eines Normen überschreitenden Täters geht. Dies ist die neurobiologische Basis dessen, was in vielen Sprachen mit „Rache ist süß“ ausgedrückt wird und solche Experimente zeigen auch, dass die Aktivierung eines Hirnareals umso stärker ist, je größer die antizipierte Genußnahme ist.

Aus neuro(bio)logischer Sicht interessiert neben dieser Gratwanderung der Liebe zwischen Lust und Qual die besondere Rolle der Schönheit, wie sie bereits Platon im *Phaidros* beschreibt. Zunächst nur optische Wahrnehmung, erschließt sie erst als ästhetische Erfahrung eine höhere Dimension. Diese erweist sich neurologisch als unabhängig von der Modalität ihres Stimulus (also Bildern oder Musik), findet sich aber im selben Hirnareal, dem medialen orbito-frontalen Cortex, der auch durch Erfahrungen von Lust und Belohnung aktiviert wird.

Liebe und Hass (Rache, Gewalt) sind in Gehirnarealen repräsentiert, die sich überlappen, scheinbar gegensätzliche Gefühle liegen auch anatomisch eng beieinander. *Eros und Gewalt* bilden keine Dichotomie, sondern stehen für Kräfte, die sich gegenseitig bedingen.

Hannah Monyer

Prof. Dr. Hannah Monyer (Uni Heidelberg und DKFZ) ist Medizinerin, Forscherin (Leibniz-Preisträgerin) und Autorin. Im Videogespräch „Eros und Gewalt – Gehirn, Gefühl, Gesang“ vertiefen Hannah Monyer, Walter Nußbaum und J. Marc Reichow die neurophysiologische Sicht auf die hier vorgelegten Aufnahmen der Musik von Gesualdo, Vivier und Rossi: www.klangforum-heidelberg.de/eros-und-gewalt

Über die Komponisten

Don Carlo Gesualdo da Venosa (1566 in Venosa geboren und 1613 in Gesualdo gestorben), Prinz und ab 1591 Fürst von Venosa, musikalisch fast ausschließlich als Komponist von Madrigalen, später auch geistlicher Vokalmusik bekannt und seit Mitte des 20. Jahrhunderts als Hauptvertreter eines chromatischen Manierismus wahrgenommen. Daneben Auslöser und Projektionsfigur biographischer Dramatisierung und Fiktionalisierung, etwa im Zusammenhang mit einer 1590 (an seiner ersten Frau, ihrem Liebhaber und einem Kind) veranlassten Bluttat, oder seiner Depression nach dem Tod seines Sohnes aus zweiter Ehe. Frühe Druckausgabe und Verbreitung seiner Madrigalbücher in Stimmen (1611 im Falle des V. und VI. Buches) sowie 1613, durch Michelangelo Rossis Onkel Simone Molinaro.

Claude Vivier (geb. 1948 in Montréal, getötet 1983 in Paris), elternloses Adoptivkind mit verhindertem Berufswunsch Priester, glaubte später an seine drei Geburten: „In Montréal 1948, in der Musik durch [den Komponisten] Gilles Tremblay 1968, in der Komposition bei Stockhausen 1972“. Nach dem prägenden Studium in Köln – zur Zeit der Entstehung von *Chants* – lebte er ab 1973 wieder in Kanada, unternahm große Reisen und zog 1982 nach Paris.

Michelangelo Rossi (geboren 1601 oder 1602 in Genua, gestorben 1656 in Rom), durch seinen (mit Gesualdos Madrigalen vertrauten) Onkel ausgebildet, war ab spätestens 1624 meist in Rom tätig und bekannt als Komponist von Opern- und Instrumentalmusik – berühmt ist vor allem die chromatische *Toccata settima*. Die Entstehungszeit

zweier zu Lebzeiten ungedruckter Madrigalbücher ist ungewiss, könnte aber um 1638 liegen. Dem Ruhm Rossis als Violinsolist verdankt sich sein Beiname *Michel' Angelo del Violino*.

Über die Künstler:innen

Die Vokalsolist:innen der **SCHOLA HEIDELBERG** beherrschen unterschiedlichste Stile und Vokaltechniken von der Vokalpolyphonie der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert; historisch informierte Aufführungspraxis ältester und zeitgenössische Musik finden in einer neuen Interpretationskultur zusammen. Das Vokalensemble konzertiert regelmäßig in Heidelberg, bundesweit und auf internationalen Festivals, oft gemeinsam mit dem ensemble aisthesis sowie namhaften Ensembles und Orchestern.

CD-Produktionen der SCHOLA HEIDELBERG mit Vokalkompositionen des 20./21. Jahrhunderts wurden international ausgezeichnet. Zuletzt erschienen im Jahr 2020 *Parole e Testi* mit Vokalwerken von Nono und Sciarrino und *Die Zeit nunmehr vorhanden ist – Weihnachtliche Vokalmusik in bedrängter Zeit* mit Chorälen des 17. Jahrhunderts sowie Beiträgen des Philosophen Enno Rudolph.

Walter Nußbaum war bis 1992 Kantor in Heidelberg und danach bis 2015 Professor für Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Mit der 1992 von ihm gegründeten SCHOLA HEIDELBERG realisierte er in



enger Zusammenarbeit mit führenden Komponist:innen der Gegenwart, zahlreiche Uraufführungen neuer Vokalmusik und neuen Musiktheaters bei internationalen Festivals, in Ersteinstellungen und mehrfach ausgezeichneten Referenzaufnahmen, oft auch in programmatischer Gegenüberstellung mit früher Vokalpolyphonie und Musik der Renaissance.



Der Sprecher **Michael Rotschopf**, geboren in Tirol, erhielt seine Schauspielausbildung am Max Reinhardt Seminar und war viele Jahre im Ensemble des Burgtheaters in Wien. Er stand u.a. am Schauspiel Frankfurt und bei den Salzburger Festspielen auf der Bühne, arbeitete mit allen namhaften Theater-Regisseuren und Regisseurinnen zusammen (so auch in Peter Steins Faust-Inszenierung), wirkte in zahlreichen Fernseh-, Hörspiel- und Hörbuchproduktionen mit und wurde mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet.

Introduction

Sung by the SCHOLA HEIDELBERG under the direction of Walter Nußbaum, works of vocal music signifying *eros and violence* come face to face with their poetic roots, namely Italian madrigal poetry, recited here by TV actor Michael Rotschopf. But verse and song interact on more than one level, for sung language goes beyond the linear sequence of its words and texts and far beyond the catalog of affects of a lyrical ego or a compositional subject.

The following text by the Heidelberg neurobiologist and professor Dr. Hannah Monyer provides insight into the levels and depths of *eros and violence* through neurophysiology and neuropsychology. The subject is illuminated here and there by mythological images – such as the sculptures by Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in the Villa Borghese in Rome. Nowhere too explicit, Monyer suggests seeking violence and eros precisely not on a biographical level, that is, in the lives of **Don Carlo Gesualdo da Venosa** or **Claude Vivier**, but within their works, their self-authored or appropriated, sung words, and by means of scholarly reasoning.

The lives or deaths of both composers seem to be marked by violence in one way or another: Gesualdo is said to have commissioned a jealousy or honor killing, and Vivier is a murder victim out of greed, need, and affect. However, how much of this do we want to hear, how much can we only read, and how much do we want to know? Must we understand “morte” literally as death? Or can we interpret the word metaphorically, as a paraphrase of pleasure and sexual fulfillment – piece by piece, madrigal by madrigal – similar to how a mannerism-addicted elite audience from around 1600 could? How morally pure (or impure) can these madrigals seem to us as “pure” recited text amid their

music, and how unfamiliar in the sound of semi-familiar Italian? Claude Vivier, in his music for women's voices – simply known as *Chants* (Songs) – deconstructs and reconstructs the language itself from fragments of dreams, shards of thought, the consolation of requiems, and Catholic Marian mysticism, perhaps not without traces of eros and violence. Although his work is a “ritual of rebirth” for him, we also know that music, or the music of the madrigalists, never allows the unreserved decoding and identification of a lyrical self. And how misguided it would be to try to distinguish Gesualdo's music morally from that of his ethically more inconspicuous, but aesthetically hardly more conventional contemporary **Michelangelo Rossi**, beyond the conventions of social status and the codes of honor of their time? Indeed, the only way to do so is by listening.

Alongside Rossi (as well as Vivier), Gesualdo's affect-laden and chromaticized harmony, which has challenged and stimulated countless contemporary composers since Igor Stravinsky, might prove to be not so unique at all. Together with Rossi, Gesualdo's harmony today first and foremost calls into question a certainty on a pragmatic level – namely, that of the seemingly universal instrumental standard of equal-tempered tuning in our musical practice and of exactly the same tuning ratios, chord by chord in drab shades of gray. However, no two chords are alike in the vivid chromaticism of these madrigals. Just like no affect, no human being, no life, and no death. Neither Vivier's nor Gesualdo's music demands a direct biographical attribution. Their levels constitute and retain a large field of relationships: as a biotope, as a sociotope, as a topography of brain areas and circumscribed purely by sounds and language.

Hannah Monyer offers key terms here.

Eros and Violence

Love, pain, and violence are closely linked in mythology: Clearly, the arrow of Eros also inflicts pain on those it strikes. And the very genealogy of Eros suggests the complex opposing characteristics of the emotion of love, for his mother is Aphrodite, the goddess of beauty, and his father is Ares, the god of war. Eros himself is an illegitimate love child (after all, Aphrodite is actually the wife of Hephaestus).

The incomprehensibility and irrationality of love, sometimes already manifested in the choice of the beloved, is often explained mythologically: Eros' arrows are not aimed because the eyes of the little winged god are blindfolded, and being hit by an arrow is unpredictable. One is “overwhelmed” and “consumed” by love; one is “mad about love”, “enraptured”, “possessed”, or “out of one’s mind”. In love, emotion rules over reason. Even one’s own body feels different than usual, the heart races, one is “beside oneself”, and space and time are suspended – such a string of adjectives could denote a mental disorder. Indeed the loss of oneself and the reality that accompanies love is perceived by some as “love’s sorrow”, while others (according to Plato in *Phaedrus*) consider the state of being in love to be “the best kind of madness”, a gift from the gods that allows us to experience the “highest bliss”.

Romantic love is a complex emotion that is difficult to separate from physical desire and lust. Seeing the beloved person (or merely viewing their image) activates specific brain areas, parts of the so-called reward system. The “high”, the passion felt in love, is explained neurochemically by the high concentration of the neurotransmitter dopamine, the same neurotransmitter that underlies other addictive phenomena and euphoric states. Neurochemically, love is an “addiction”, an “obsession”, in which

reason is for the most part eliminated. There is an obvious question of experimental detectability of the abolition of rational thought, and neuroimaging techniques confirm this: The activation of the reward system in romantic, as well as physical, love goes hand in hand with a reduction in neuronal activity in those brain regions (frontal and temporal lobes) that usually underlie critical judgment. In addition, decreased activity is recorded in the brain area known as the amygdala, which attenuates caution and anxiety. Altered brain activity thus neurophysiologically explains irrationality in love; the neural correlate of that is colloquially understood as “love makes you blind”. Moreover, the deactivation of the same brain regions reduces moral judgment.

The capacity for mother-child bonding also results from altered brain activity in areas of the reward system, and love for one’s child is phenomenologically and neurologically largely comparable to romantic love, as expressed, for example, in intensely subjectively colored judgment and reduced rationality.

The altered brain activity proves to be the neuronal counterpart of those states in which one is “out of one’s mind” and “crazy” and in which judgment partially fails. At the same time, it explains another “symptom” of love, namely the state of euphoria that inspires lovers, making them exhilarated, fearless, high-spirited, and tenacious. In this way, further tremendous resources are mobilized. The urge to do something is the result of an activation of the motor system, which is at least partially expressed by the courtship of the beloved person. This is probably an evolutionarily conserved function, essential for the survival of the species. Accordingly, activity patterns in the brain show that romantic love and sexual desire are represented in overlapping brain areas.

In love, it is not uncommon to fluctuate between extreme states. Restlessness, insomnia, depression, melancholy, and countless symptoms of stress often accompany the fear of rejection or abandonment. Whereas Plato, among others, advises the mastery of love by reason, i.e., for friendship instead of erotic love in *Phaedrus*, in art, it is precisely

the diametrical relationship and the balancing act between agony and pleasure that is valued as inspiration. Mozart's Cherubino, Schubert's *Gretchen am Spinnrad*, or Donizetti's *Lucia di Lammermoor* even sing of this loss of control.

Obsessive thoughts, which intensify both euphoric states and fears of loss, are another key symptom of being in love. Findings from memory research explain this: a perception that has

Violence in the process of conquest, as exemplified by two statues by Gian Lorenzo Bernini in the Villa Borghese in Rome: Ratto di Proserpina (see p. 9), shows the moment when the virile god Pluto violently seizes Proserpina, whom he desires. Disregarding her unequivocal resistance, he inflicts physical and psychological violence on her; his hands dig deep into her hip and thigh muscles, and he ignores her tears. A powerful figure, the perpetrator is the god of the underworld, and the fact that his physical desire makes him literally „palpable“ proves his act to be an act of primordial violence. The extreme spectrum of violence is expressed in Apollo e Dafne (see figure), namely the destruction of the beloved: Struck by Eros' arrow, Apollo, driven by love, pursues the desperate nymph, Daphne. She can only thwart the violent conquest at the last moment through her transformation (metamorphosis) into a laurel tree.



already been clouded (because it is selective and emotionally colored) is reinforced further in the process of remembering; the same principles are at work as in other cognitive learning processes. Repeated activation of certain neuronal connections leads to “plastic changes” within the networks; recurrent thoughts of the beloved cause an increased representation of this person and associated memories. Moreover, in the initial process of falling in love, neuromodulators are activated, facilitating plastic changes between neurons. Such evolutionarily conserved messengers favor “bonding”, i.e., the need for togetherness or to be united, but also social learning in general. This is how neuroscience explains why those hit by Eros’ arrow often act as if “possessed”.

The wish to have the object of desire solely for oneself makes everything else fade into the background; not infrequently, violence occurs in the process of conquest. Much like the abandonment of reason in the obsession of love, the actions of the rejected are controlled by the failure to perceive the feelings of the other. Should the beloved withdraw, it leads to even greater desire.

Love is often accompanied by the urge to extreme violence, combined with pathological jealousy and the murder of lovers or rivals. We can recognize several characteristic symptoms of love in Shakespeare’s Othello in a jealous rage: obsessive thinking (in the recurring doubt about Desdemo’s fidelity), the loss of rational thinking, and the misjudgment of facts. The etymology of the word “jealous”, which stems from the Ancient Greek word *zêlos* (“zeal, jealousy”), points to the fervor of this irrational phenomenon. Also noteworthy here is the neuroscientific evidence that feelings of hatred and revenge are accompanied by increased activity in such brain areas that control motor activity (i.e., action). However, unlike in love, where activation of the same brain areas is expressed in the urge for activity and manifests itself positively (for example, in courtship behavior), murder or even genocide occurs in Othello and his kind (cf. the importance of Helen for the Trojan War).

Nor should we forget Medea's jealousy, which has often been artistically portrayed: Compared to Othello, her act of violence is complex and indirect, affecting Jason more lastingly with the murder of their shared children and his bride. Remarkably, she directs this violence simultaneously against her lover as well as against herself. Neuroscientific explanations of this phenomenon as representing this act of punishment in the brain rely on experiments in neuroeconomics and the cognitive neuroscience of social behavior. Here, neuroimaging techniques combined with behavioral studies show that brain structures in the reward system are activated when punishing an offender who transgresses norms. This is the neurobiological basis of what is expressed in many languages as "revenge is sweet", and such experiments also show that the greater the anticipated satisfaction, the greater the activation of a brain area.

From a neuro(bio)logical point of view, in addition to this balancing act of love between pleasure and torment, the unique role of beauty, as already described by Plato in *Phaedrus*, is of interest. Although initially mostly an optical perception, it opens up a higher dimension as an aesthetic experience. This proves to be neurologically independent of the modality of its stimulus (i.e., images or music), but is found in the same brain area, the medial orbitofrontal cortex, which is also activated by experiences of pleasure and reward.

Love and hate (revenge, violence) are represented in brain areas that overlap; seemingly opposite emotions are also anatomically close to each other. *Eros and violence* do not form a dichotomy but represent mutually dependent forces.

Prof. Dr. Hannah Monyer (University of Heidelberg and DKFZ) is a physician, researcher (Leibniz Prize winner), and author. In the video conversation "Eros und Gewalt – Gehirn, Gefühl, Gesang" (Eros and Violence – Brain, Emotion, Song), Hannah Monyer, Walter Nußbaum, and J. Marc Reichow delve into the neurophysiological view of the recordings of the music of Gesualdo, Vivier, and Rossi presented

About the Composers

Don Carlo Gesualdo da Venosa (born in Venosa in 1566 and died in Gesualdo in 1613), Prince and, from 1591, Count of Venosa, is known almost exclusively as a composer of madrigals and later also of sacred vocal music. Since the middle of the 20th century, he has been recognized as the leading exponent of chromatic mannerism. He was also an initiator and proponent of biographical dramatization and fictionalization, for example, in association with a bloody deed committed in 1590 (against his first wife, her lover, and a child), as well as the depression he suffered after the death of his son from his second marriage. The early printed edition and distribution of his books of madrigals in parts (1611 in the case of the Vth and VIth books), and again in 1613, was by Michelangelo Rossi's uncle Simone Molinaro.

Claude Vivier (born 1948 in Montréal, killed 1983 in Paris), a parentless adopted child with thwarted career aspirations of a priest, later believed in his three births: “In Montréal in 1948, in music by [the composer] Gilles Tremblay in 1968, in composition with Stockhausen in 1972.” After formative studies in Cologne – at the time of the creation of *Chants* – he lived again in Canada from 1973 onwards, traveling extensively, and moved to Paris in 1982.

Michelangelo Rossi (born 1601 or 1602 in Genoa, died 1656 in Rome) was educated by his uncle (who was familiar with Gesualdo's madrigals) and was mainly active in Rome from 1624 at the latest. He was known as a composer of opera and instrumental music, the most famous of which is the chromatic *Toccata settima*. The date of

composition of two books of madrigals, unprinted during his lifetime, is uncertain but is believed to be from around 1638. Rossi's fame as a violin soloist is the reason for his nickname *Michel' Angelo del Violino*.

About the Artists

The vocal soloists of **SCHOLA HEIDELBERG** have mastered a wide variety of styles and vocal techniques ranging from the vocal polyphony of the Renaissance to the 21st century, with historically informed performance practices of the earliest and contemporary music converging in a new interpretive culture. The vocal ensemble performs regularly in Heidelberg, throughout Germany, and at international festivals, often together with ensemble aisthesis as well as renowned ensembles and orchestras.

The CD productions of the SCHOLA HEIDELBERG, which feature vocal compositions of the 20th and 21st centuries, have received international awards. The most recent releases in 2020 were *"Parole e Testi"* with vocal works by Nono and Sciarrino and *"Die Zeit nunmehr vorhanden ist – Weihnachtliche Vokalmusik in bedrängter Zeit"* (Time is now present – Christmas vocal music in troubled times) with chorales of the 17th century and contributions by the philosopher Enno Rudolph.

Walter Nußbaum was Cantor in Heidelberg until 1992 and, after that, professor of choral direction and conducting at the Hanover University of Music until 2015. With



SCHOLA HEIDELBERG, which he founded in 1992, he has premiered numerous works of new vocal music and new music theater at international festivals, in premiere recordings, and in reference recordings that have received numerous awards, often in programmatic juxtaposition with early vocal polyphony and music of the Renaissance.



Born in Tyrol, the narrator **Michael Rotschopf** received training in acting at the Max Reinhardt Seminar and was active for many years in the ensemble of the Burgtheater in Vienna.

He has appeared on stage at the Schauspiel Frankfurt and the Salzburg Festival, among others, working with all the leading theater directors (including in Peter Stein's production of *Faust*).

Moreover, he has appeared in numerous television, radio drama, and audiobook productions and has been awarded the Grimme Prize.

Original

Don Carlo Gesualdo da Venosa

Madrigali à 5 voci aus Libro V & VI

01/02

Dolcissima mia vita

A che tardate la bramata aita?
Credete forse che'l bel foco ond'ardo,
Sia per finir perché torcete il guardo?
Ahi, non fia mai, ché brama il mio desire
O d'amarti, o morire.

Text: Anonym

03/04

O dolorosa gioia, o soave dolore,
Per cui quest'alma è mesta e lieta more!
O miei cari sospiri,
Miei graditi martiri,
Del vostro duol non mi lasciate privo,
Poiché sì dolce mi fa morto e vivo.

Text: Anonym

05/06

Tu m'uccidi, o crudele,
d'Amor empia homicida,
E vuoi ch'io taccia e'l mio morir non grida?
Ahi, non si può tacer l'aspro martire
Che va innanzi al morire,
Ond'io ne vo gridando:
"Oimè, ch'io moro amando!"

Text: Anonym

Übersetzung

Mein ach so süßes Leben,
Aus welchem Grund verzögert Ihr die ersehnte Hilfe?
Glaubt Ihr vielleicht, dass das schöne Feuer,
Das mich verzehrt, verlischt, weil Ihr den Blick
abwendet?
Ach, ich werde nie etwas anderes begehren,
Als Euch zu lieben oder zu sterben!

Oh schmerzhaftes Freude, oh lieblicher Schmerz,
Derentwegen diese Seele wehmütig ist und
glücklich zu sterben!
Oh ihr meine teuren Seufzer,
Meine willkommenen Qualen,
Befreit mich nicht von eurem Leid,
Da es mich auf süße Weise tötet und lebendig erhält.

Du tötest mich, oh Du grausame,
ruchlose Mörderin der Liebe,
Und du willst, dass ich schweige und mein
Sterben nicht hinausschreie?
Ach, das bittere Leid kann nicht verschwiegen werden,
Das dem Sterben vorangeht,
Und dessentwegen ich hinausschreie:
"Ach, ich sterbe als Liebender!"

07/08

Deh, coprite il bel seno,
Ché per troppo mirar l'alma vien meno -
Ahi! no'l coprite, no, ché l'alma avezza
A viver di dolcezza
Spera, mirando, aita
Da quel bel sen che le dà morte e vita.

Text: Anonym

09/10

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.

Text: Ridolfo Arlotti (1546–1613)

11/12

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.

Text: Anonym

13/14

O dolce mio tesoro,
Non mirar s'io mi moro,

Ich bitte Euch, bedeckt eure schönen Brüste,
Damit die Seele ob zu ausgiebiger Betrachtung
nicht in Ohnmacht falle!
Ach nein, bedeckt sie nicht, damit die Seele sich
daran gewöhne
Mit solcher Süßigkeit zu leben.
Während ich sie betrachte, erhoffe ich mir Hilfe
Von diesen schönen Brüsten, die der Seele Tod
und Leben schenken.

Schöne, da Du dich entfernst,
nimm nicht nur das Herz,
Nimm auch die Qualen mit,
denn ein gequältes Herz
Kann wohl die Marter
Des Sterbens fühlen,
Und eine Seele ohne Herz
Kann den Schmerz nicht fühlen.

Höre auf, mir Verdruss zu bereiten,
Grausamer und trügerischer Gedanke,
Da es das nicht mehr geben kann, was Dir gefällt!
Tot ist für mich die Freude,
Deretwegen ich nicht hoffen darf,
Jemals wieder glücklich zu sein.

Oh Du mein süßer Schatz,
Sieh mich nicht an, wenn ich sterbe,

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.

Text: Anonym

15/16

Moro, lasso, al mio duolo,
E chi può dar mi vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può,
Ahi, mi dà morte!

Text: Anonym

Claude Vivier

Chants für 7 Frauenstimmen
mit Schlaginstrumenten (1973)

17

a ne ma a i ra(m) e a cna va si son nel el ai si si
Targa mu tché té sou rma si bon ro no a i ram ou
ni té té o o ni ni knoum sou sou bi Me Ro si dé
nèb Té i ut ta sèp si bon sou Tnèu sout sou sé a i
am pa yo i èd Ré tam ré
Re – qui – em
a ti i èd ré tam si bon or pa ro su
a i ram ak nas sou sèj i out sou tnèv
ae – ter – nam do – na è – is
bi yo ta sè sut ki de nèb
do – mi – ne
Ave Maria gratia plena
dominus tecum

Damit Dein lebenserhaltender Blick nicht bewirke,
Dass das Feuer, das in mir brennt, mich vernichte.
Ach nein, sieh mich an, meine Seele,
Damit mein Tod mir Leben sein möge.

Ich sterbe, ich Elender, an meinem Schmerz,
Und die, die mir Leben geben könnte,
Ach, sie tötet mich und will mir Hilfe nicht
schenken!
Oh schmerzliches Schicksal,
Die, die mir Leben geben könnte,
Ach, sie gibt mir den Tod!

Ruhe

ewige gib ihnen

Herr

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade,
der Herr ist mit dir

benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui, Jesus
sancta Maria
ri a ri a re qui em
non je ne veux pas mourrir j'ai peur
les servants de la maison donneront ma chair à
paîtr' a la ter'
mon sang tournera limon
des mers maudites
mes yeux deviendront bijoux
du coudes monstres des océans
infernaux
le temps engloutira tout' mes pensées
non j'ai peur arrêtez
ri a ri a
quand j'étais enfant un' vieill fem' est mort' j'ai
dû traverser trois cathédral'
pour la voir dans sa tombe
ell' me souriait comm' si eu m'appelait
je ne veux pas mourrir quand j'étais enfant on
m'a dit que la mort c'était normal que c'était
inévitabile et vous autr' vous n'pouvez pas
empêcher cela
je ne suis qu'un enfant tout petit
ri a ri a ti pe tou ka de pi tè keu ro bâ lach y e i ou
è i ou è ri o kè pa te ke i a o é i ou ni ni ni â kon
re qui em
ax je feu snè du vâ zneuv tna pte tout petit tè ke
rè ké ri ke yo tè ke ré ké ri ke
ae – ter – nam
yo kè di ka yeu è fè tout petit
tout ya kê fa chiâ nieng ka fâ chnia tout petit
do – na
m pa te ke ro ko m yeu pi ka ché ro ti m
mi - po – pu – lus
in ki do ta ti ta ti chut hör ti ta
me – us mé vi aut tris

du bist gesegnet unter den Frauen
und gesegnet die Frucht deines Leibes, Jesus
heilige Maria

nein ich will nicht sterben ich habe Angst
die Diener des Hauses werden mein
Fleisch der Erde zur Weide übergeben
mein Blut wird sich in Schlamm der verfluchten
Meere verwandeln
meine Augen werden zum Schmuck des
Nackens von Ungeheuern der höllischen Meere
werden
die Zeit wird alle meine Gedanken verschlingen
nein ich habe Angst haltet ein

als ich Kind war starb eine alte Frau
ich war gezwungen drei Kathedralen
zu durchqueren um sie in ihrem Grab zu sehen
sie lächelte mir zu als ob sie mich riefte
ich will nicht sterben als ich Kind war sagte
man mir, dass der Tod etwas Normales sei, dass
er unvermeidlich sei und ihr anderen das nicht
verhindern könnt
ich bin nur ein ganz kleines Kind

Ruhe
ich ... ganz klein

ewige
ganz klein

gib

...Volk

mein

kyrie eleison
pon us quo mi con in ta res de ki a i ram
populus meus aut in quo contristavi
a ram i té
po – pu – lus responde
ram i a Eil fa ra ko kom
pi tè keu ro bâ lach ri o ké
hi hi hi yè i o è tout petit
nia kon ri a ri ti pe tou ka da
ye feu sniè du vail sneuv tna pte tou
yeu pi na che ro tout pe tit
ti ché ro pi ta yeu ti ta chut hör
yo ke di ka tou ya kê fa chnia mieng
ki ri e ave ma ri a re qui em ae ter nam aut
contristavi in
é lè gra ti do na
requiem aeternam dona eis domine
i son ki ri e a ple na do mi nus te e is do mi
quo contristavi te
requiem aeternam dona eis domine
ki ri e e e i son cum be ne dic ta tu
re qui em ae ter
ich wollte etwas sagen ich weiß aber nicht mehr
was ich sagen wollte, vielleicht war das wichtig,
ich habe vergessen, ob das wichtig war
requiem aeternam dona eis domine
ri e le i son son in mu li e ri bus nam do na
e is do mi ne
aut in quo
populus meus aut in quo contristavi
responde mihi
ou i ou i rou a phro di co é in pa ra
hi hi ha ha ha
in pa ra di sum hi hi to ka la tu ku po té nè ki o tè
kè lè kè on é a phro di ci é
a mou fa sé ta ri el t t t t
de du can te angeli é gé té kiâ ré yé è i in mâ tâ

Herr, erbarme dich

mein Volk, womit habe ich dich betrübet

Volk ...antworte

... ganz klein

ewige Ruhe gib ihnen, Herr

... der Gnaden, Herr ...

... dich betrübet

ewige Ruhe gib ihnen, Herr

...du Gesegnete

ewige Ruhe gib ihnen, Herr

... erbarme... unter den Frauen

gib ihnen

womit

mein Volk, womit habe ich betrübet

antworte mir

ins Paradies

herabführend Engel

ko i in i hin mâ tâ ko tai in i ri res
an gé li in cae lo i o i o sé mi pho ras mâ tâ ko
ta ri con
ar ven ad ven tu su chi pian té i o io yé tè kiâ
è li a phim a a i hi hi hi ou a a ou a a i ou hi
ma mouch ka ta vi
mar ty res et per du can te in ci vi ta tem
sanc ta je ru sa lem a i ou
la za ri a so o i i o i psa pon ta ga ton yé té kiâ ré
yé è i o i u ri sel u ri sel a i ou
a a a pe ter ke ré ta kè ré ta kè in ta ouré ta ...ta pa
ta kè to an a a a pé ter kè ... ma mouch ka i an i an
pé ter ke an a mou fa sé ta ré â tu ka li po fè té a a
a ri ta kè ri ta kè pé ter kè ... ma mouch ka ani an a
i ou te pon dé mi
requiem aeternam dona eis domine
o u a o u a i ma mouch ka
ave maria gratia plena
dominus te cum
benedicta tu in mulieribus
et be a tus fructus ventris tui Jesus
santa ma a
oy né mè mè tou san lè che min yé vi ro stoy bu
toy frè pé ku sa a
et cum lazaro quondam paupere aeternam
habeas requiem
ma mouch ka
requiem aeternam dona eis
Domine et lux aterna luceat è -

*Text: Claude Vivier, Montage unter Verwendung
von Teilen der röm.-kath. Exequien (u.a. Requiem,
In Paradisum, Ave Maria), eigener Traumsequen-
zen und Fantasiesprache*

Engel im Himmel

...Ankunft

...(mamuschka: russ. Mütterchen)
Märtyrer und hinführend in die Stadt
heiliges Jerusalem

ewige Ruhe gib ihnen, Herr

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade,
der Herr ist mit dir
du bist gesegnet unter den Frauen
und gesegnet die Frucht deines Leibes, Jesus
heilige Ma

und mit Lazarus, einst arm, mögest du ewige
Ruhe finden
mamouchka
ewige Ruhe gib ihnen,
Herr, und das ewige Licht leuchte ih -

Michelangelo Rossi

Madrigali à 5 voci *aus* Libro I & II

18/19

O miseria d'amante,

fuggir quel che si brama
E paventar quella beltà che s'ama!
Io moro, e se cercando
Vo pietà del mio male,
Più de la morte è la pietà mortale.
Così vo trapassando
Di pena in pena e d'una in altra sorte,
Né scampo ho dal morir altro che morte.

Text: Anonym

20/21

Moribondo mio pianto,

Mesto figlio de' lumi,
Ch'indarno con tuoi fiumi
Tenti amollir chi di macigno ha il vanto,
Rientra d'onde uscisti,
E mutato in veleno
Tronca i destin miei tristi
Con attoscarmi amaramente il seno.
Che più tanto soffrire?
O gradir o morire.

Text: Battista Guarini (1538–1612)

22/23

Occhi, un tempo mia vita,

Occhi, di questo cor dolci sostegni,
voi mi negate aita?
Questi son ben de la mia morte i segni.
Non più speme o conforto, tempo è sol di morire;
a che più tardo?

O Elend des Liebenden,
die Person zu fliehen, die er begehrt,
Und jene Schönheit zu fürchten, die er liebt!
Ich sterbe, und suche ich
Euer Mitleid mit meinem Leide,
So ist dieses Mitleid tödlicher als der Tod.
So schreite ich denn
Von Qual zu Qual und von einem Schicksal zum
anderen,
Für mich gibt es kein anderes Entrinnen vor dem
Sterben als den Tod.

Mein todgeweihtes Weinen,
Wehmütiger Spross der Augen,
Der du vergeblich versuchst, mit Deinen Strömen
Den zu erweichen, der sich rühmt, aus Fels
gemacht zu sein,
Kehre dorthin zurück, woher Du kamst,
Und beende, zu Gift geworden,
Mein trauriges Schicksal,
Indem Du mir bitter die Brust vergiftest.
Warum noch länger so sehr leiden?
Entweder annehmen oder sterben.

Ihr Augen, eine Zeitlang mein Leben,
Ihr Augen, sanfte Stützen dieses Herzens,
ihr verweigert mir Hilfe?
Das sind gewiss sichere Anzeichen meines Todes.
Keine Hoffnung, kein Trost mehr, es ist lediglich
Zeit zu sterben; weshalb verweile ich?

Occhi, ch' a s'ì gran torto
Morir mi fate, a che torcete il guardo?
Forse per non mirar come v' adoro?
Mirate almen ch' io moro.

Text: Anonym

24/25

Credetel voi, che non sentite amore:
Non si prova morire più crudel del partire.
Quando la vita è spenta, è seco spento
Anco tutto il tormento,
E l' alma col morir la morte fugge;
Ma se da la sua dolce e cara vita
Un amoroso cor parte, si strugge
Partendo e more, e doppo la partita
Rinasce al suo dolore,
E comincia un morir che mai non more.

Text: Battista Guarini

26/27

Cura gelata e ria,
Che turbi et avveleni
Gl' usati del mio cor dolci conforti,
Se falso è quel che porti,
Deh perché teco meni
Larve sì belle e sì ben finti mostri?
Crudel, ma se tu mostri
Il vero agl' occhi miei,
Anco più falsa e più mentita sei:
Che sembri gelosia,
E sei la morte mia.

Text: Battista Guarini

Augen, die ihr mich so sehr zu Unrecht
Sterben lasst, weswegen wendet ihr den Blick ab?
Vielleicht um nicht zu sehen, wie ich Euch anhimmle?
Seht wenigstens, dass ich sterbe.

Glaubt es, die Ihr keine Liebe fühlt:
Das Sterben erweist sich als nicht grausamer
denn eine Trennung.
Wenn das Leben vergangen ist,
Vergeht mit ihm auch alle Qual,
Und mit dem Sterben flieht die Seele vor dem Tod;
Aber wenn sich ein verliebtes Herz von seinem
Süßen und geliebten Leben trennt, so vergeht es
Während es sich trennt, und stirbt, und nach
der Trennung
Wird es zu seinem Schmerz wiedergeboren,
Und es beginnt ein Sterben, das niemals stirbt.

Eisige und boshafte Sorge,
Die Du die trauten und meinem Herzen süßen
Tröstungen verwirrst und vergiftest,
Wenn es falsch ist, was Du in dir trägst,
Ach, warum bringst Du so schöne Trugbilder
Und so gut erdachte Täuschungen mit Dir?
Grausame, aber auch wenn Du
Meinen Augen das Wahre zeigst,
Bist du immer noch falscher und verlogener:
Du scheinst die Eifersucht zu sein,
Und bist doch mein Tod.

28/29

Voi volete ch'io mora,

Né mi togliete ancora
Questa misera vita,
E non mi date incontra morte aita.
Moro o non moro? Omai non mi negate
Mercede o feritate:
Che in sì dubbiosa sorte
Assai più fero è il non morir che morte.

Text: Battista Guarini

Ihr wollt, dass ich sterbe,
Doch noch nehmt Ihr mir nicht
Dieses elende Leben,
Und Ihr gebt mir auch keine Hilfe gegen den Tod.
Soll ich sterben oder nicht? Verweigert mir nicht länger
Milde oder Grausamkeit:
Denn in einem so unsicheren Schicksal
Ist das Nichtsterben noch viel grausamer als der Tod.

Acknowledgements

We would like to thank Ulrike Ferbert and Dr. Friedemann Stock for their financial support, without which this CD project would not have been possible.

Danksagung

Wir danken Ulrike Ferbert und Dr. Friedemann Stock für die finanzielle Unterstützung, ohne die dieses CD-Projekt nicht hätte realisiert werden können.



SCHOLA HEIDELBERG

(Terry Wey, Sarah Newman, Sebastian Hübner, Dorothea Jakob, Matthias Horn, Jörg Deuschewitz)

Tracks 01–16 & 18–29:

Recorded at the Evangelische Kirche Dilsberg, Germany

September 13–16, 2021

Recording Producer / Tonmeister: Ines Kammann

Executive Production: KlangForum Heidelberg

Track 17:

Recorded at Evangelische Kirche Mahlberg, August 29–30, 2007

Recording Producer / Tonmeister: Siegbert Ernst, SWR2

Executive Producer: Hans-Peter Jahn, SWR2

Sound Engineer: Eckhard „Siggi“ Mehne

Recitation:

Recorded at Studio P4 Berlin, Germany

Recording Producer / Tonmeister: Jean-Boris Szymczak

Regie: Stefanie Hoster

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

English Translation: Erik Lloyd Dorset

Proof Reading (Italian): Marinella Vannini

Proof Reading (German): Ulrike Nußbaum

Pronunciation Coach: Milena Tombolini-Daniels

Intonation Reference Software: Orm Finnendahl

Booklet Editor: Johanna Brause

Cover: Apollo & Daphne by Gian Lorenzo Bernini

Fotos: Luciano Romano, with kind permission of Galleria Borghese, Roma, Italy

Mirjam Knickriem (Rotschopf), Thilo Ross (SCHOLA HEIDELBERG, Nußbaum)

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2023 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.
