



CHAN 10355(2)

premiere recording

CHANDOS

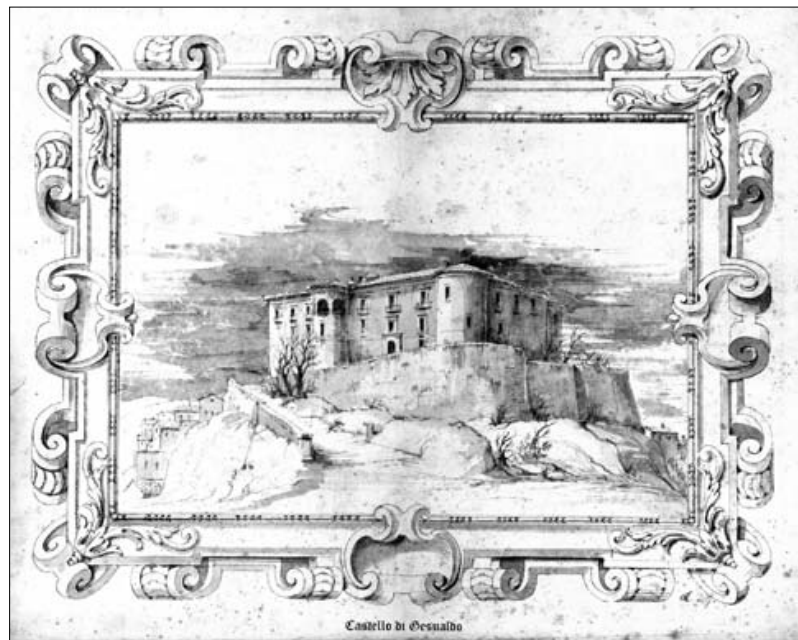
Francesco
d'Avalos

MARIA DI VENOSA

a music drama

Susan Bullock *soprano*
Hilary Summers *contralto*

Philharmonia Orchestra and Chorus
Francesco d'Avalos



Castle at Gesualdo

Francesco d'Avalos (b. 1930)

premiere recording

Maria di Venosa (1992)

Music drama for orchestra, soloists and chorus
in two parts and fourteen scenes

Dramatis personae

Carlo Gesualdo, Prince of Venosa

Maria d'Avalos, Princess of Venosa

Fabrizio Carafa, Duke of Andria

Giulio Gesualdo, uncle of Carlo

Priest Musician in the service of Carlo Gesualdo

Laura Scala, chief lady-in-waiting to Maria d'Avalos

COMPACT DISC ONE

First Part

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Scene I. Castle at Gesualdo –
Room of Carlo Gesualdo, Prince of Venosa – Night –
On the wall there is a portrait of Gesualdo's second wife,
Eleonora d'Este – | 9:38 |
| 2 | Scene II. The room of Maria d'Avalos, Princess of
Venosa, and the adjoining hall in the Palace at Naples
on her wedding day – | 7:38 |
| 3 | Scene III. Music room in the Castle at Venosa – | 6:01 |

4	Scene IV. Maria's room in the Castle at Venosa –	9:19
5	Scene V. Music room in the Castle at Venosa –	8:00
6	Scene VI. The garden of the Castle at Venosa on a stormy night –	6:57
7	Scene VII. Ballroom in the Palace of the Viceroy of Naples – Ball	6:00
	TT 53:38	

COMPACT DISC TWO

Second Part

1	Scene VII. Ballroom in the Palace of the Viceroy – Continuation of the last scene of the First Part –	4:45
2	Scene VIII. A balcony of the Palace of the Viceroy during the ball, and the beach beneath it –	5:39
3	Scene IX. Maria's room in the Palace at Naples –	4:08
4	Scene X. A tavern –	10:33
5	Scene XI. Maria's room in the Palace at Naples –	6:44
6	Scene XII. A forest – Hunt –	10:13
7	Scene XIII. Piazza San Domenico in Naples with the Palace in which the Gesualdos live – Night –	5:06

8	Scene XIV. Castle at Gesualdo – Room of Carlo Gesualdo – Night – Sequel to the first scene – Death of Carlo Gesualdo	11:48
	TT 59:00	

Susan Bullock soprano
Hilary Summers contralto

Apollo Voices

Ruth Holten soprano
Helen Parker soprano
Robin Blaze counter-tenor
Robert Johnston tenor
Christopher Foster bass

Philharmonia Chorus

David Hill chorus master

Philharmonia Orchestra

Christopher Warren-Green leader

Francesco d'Avalos

Francesco d'Avalos: Maria di Venosa

Composer's note

My education has been grounded mainly in the symphonic music of central Europe. As a result I am as close to symphonic music as I am far from the music of opera, while at the same time appreciating the latter. Italian opera in particular, whether nineteenth-century or *verismo* opera, is to my mind a hybrid theatrical form. I believe that opera in the eighteenth century achieved its equilibrium in terms of the division between recitative and aria. Space was thereby given on the one hand to action and on the other to expression. Arias, duets, trios and other lyrical set pieces represented in effect a moment of suspension of the action.

With romantic opera, and later with *verismo* opera, the libretto, set to music in its entirety, was reduced to a position of secondary importance and did not always remain comprehensible to the listener. The recitatives, which until the eighteenth century had helped in the understanding of the plot, even if only in a general way, were drastically shortened and finally disappeared completely. For anyone not informed beforehand, it is almost impossible, other than by conjecture, to obtain a sense of the stage action: in fact, it is

difficult even to make out the words that are being sung.

In a different way, but with the same result, this became true also of Wagner's music drama.

For these reasons, too, opera became assimilated to the idea of absolute music (even if in fact it presents itself only as a hybrid realisation of this idea) in so far as the musical fabric, predominating over the libretto, asserts itself as an autonomous structure.

The considerations summarised here drove me to conceive a music drama for the theatre without an actual libretto in the traditional sense. The stage action unfolds therefore as in a silent film, and the orchestra, chorus and a few solo parts take the place of the words which are not there, but which, if they were there, one would anyway (as is the case with all operas) not succeed in understanding.

In my vision of musical theatre, the characters act, but do not sing, and when they do sing it is in situations in which they might do so also in real life; this is what occurs in *Maria di Venosa*, for example in the case of Maria's *cantilena*, the song of the Soothsayer, and the Requiem, as also all the

male choruses in my music drama *Qumrān*. The consequence of this alternative vision, which modifies and diminishes the libretto, is that in order to realise itself musical theatre does not require, as it did in the past, the use of a pre-existing theatrical drama reduced to a libretto. On the contrary, this type of libretto *must be conceived contemporaneously with the music*. It could have no use in any form that is autonomous and distinct from that which unites it to the music. In such a conception theatrical works may assume forms that are very different one from another.

This way, while we are concerning ourselves with a composition for the theatre, given the absence of a libretto in the traditional sense, the music unfolds also as a piece of absolute music because it is structured in a manner that disassociates it from limitations imposed by the libretto, and may thus be listened to as pure form, on a par with a symphony. In this way *Maria di Venosa* and *Qumrān* insert themselves into the main stream of the western musical tradition, especially as it evolved during the nineteenth century.

In these music dramas I have partially used the technique of the leitmotiv as Wagner did, but not in the same detailed way. The leitmotiv unifies the opera at a fundamental level and constitutes an invisible dimension of the dramatic development. Italian opera, as also the oratorios of Schumann or Mendelssohn, is

fragmentary due to a juxtaposition of parts that have no common unifying dimension. The leitmotiv represents in fact an internal harnessing of the individual moments of the drama to an underlying unity, which serves as a force to concentrate the work's music and meaning.

It forms a substratum, as it were an archive from which the themes are derived and extracted in order to be placed in different episodes, and in this way the themes come to possess also an allusive capacity. Such a substratum may be thought of as a unifying source that runs beneath the whole drama, as a static reality which encompasses in itself the work's dynamic course. It is an atemporal foundation supporting the work throughout its musical duration, which therefore serves the function of a fixed dimension out of which the horizontal dramatic dimension emerges. It is a sea in which the complex movement of the waves on the surface receives its significance and unity from a layer of motionless water deep below.

My two music dramas, then, though written expressly for the theatre, do not submit exclusively to the theatrical condition, as everything – apart from the first scene of *Maria di Venosa* (which in any case is introductory) in which the music closely follows the stage action – is conceived as though it were an instrumental composition,

even if incorporating voices. Despite the scenic intrusions and the interpolation of historical works by composers contemporaneous with Gesualdo, and by Gesualdo himself, the music, even in the first two scenes, persists in its continuous course, absorbing any tendencies towards dramatic fragmentation. In fact, the various pieces by composers of the period have been used in such a way as to ensure continuity in the succession of all the instrumental and vocal parts, as a result of which the entire opera may be listened to without consciousness of any staging and without consideration of the words that are sung.

Precisely because of this implicit contradiction of being in their essence both music for the theatre and absolute music, my music dramas have no parallel among other theatrical works. The music therefore possesses a dual identity, theatrical as well as absolute.

These considerations clarify what has been said above, namely that the libretto can have no existence in a form autonomous and distinct from that which connects it to the music. The meaning and compositional language of this opera will also be understood from its association with a musical tradition that was interrupted at the end of the nineteenth century. This is expressly indicated in the Second Part, in the scene of

the Hunt, which is a variation of the opening of Bruckner's Ninth Symphony in which the horns play D–F–D in the first fragment and D–A–D in the succeeding one. Such an allusion to this fundamental work of the symphonic repertoire is intentional, and meant to demonstrate with perfect clarity that my music is rooted in the central European tradition.

© 2005 Francesco d'Avalos

Summary of the plot

The tragic story is based on the notorious episode in the marital life of Carlo Gesualdo (c. 1561–1613), Prince of Venosa.

The drama is structured in two parts.

The first scene takes place in the Castle at Gesualdo. Carlo Gesualdo is in his bedroom, seated in an armchair, and near death. The ghost of his first wife, Maria d'Avalos, appears before him, and this vision leaves him deeply disturbed; the Priest Musician attached to his court enters the room to comfort him. Overcome by the tragic memories of his life, Carlo falls asleep.

The following scene takes us back to the day of his first marriage. The First Part proceeds with a succession of the events in his marital life that lead to the future tragedy: the couple's lack of mutual understanding, the performances of madrigals, Carlo's

compositional activity, the violent relationship between Carlo and his wife, and finally a storm in the garden of the Castle at Venosa, a premonition of misfortune. The First Part ends with the Ball in the Palace of the Viceroy.

The Second Part opens with the continuation of the Ball; here we witness the meeting of Maria and Fabrizio Carafa, Duke of Andria. Maria and Fabrizio have their first lovers' tryst on a balcony of the Palace, while on the beach below a mournful song is performed by some women after a murder of passion has taken place among fishermen shortly before. This acts as a premonitory signal of the tragedy to come; during this scene one hears a song of a Soothsayer who prophesies another death for love. The following scene takes place in the room of Maria, in her Palace in the Piazza San Domenico in Naples, through the window of which one hears the singing and playing of the Carnival. Maria receives a note from Fabrizio, inviting her to an assignation; passing through the room is also Carlo who, suspecting something, demonstrates ill humour by a threatening attitude.

There follows a scene in a tavern where Fabrizio awaits the arrival of Maria, who with Laura, her lady-in-waiting, joins him immediately after. For the second time one hears, coming from the street, the prophetic song of the Soothsayer, which disturbs the

atmosphere in the tavern. Here Maria and Fabrizio have an ardent lovers' meeting; in a corner of the tavern, meanwhile, one catches a glimpse of Giulio Gesualdo, Carlo's uncle, and also, near the door, of the Priest Musician, both of whom have followed the two to spy on them. Next follows a love scene between Fabrizio and Maria in her room, which is interrupted at last by Laura who opens the window as it is already morning: one hears the cocks crow and simultaneously, for the third time, the song of the Soothsayer.

The following scene takes place in a forest, where Carlo appears on horseback, out on a hunt; his uncle Giulio and the Priest Musician arrive soon after. They disclose to Carlo the infidelity of his wife; the Prince of Venosa receives this news with consternation, and is seized immediately by impulses to avenge himself. The hunt grows dramatically more animated as, passing through the forest, a party of horsemen rides by; flying above them, with loud shrieks, are flocks of birds. They all gradually recede into the distance, leaving only the trees behind.

The next scene is set at night in the Piazza San Domenico in Naples, where the Soothsayer, wrapped in a mantle, sings her prophecy of death for the fourth time. Preceded by a man carrying two torches and by two others bearing arms, Carlo arrives; together they are seen mounting the stairs to the Palace in which

Fabrizio and Maria are meeting, and a few minutes later, having killed the pair, they descend the stairs, turn a corner of the Palace and vanish down a dark side street.

We return to the first scene in which we see the dying Carlo Gesualdo; accompanied by a vocalising soprano, a contralto sings a sonnet on the tragic event, written by Torquato Tasso. At the same time, Carlo experiences the vision of the funeral ceremony for his wife, Maria, during which one glimpses the monks from the Church of San Domenico singing a Requiem mass. As this vision ends, Carlo is seized with a shudder and expires. From the back of the stage there appears a surreal and luminous garden in which Maria, his first wife, dressed in white together with other otherworldly figures, calls to Carlo and invites him to follow her into a remote realm, timeless and free from passions.

© 2005 Francesco d'Avalos

The dramatic soprano **Susan Bullock** has performed Brünnhilde in the last three parts of *Der Ring des Nibelungen* at the New National Theatre, Tokyo, and in *Götterdämmerung* at the Perth International Arts Festival, as well as Isolde for Opera North, English National Opera, Opéra de Rouen and Oper Frankfurt, and Elektra at Teatro alla Scala, Milan and Sächsische Staatsoper, Dresden. Elsewhere she

has sung Lisa (*The Queen of Spades*), Lady Macbeth (Bloch's *Macbeth*), Ellen Orford (*Peter Grimes*), and the title roles in *Jenůfa* and *Kát'a Kabanová*. She has appeared in concert all round the world, performing such works as Messiaen's *Poèmes pour Mi*, the 'Liebestod' from *Tristan und Isolde* and Immolation Scene from *Götterdämmerung*, and Stravinsky's *Les Noces*. As a recitalist she has performed song cycles by Britten with Roger Vignoles at the Aldeburgh Festival, and during the 2004–05 season made her official Wigmore Hall debut with the pianist Malcolm Martineau. Her Chandos discography includes leading parts in Britten's *Albert Herring*, Menotti's *The Consul* and Hindemith's *Sancta Susanna*.

Born in South Wales, the contralto **Hilary Summers** undertook vocal studies at the Royal Academy of Music and National Opera Studio. While she created the roles of Stella in Elliott Carter's *What Next?* at the Berlin Staatsoper in 1999 and Irma in Peter Eötvös's *Le Balcon* at the Aix-en-Provence summer festival in 2002, and recently performed and recorded Boulez's *Le Marteau sans maître* under the composer's baton, she has performed baroque repertoire with Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, Robert King and The King's Consort, Paul McCreesh and the Gabrieli Consort, Christophe Rousset and Les Talens Lyriques, William Christie and Les Arts

Florissants, and Thomas Hengelbrock and the Balthasar-Neumann-Ensemble. She is noted all over the world for her operatic Handel roles, including Tolomeo and Caesar (*Giulio Cesare*, with the Early Opera Company), Goffredo (*Rinaldo*) and the title role in *Amadigi di Gaula*.

Walter Legge founded the **Philharmonia Chorus** in 1957 to record Beethoven's Ninth Symphony with the Philharmonia Orchestra. During its existence the Chorus has appeared with most of the world's leading conductors and orchestras and made more than fifty recordings. Its varied repertoire encompasses the great classical and romantic works as well as twentieth-century masterpieces. Wilhelm Pitz, the founding Chorus Master, was succeeded by Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann and David Hill among others. Robert Dean was appointed Artistic Director and Chorus Master in 1998. The Philharmonia Chorus has performed at prestigious venues throughout Europe, including the Teatro alla Scala in Milan with Carlo Maria Giulini, the Amsterdam Concertgebouw with Bernard Haitink and the Royal Opera House, Covent Garden with Sir Simon Rattle.

One of the world's great orchestras, the **Philharmonia Orchestra** is now in its ninth season with renowned German maestro

Christoph von Dohnányi as Principal Conductor. That post was first held by Otto Klemperer, and the Orchestra has since had important collaborations with Lorin Maazel (Associate Principal Conductor), Riccardo Muti (Principal Conductor and Music Director), Giuseppe Sinopoli (Music Director) and, currently, Kurt Sanderling (Conductor Emeritus) and Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), besides such eminent figures as Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini and Karajan. Resident Orchestra at the Royal Festival Hall, it also has regional residencies, providing an ideal opportunity to expand its dynamic educational and community-based programme. Winner of several major awards, it has garnered unanimous critical acclaim for its innovative programming policy of commissioning and performing new music by the world's leading composers. The Philharmonia Orchestra undertakes frequent international tours in addition to its prestigious residencies at the Théâtre du Châtelet in Paris, the Megaron in Athens and the Lincoln Center in New York.

The Italian composer and conductor **Francesco d'Avalos** was born in Naples in 1930 into an ancient and aristocratic family with a longstanding musical tradition. Having begun his musical studies at the age of twelve, he was taught composition by Renato

Parodi and the piano by Vincenzo Vitale, and later, at the Accademia Musicale Chigiana in Siena, studied conducting with Paul van Kempen, Sergiu Celibidache and Franco Ferrara. His first major composition was his Symphony No. 1 for soprano and orchestra, first performed by the North Germany Radio Symphony Orchestra of Hamburg in 1957, since when his orchestral works have been performed across Europe by conductors such as Hans Werner Henze and Eliahu Inbal. In 1964, with the RAI Symphony Orchestra in Rome, he made his own conducting debut, and has worked frequently with many leading European orchestras. Besides the dramatic works *Qumrān* (2002) and *Maria di Venosa* (1992), Francesco d'Avalos has written a number of orchestral works, among them *Hymne an die Nacht* (1958), *Studio Sinfonico*

(1956/1982), *Lines* for soprano and orchestra (1963) and *Die stille Stadt* for soprano, string orchestra and timpani (1994). He has also composed chamber music, including a string quintet (1959) and a quintet for piano and strings (1963). His numerous recordings, mostly with the Philharmonia Orchestra, include works by Muzio Clementi, Mendelssohn, Franck, Chausson and Giuseppe Martucci. From 1972 to 1979 he taught composition at the Conservatory of Music in Bari, under its director Nino Rota, then from 1979 until 1998 composition and orchestral conducting at the San Pietro a Majella Conservatory in Naples. His book *La crisi dell'occidente e la presenza della storia: Il significato del XX secolo attraverso l'evoluzione della musica* will appear in autumn 2005.



Carlo Gesualdo

Francesco d'Avalos: Maria di Venosa

Note del compositore

La mia formazione si è costituita prevalentemente sulla musica sinfonica mitteleuropea. Pertanto, sono vicino alla musica sinfonica quanto lontano da quella operistica, pur apprezzandola. Specialmente l'Opera italiana, sia quella dell'800 che quella verista, è, secondo me, una forma di spettacolo ibrido. Ritengo che l'opera ha raggiunto nel '700 il suo equilibrio nella divisione tra recitativo ed aria. Si dava così spazio, da un lato, all'azione e, dall'altro, all'espressione. Arie, duetti, terzetti ed altri pezzi lirici, infatti, rappresentavano un momento di sospensione dell'azione.

Con l'Opera romantica e poi con quella verista, il libretto, tutto musicato, è passato in secondo piano e non sempre è rimasto comprensibile all'ascolto. I recitativi, che fino al XVIII secolo aiutavano a comprendere, anche se in linea generale, la trama, sono estremamente diminuiti e poi infine sono scomparsi. Per chi non è informato in precedenza, è quasi impossibile dare un senso, se non per ipotesi, all'azione scenica: è difatti difficile riuscire a percepire le stesse parole cantate.

In maniera diversa, ma con il medesimo risultato, ciò avviene anche nel dramma musicale di Wagner.

Per tali ragioni anche l'Opera è stata assorbita nell'idea di Musica Assoluta (anche se difatti si presenta solo come un'attuazione ibrida di questa idea) in quanto la costruzione musicale, prevalendo sul libretto, si afferma come struttura autonoma.

Queste considerazioni qui riassunte mi hanno spinto a concepire un Dramma musicale per teatro senza un effettivo libretto in senso tradizionale. L'azione scenica si svolge così come in un film muto e l'orchestra, il coro e alcune parti soliste, si sostituiscono alle parole che non vi sono, ma che, se vi fossero, egualmente (come avviene per tutte le Opere), non si riuscirebbero a comprendere.

Nella mia visione del teatro musicale, i personaggi agiscono, ma non cantano, quando cantano significa che lo farebbero anche nella realtà; così, per esempio, avviene nella *Maria di Venosa*, con la cantilena di Maria, con il canto della veggente, con il *Requiem aeternam*, così come tutti i cori maschili del mio dramma *Qumrân*. Questa diversa visione che modifica e riduce il libretto, comporta che il teatro musicale non deve attuarsi, come è avvenuto in passato, con l'uso di un preesistente dramma teatrale ridotto a libretto. Al contrario, lo stesso libretto deve essere

concepito contemporaneamente alla musica.

Questo non dovrebbe essere attuabile in un'altra forma autonoma e distinta da quella che lo unisce alla musica. In tale concezione le opere teatrali possono avere forme molto diverse tra loro.

Così, mentre si tratta di una musica per teatro, vista l'assenza di un libretto nel senso tradizionale, la musica si attua anche quale Musica Assoluta per essere strutturata in maniera dissociata dalle costrizioni del libretto, potendo essere così ascoltata come forma pura, pari ad una sinfonia. In tal modo la *Maria di Venosa* ed il *Qumrân* si immettono nel filone principale della tradizione musicale occidentale specialmente come si è evoluto nel secolo XIX.

In questi Drammi ho parzialmente adoperato il *Leitmotiv* come ha fatto Wagner, ma non in maniera così dettagliata. Il *Leitmotiv* unifica l'opera del profondo ed agisce come una dimensione invisibile dell'evolversi del Dramma. L'Opera italiana, ma anche gli Oratori di Schumann o di Mendelssohn sono frammentari per una giustapposizione di pezzi non unificati da una dimensione comune tra loro. Il *Leitmotiv* è difatti un richiamo interno dei momenti del Dramma ad un'unità profonda che sottostà come forza unificante della musica e del significato.

Esso forma uno strato base come un archivio da dove i temi sono prelevati per

essere posti in diversi episodi e hanno così anche un senso allusivo. Tale strato base si realizza come una fonte unificante che si estende al di sotto di tutto il Dramma come una realtà statica che comprende in sé l'evoluzione dinamica. È un fondamento atemporale che sottostà alla durata musicale ed ha, quindi, la funzione di dimensione fissa dalla quale emerge la dimensione orizzontale drammatica. È un mare dove il complesso moto delle onde di superficie prende significato e unità da uno strato di acque profonde ed immobili.

Pertanto, questi due Drammi, pur scritti intenzionalmente per il teatro, non sottostanno esclusivamente alla situazione teatrale poiché, a parte la prima scena della *Maria di Venosa* (che per altro è introduttiva) in cui la musica segue da vicino l'azione scenica, tutto è concepito come se fosse una composizione strumentale, anche se con voci. La musica, pure nelle prime due scene, nonostante le intromissioni sceniche e di composizioni antiche di compositori coevi a Gesualdo e dello stesso Gesualdo, permane nella sua continuità che assorbe un'effettiva frammentarietà. Difatti, i brani di musica antica sono adoperati nella continuità della successione di tutte le parti, per cui l'intera opera può essere ascoltata senza alcuna scena e senza alcuna considerazione per le parole cantate.

Proprio per questa sua implicita contraddizione di essere nella loro interezza insieme Musica per Teatro e Musica Assoluta, i miei Drammi non trovano riscontro con altre opere teatrali. È dunque una musica con doppia identità, per teatro ed assoluta.

Tali motivi chiariscono quanto detto sopra, cioè che il libretto non è attuabile in altra forma autonoma e distinta da quella che lo collega alla musica. Il significato e la scrittura di questa opera va ricercato anche nel ricollegamento con una tradizione musicale interrotta alla fine del XIX secolo. Questo è espressamente indicato nella Seconda Parte nella scena della Caccia che è una variazione dell'inizio della Nona Sinfonia di Bruckner dove compare ai corni, sia il primo frammento re-fa-re, sia il successivo re-la-re; tale allusione a questa fondamentale Sinfonia è intenzionale per indicare in maniera palese che la radice della mia musica è nella tradizione centrale europea.

© 2005 Francesco d'Avalos

Riassunto della trama

La tragica storia si fonda sulla nota vicenda della vita matrimoniale di Carlo Gesualdo (ca. 1561–1613) principe di Venosa.

Il Dramma è formato da due parti.

La prima scena si svolge al Castello di Gesualdo. Carlo Gesualdo è nella sua camera da letto seduto su di una poltrona ed è

prossimo alla morte. Gli appare lo spettro della prima moglie Maria d'Avalos e resta molto turbato da tale visione; nella stanza viene a confortarlo il Prete Musico che è alla sua corte. Sopraffatto dai tragici ricordi della sua vita, Carlo si addormenta.

La scena successiva riporta al giorno del suo primo matrimonio. La Prima Parte prosegue con la successione delle vicende della vita matrimoniale che preludono alla futura tragedia: le incomprensioni coniugali, le esecuzioni di madrigali, l'attività compositiva di Carlo, la violenza dei rapporti con la moglie e infine una tempesta di vento nel giardino del Castello di Venosa premonitrice di sventura. La Prima Parte termina con la Festa da Ballo nel Palazzo del Viceré.

La Seconda Parte inizia con il proseguimento della Festa da Ballo; qui vi è l'incontro di Maria con Fabrizio Carafa duca d'Andria. Maria e Fabrizio hanno un primo colloquio d'amore su un balcone del Palazzo mentre, nella spiaggia sottostante, si svolge un canto funebre di alcune donne per un assassinio d'amore tra pescatori avvenuto poco prima; questo appare come un segnale premonitore della futura tragedia, durante questa scena si ode un canto di una Veggente che profetizza un'altra morte per amore. La scena successiva si svolge nella camera di Maria nel suo Palazzo di Napoli in piazza San Domenico, dove attraverso la finestra si odono

i canti e i suoni del Carnevale, Maria riceve un biglietto di Fabrizio che la invita ad un appuntamento, passa per la stanza anche Carlo che sospettando qualcosa dimostra malumore con tono minaccioso.

Segue una scena in una taverna dove Fabrizio è in attesa di Maria che giunge con la cameriera Laura subito dopo. Si sente venire dalla strada per la seconda volta il canto profetico della Veggente che turba l'atmosfera della taverna. Qui Maria e Fabrizio hanno un intenso colloquio d'amore; nella taverna si intravede in un angolo lo zio Giulio Gesualdo e vicino alla porta anche il Prete Musico che li hanno seguiti per spiarli. Segue nella stanza di Maria un rapporto tra i due amanti che alla fine è interrotto da Laura che apre la finestra perché è già mattina, si odono i canti dei galli e contemporaneamente, per la terza volta il canto della Veggente.

La scena successiva si svolge in una foresta dove su un cavallo giunge Carlo che è lì per la caccia, poco dopo vengono lo zio Giulio e il Prete Musico; questi rivelano a Carlo l'infedeltà della moglie e tale notizia è accolta dal principe di Venosa con costernazione e immediati impulsi di vendetta. La caccia si anima drammaticamente con il passaggio di molti cavalieri che sono nella foresta, e insieme, volano con forti stridii stormi di uccelli; poi tutti si allontanano e restano solo gli alberi.

La scena successiva si svolge di notte in piazza San Domenico a Napoli dove vi è la Veggente ammantata che canta per la quarta volta la profezia di morte. Qui giunge Carlo preceduto da un uomo con due fiaccole e due uomini armati, si vedono salire nel Palazzo, dove si trovano Maria e Fabrizio e dopo alcuni minuti avendoli uccisi ridiscendono e scompaiono in una adiacente strada oscura.

Si ritorna alla prima scena dove si vede Carlo Gesualdo morente, un contralto accompagnato da un soprano che vocalizza canta un sonetto di Torquato Tasso sul tragico evento. Contemporaneamente Carlo ha la visione della cerimonia funebre della moglie Maria, nella quale si intravedono i monaci della Chiesa di San Domenico che cantano un Requiem Aeternam. Al termine di tale visione Carlo ha un tremore e spira. Dal fondo della scena compare un giardino surreale e luminoso dove la prima moglie Maria, vestita di bianco insieme ad altre entità ultraterrene, lo chiama per invitarlo a venire in una realtà remota senza tempo e senza passioni.

© 2005 Francesco d'Avalos

Susan Bullock, soprano drammatico, si è esibita nel ruolo di Brünnhilde nelle ultime tre parti di *Der Ring des Nibelungen* presso il Nuovo Teatro Nazionale di Tokyo e nel *Götterdämmerung* all'International Arts Festival

di Perth, oltre che nella parte di Isolde per Opera North, English National Opera, Opéra de Rouen e Oper Frankfurt, e in quella di Elektra al Teatro alla Scala di Milano e al Sächsische Staatsoper di Dresda. Ha anche cantato le parti di Lisa (*La dama di picche*), Lady Macbeth (*Macbeth* di Bloch), Ellen Orford (*Peter Grimes*), e i ruoli di protagonista in *Jenůfa* e *Kát'a Kabanová*. Si è esibita in concerti in tutto il mondo, cantando in opere come *Poèmes pour Mi* di Messiaen, nel "Liebestod" da *Tristan und Isolde*, nella Scena del Sacrificio del *Götterdämmerung* e nel *Les Noces* di Stravinsky. In qualità di artista da recital si è esibita nei cicli di canzoni di Britten, accompagnata da Roger Vignoles in occasione del Festival di Aldeburgh, mentre nel corso della stagione 2004/05 ha fatto il suo debutto ufficiale alla Wigmore Hall con il pianista Malcolm Martineau. La sua discografia Chandos comprende ruoli da protagonista nell'*Albert Herring* di Britten, nel *The Consul* di Menotti e nel *Sancta Susanna* di Hindemith.

Nata nel Galles del Sud, la contralto **Hilary Summers** ha intrapreso studi vocali presso la Royal Academy of Music e la National Opera Studio. Oltre a creare i ruoli di Stella in *What Next?* di Elliott Carter al Berliner Staatsoper nel 1999 e di Irma in *Le Balcon* di Peter Eötvös al festival estivo di Aix-en-Provence nel 2002, recentemente si è esibita e ha

registrato *Le Marteau sans maître* di Boulez sotto la conduzione dello stesso compositore. Summers si è esibita anche in un repertorio barocco con Christopher Hogwood e la Academy of Ancient Music, Robert King e The King's Consort, Paul McCreesh e il Gabrieli Consort, Christophe Rousset e Les Talens Lyriques, William Christie e Les Arts Florissants, Thomas Hengelbrock e il Balthasar-Neumann-Ensemble. È nota in tutto il mondo per i suoi ruoli operistici di Handel, tra cui Tolomeo e Cesare (*Giulio Cesare*, con la Early Opera Company), Goffredo (*Rinaldo*) e la parte di protagonista in *Amadigi di Gaula*.

Walter Legge fondò il **Philharmonia Chorus** nel 1957 per poter incidere la Nona Sinfonia di Beethoven con la Philharmonia Orchestra. Nel corso della sua carriera il Coro si è esibito con i direttori e le orchestre più importanti a livello internazionale, realizzando oltre cinquanta incisioni. Il suo repertorio, molto vario, comprende le grandi opere classiche e romantiche, oltre a numerosi capolavori del Ventesimo secolo. Successori di Wilhelm Pitz, il Maestro fondatore del Coro, sono stati, tra gli altri, Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann e David Hill. Robert Dean è stato nominato Direttore Artistico e Maestro del Coro nel 1998. Il Philharmonia Chorus si è esibito presso i più

prestigiosi teatri europei, tra cui il Teatro alla Scala di Milano con Carlo Maria Giulini, il Concertgebouw di Amsterdam con Bernard Haitink, e la Royal Opera House di Covent Garden, a Londra, con Sir Simon Rattle.

La **Philharmonia Orchestra**, una delle orchestre più prestigiose del mondo, è oggi alla sua nona stagione con il famoso maestro tedesco Christoph von Dohnányi in qualità di Direttore Principale. La carica era stata prima occupata da Otto Klemperer e da allora l'Orchestra ha collaborato con personaggi di spicco come Lorin Maazel (Direttore Principale Associato), Riccardo Muti (Direttore Principale e Direttore Musicale), Giuseppe Sinopoli (Direttore Musicale) e, attualmente, Kurt Sanderling (Direttore Emerito) e Vladimir Ashkenazy (Direttore Laureato). Altre collaborazioni importanti riguardano figure eminenti come Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini e Karajan. Orchestra residente presso la Royal Festival Hall, a Londra, occupa anche residenze regionali: un'opportunità ideale per espandere il suo dinamico programma educativo e comunitario. Vincitrice di numerose e importanti onorificenze, la Philharmonia Orchestra si è assicurata le lodi unanimesi della critica per la sua politica di programmazione innovativa nel commissionare ed eseguire musica nuova da parte dei compositori più noti a livello internazionale. In

aggiunta alle sue prestigiose residenze presso il Théâtre du Châtelet di Parigi, il Megaron di Atene e il Lincoln Center di New York, la Philharmonia Orchestra è spesso impegnata in tournée internazionali.

Il compositore e direttore d'orchestra **Francesco d'Avalos** è nato a Napoli nel 1930 da una famiglia aristocratica con un'antica tradizione musicale. Ha iniziato a studiare musica a dodici anni, frequentando i corsi di composizione di Renato Parodi e quelli di pianoforte con Vincenzo Vitale. Più tardi, presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, ha studiato direzione d'orchestra con Paul van Kempen, Sergiu Celibidache e Franco Ferrara. La sua prima composizione importante è stata la Sinfonia N. 1 per soprano e orchestra, eseguita in origine nel 1957 dall'Orchestra Sinfonica Radiofonica della Germania del Nord di Amburgo. Da allora le sue opere orchestrali sono state eseguite in tutta Europa da direttori come Hans Werner Henze ed Eliahu Inbal. Nel 1964, ha debuttato come direttore con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma e ha collaborato frequentemente con le più prestigiose orchestre europee. Oltre alle opere drammatiche *Qumrān* (2002) e *Maria di Venosa* (1992), Francesco d'Avalos ha composto varie opere orchestrali, tra cui *Hymne an die Nacht* (1958), *Studio Sinfonico* (1956/1982), *Lines* per soprano e orchestra

(1963) e *Die stille Stadt* per soprano, archi e timpani (1994). Ha composto anche musica da camera, tra cui un quintetto d'archi (1959) e un quintetto per piano e archi (1963). Tra le sue numerose incisioni, gran parte delle quali con la Philharmonia Orchestra, troviamo opere di Muzio Clementi, Mendelssohn, Franck, Chausson e Giuseppe Martucci. Dal 1972 al 1979 ha insegnato composizione presso il

Conservatorio di Musica di Bari, sotto la direzione di Nino Rota. Dal 1979 fino al 1998 ha insegnato composizione e direzione d'orchestra presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Il suo libro *La crisi dell'occidente e la presenza della storia: Il significato del XX secolo attraverso l'evoluzione della musica* sarà pubblicato nell'autunno 2005.



Maria d'Avalos, detail of painting in the Carafa Chapel of the Church of San Domenico Maggiore, Naples

Maria di Venosa

Dramma Musicale per orchestra, solisti e coro in due parti e quattordici scene

Dramatis personae

Carlo Gesualdo, Principe di Venosa
 Maria d'Avalos, Principessa di Venosa
 Fabrizio Carafa, Duca d'Andria
 Giulio Gesualdo, zio di Carlo
 Prete musico al servizio di Carlo Gesualdo
 Laura Scala, prima cameriera di Maria d'Avalos
 Una Veggente

PRIMO COMPACT DISC

Parte Prima**1 Scena I**

Castello a Gesualdo – Camera di Carlo Gesualdo principe di Venosa – Notte – Alla parete vi è un ritratto della seconda moglie di Gesualdo, Eleonora d'Este
 Carlo Gesualdo principe di Venosa è seduto in poltrona, le forze l'abbandonano, sente che la morte è prossima, ma ancora prova a comporre musica. Va al cembalo e inizia a suonare (un gruppo di strumentisti, al lato della scena, suona un breve frammento musicale che va inteso come realizzazione del pensiero musicale di Gesualdo); ma in quel momento egli vede,

Maria di Venosa

Music drama for orchestra, soloists and chorus in two parts and fourteen scenes

Dramatis personae

Carlo Gesualdo, Prince of Venosa
 Maria d'Avalos, Princess of Venosa
 Fabrizio Carafa, Duke of Andria
 Giulio Gesualdo, uncle of Carlo
 Priest Musician in the service of Carlo Gesualdo
 Laura Scala, chief lady-in-waiting to Maria d'Avalos
 A Soothsayer

COMPACT DISC ONE

First Part**Scene I**

Castle at Gesualdo – Room of Carlo Gesualdo, Prince of Venosa – Night – On the wall there is a portrait of Gesualdo's second wife, Eleonora d'Este.
 Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, is sitting in an armchair. His strength is ebbing, he feels that death is near, but he still tries to compose music. He goes to the harpsichord and begins to play (a group of instrumentalists, at the side of the stage, play a brief fragment of music which is understood as the realisation of Gesualdo's musical thought), but at that moment he sees, in the

nel quadro che effigia la sua seconda moglie, Eleonora d'Este, la figura viva della prima moglie Maria d'Avalos, vestita di bianco. Distoglie lo sguardo dal quadro, che torna come prima, e si concentra di nuovo sulla musica.

Dopo qualche istante egli vede in piedi, accanto a sé, lo spettro della prima moglie Maria. Turbato da questa presenza si allontana dal cembalo, tira il nastro del campanello e subito si risiede sulla poltrona.

Entrano un cameriere e un Prete Musico; a quest'ultimo Gesualdo chiede di mandare via lo spettro, ma il Prete non può vederlo e fa capire che non vi è nessuno.

Gesualdo insiste indicando la parte della camera dove si vede lo spettro di Maria, alle spalle del Prete; il Prete si volta e in quel momento lo spettro di Maria scompare.

Nel frattempo il cameriere è uscito dalla stanza e poco dopo è rientrato con un vassoio su cui è poggiata una piccola zuppiera con del brodo caldo che è servito a Gesualdo in una tazza.

Il Prete cerca di far capire a Gesualdo che è ammalato e che deve riposare, ma Gesualdo lo allontana e ritorna al cembalo a comporre (mentre egli suona, gli strumenti sulla scena realizzano la musica; invece quando Gesualdo è solo, scrive la

picture which depicts his second wife, Eleonora d'Este, the living form of his first wife, Maria d'Avalos, dressed in white. He averts his eyes from the picture, which returns to its previous appearance, and once again concentrates on the music.

After a few moments he sees, standing close to him, the ghost of his first wife, Maria. Troubled by this presence, he moves away from the harpsichord, pulls the string of the bell and immediately returns to the chair and sits down again.

A servant enters with a Priest Musician; Gesualdo asks the latter to chase away the ghost, but the Priest cannot see it and tries to persuade him that there is no one else in the room.

Gesualdo is adamant, pointing to the part of the room where the ghost of Maria can be seen, by the shoulders of the Priest; the Priest turns, and at the same moment the ghost of Maria vanishes.

In the meantime the servant has left the room and a little later returned carrying a tray with a small tureen of hot broth which he serves Gesualdo in a cup.

The Priest tries to make Gesualdo understand that he is ill and should rest, but Gesualdo dismisses him and returns to the harpsichord to compose (while he is playing, the instruments on stage perform the music he has in mind; however, when Gesualdo is alone writing music, it is

musica, essa è realizzata dagli strumenti dell'orchestra)*.

Gesualdo chiede al Prete di accendere i due candelabri. Poi, subito, il Prete e il cameriere vanno via.

Gesualdo resta solo, si avvicina al ritratto di Eleonora e lo guarda. Poi va verso la parete dove sono i suoi trofei di caccia rievocando in se stesso il corso drammatico della vita. Infine spegne le candele e va a sedersi, mentre suona la mezzanotte.

*Nell'edizione teatrale questa parte va eseguita da Gesualdo stesso che suona un clavicembalo.

Intermezzo

2 Scena II

La camera di Maria d'Avalos principessa di Venosa e la sala adiacente nel Palazzo di Napoli il giorno del matrimonio

Si odono squilli di trombe. Arriva Maria d'Avalos, vestita con l'abito nuziale, subito dopo la celebrazione delle nozze con Carlo Gesualdo principe di Venosa. La sua Prima Cameriera, Laura Scala, insieme con le altre cameriere, la aiuta a cambiarsi d'abito, mentre nella sala adiacente un gruppo di strumentisti suona una musica per l'occasione (Andrea Ansalone, m. 1656, *Aria Terza*).

played by the instruments of the orchestra)*.

Gesualdo asks the Priest to light the two candelabras. Then, immediately, the Priest and the servant leave.

Gesualdo is left alone; he moves towards the portrait of Eleonora and looks at it. Then he walks to the wall on which his hunting trophies hang, evoking recollections in him of the dramatic course of his life. Finally he puts out the candles and sits down again, while bells ring the midnight hour.

*In the theatrical edition this part is performed by Gesualdo himself, who plays a harpsichord.

Intermezzo

Scene II

The room of Maria d'Avalos, Princess of Venosa, and the adjoining hall in the Palace at Naples on her wedding day

One hears the blast of trumpets. Maria d'Avalos enters wearing her wedding dress immediately after the celebrations of her marriage to Carlo Gesualdo, Prince of Venosa. Her chief lady-in-waiting, Laura Scala, with the other maidservants help her change her dress, while in the adjoining hall a group of instrumentalists play music suitable for the occasion (Andrea Ansalone, d. 1656, *Aria Terza*).

In questa sala vi è Carlo Gesualdo ed altre persone tra cui suo zio, Giulio Gesualdo, e il Prete Musico. Gli strumentisti suonano anche una gagliarda di Gesualdo. Gesualdo lascia gli ospiti, entra nella stanza di Maria, manda via le cameriere, si avvicina alla sposa con atteggiamento amoroso, ma con dolcezza Maria l'allontana. Gesualdo esce e va verso un'altra parte del Palazzo ove ode suonare un organo: è la stessa gagliarda udita poco prima.

Il sipario cala durante la gagliarda eseguita all'organo.

Intermezzo

3 Scena III

Sala da musica nel Castello a Venosa

Gesualdo, con altri cantori, esegue un suo madrigale:

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

Carlo Gesualdo, Madrigale XVII dal
Sesto Libro dei Madrigali

È presente anche il Prete Musico.
Alla fine del madrigale si ode Maria che

In this room we see Carlo Gesualdo and other people, among them his uncle, Giulio Gesualdo, and the Priest Musician. The instrumentalists also play a *gagliarda* by Gesualdo. Gesualdo leaves the guests, enters Maria's room, sends the maidservants away, and walks up to his bride with an amorous attitude, but Maria gently repulses him. Gesualdo leaves and goes towards another part of the Palace where he hears an organ playing: it is the same *gagliarda* as was heard a little earlier.

The curtain falls as the organ plays the *gagliarda*.

Intermezzo

Scene III

Music room in the Castle at Venosa

Gesualdo with other singers perform one of his madrigals:

Alas, I die in grief
And she who can give me life,
Ah, she slays me and will not give me help!
O grievous fate,
She who can give me life, ah, gives me death!

Carlo Gesualdo, Madrigal XVII from the
Sixth Book of Madrigals

The Priest Musician is also present.
After the madrigal Maria is heard singing a

canta una melodia che esprime insoddisfazione. Gesualdo lascia i cantori e va verso la parte del Castello da cui proviene la voce della moglie. Maria è ad una finestra che dà su un giardino dove vi sono dei pioppi mossi da un leggero vento. Durante l'esecuzione del madrigale e anche dopo di esso, Giulio Gesualdo è ad una finestra da dove guarda Maria. Il Prete Musico ha nel frattempo osservato l'atteggiamento amoroso di Giulio Gesualdo verso Maria.

Intermezzo

4 Scena IV

Camera di Maria nel Castello a Venosa
Maria è sola nella camera mentre prosegue la cantilena della precedente scena. Entra Gesualdo prepotentemente, chiude la porta dietro di sé e tenta con violenza di avere con la moglie un rapporto amoroso. Lei dapprima rifiuta, ma poi cede e la scena si conclude con un'unione di sensi. Maria è in preda alla disperazione.

Alla fine Gesualdo con un sentimento di impotenza nei riguardi della moglie esce dalla stanza. Entra Laura che accudisce Maria: le porta una tisana, la pettina e accomoda il letto. Maria, infine, si addormenta.

melody that expresses her discontent. Gesualdo leaves the singers and goes to the part of the Castle from which his wife's voice is coming. Maria is at a window overlooking a garden in which some poplar trees are swaying in the breeze. During the performance of the madrigal, and also after it, Giulio Gesualdo is at a window from which he watches Maria. Meanwhile, the Priest Musician has observed the amorous attitude of Giulio Gesualdo towards Maria.

Intermezzo

Scene IV

Maria's room in the Castle at Venosa
Maria is alone in the room and continues the song from the previous scene. Gesualdo enters with a masterful attitude, closes the door behind him and tries to force his wife to have conjugal relations with him. At first she refuses, but then she yields and the scene ends in a sexual union. Maria falls into despair.

At the end Gesualdo, feeling powerless before the lack of respect shown him by his wife, leaves the room. Laura enters and attends to Maria: she brings her a tisane, combs her hair and prepares her bed. Finally Maria falls asleep.

Intermezzo

(prima parte del madrigale successivo)

5 Scena V

Sala da musica nel Castello a Venosa
Alcuni cantori eseguono un altro madrigale di Gesualdo:

Io pur respiro in così gran dolore
E tu pur vivi, o dispietato core?
Ahi, che non vi è più speme
Di riveder il nostro amato bene!

Deh, morte danne aita,
Uccidi questa vital!
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
A la vita dia fin ed al gran duolo.
Carlo Gesualdo, Madrigale X dal
Sesto Libro dei Madrigali

Gesualdo ascolta ma non canta. Dopo poco (il sipario si apre verso la fine del madrigale) i cantori vanno via e Gesualdo resta solo con il Prete Musico. Gesualdo inizia a comporre al clavicembalo, suona e scrive mentre il Prete Musico prende dal leggio del clavicembalo i fogli con le parti scritte, siede a una scrivania e le ricopia. Ciò avviene due volte.

A un dato momento, proprio quando Gesualdo è in uno stato di grande esaltazione creativa, entrano Maria e lo zio

Intermezzo

(first part of the following madrigal)

Scene V

Music room in the Castle at Venosa
Some singers perform another madrigal by Gesualdo:

Do I breathe in such great pain,
While you live, O pitiless heart?
Ah, there is no more hope
Of seeing my dearest beloved!

Ah, death, give succour,
Slay this life!
Strike in pity, and with a single blow
Put an end to life and to my great suffering.
Carlo Gesualdo, Madrigal X from the
Sixth Book of Madrigals

Gesualdo listens, but does not sing. After a while (the curtain rises towards the end of the madrigal) the singers leave and Gesualdo is left alone with the Priest Musician. Gesualdo begins to compose at the harpsichord; he plays and writes while the Priest Musician takes the pages with the written parts from the music stand on the harpsichord, sits down at a desk and copies them. This happens twice.

At a certain point, just as Gesualdo has reached a state of creative ecstasy, Maria enters along with Gesualdo's uncle, Giulio.

di lui, Giulio. Gesualdo interrompe di comporre ed esce seguito dal Prete che, però, avendo intuito che Giulio Gesualdo è innamorato di Maria, resta a spiare dietro ad una porta. Giulio Gesualdo cerca di sedurre Maria, ma lei lo rifiuta sdegnosamente ed esce dalla stanza.

Intermezzo

6 Scena VI

Il giardino del Castello a Venosa in una notte di vento

Gesualdo è nel giardino mentre Maria, che è in una camera del Castello, va alla finestra per guardare la tempesta. Maria, poi, si dirige verso l'inginocchiatoio che è poggiato ad una parete da cui pende un quadro che raffigura la Madonna. Si inginocchia e, in uno stato di grande disperazione, prega. Gesualdo nel giardino guarda gli alberi scossi dal vento.

Ambedue avvertono in questa tempesta un presagio di tragici eventi.

Soprano e contralto:

Scoccate fulmini, cieli vendetta
Che a voi s'aspetta, gli empi punir
Nel cieco baratro, l'infida cada
A perir vada, chi sa tradir.

Testo di autore anonimo
della metà del secolo XVII,
tratto dall'opera *La Filli*
di Giovanni Cesare Netti (1649–1686)

Gesualdo abruptly ceases to compose and leaves, followed by the Priest Musician who, having divined, however, that Giulio Gesualdo is in love with Maria, stays back to spy behind a door. Giulio Gesualdo attempts to seduce Maria, but she rejects him disdainfully and exits the room.

Intermezzo

Scene VI

The garden of the Castle at Venosa on a stormy night

Gesualdo is in the garden while Maria, in a room in the Castle, goes to the window in order to watch the storm. Maria then moves towards the prie-dieu placed against a wall on which hangs a painting depicting the Madonna. She kneels and, in a state of great desperation, prays. In the garden Gesualdo observes the trees shaken by the storm.

Both of them perceive in the storm an omen of tragic events.

Soprano and Contralto:

Strike, thunderbolts, heaven's vengeance
Which awaits you, to punish the impious
In the bottomless abyss, the faithless woman falls
And goes to her death, who is capable of treachery.

Text, by an anonymous author,
from the middle of the seventeenth century,
drawn from the opera *La Filli*
by Giovanni Cesare Netti (1649–1686)

Intermezzo

7 Scena VII

Sala delle feste nel Palazzo del Viceré di Napoli – Ballo

Fanfara (Andrea Ansalone, *La Mendoza*). Entrata degli ospiti (Giovanni Salvatore, m. ?1688, *Durezze e Ligature*) tra cui i Principi di Venosa, i Duchi Carafa d'Andria e Giulio Gesualdo.

Inizio del Ballo, ma dopo tre danze (Andrea Ansalone, *Aria Prima*; Francesco Lombardo, ?, *Gagliarda*; Giovanni Salvatore, *Corrente Prima*) esso si interrompe improvvisamente. Tutti i danzatori restano immobili poiché da una chiesa non lontana, come un presagio, si odono delle campane che suonano a morte.

Fine della Parte Prima

SECONDO COMPACT DISC

Parte Seconda

1 Scena VII

Sala delle feste nel Palazzo del Viceré – Continuazione dell'ultima scena della Parte Prima

Gagliarda Seconda (Giovanni de Macque, ?1548/50–1614); *Pavane de Spagna* (XXX) da *Terpsichore* (Michael Praetorius,

Intermezzo

Scene VII

Ballroom in the Palace of the Viceroy of Naples – Ball

Fanfara (Andrea Ansalone, *La Mendoza*). The entrance of the guests (Giovanni Salvatore, d. ?1688, *Durezze e Ligature*), among them the Prince and Princess of Venosa, the Duke and Duchess Carafa of Andria and Giulio Gesualdo.

The beginning of the ball, but after three dances (Andrea Ansalone, *Aria Prima*; Francesco Lombardo, ?, *Gagliarda*; Giovanni Salvatore, *Corrente Prima*) it stops unexpectedly. All the dancers remain motionless as, coming from a church not far away, like an omen, one hears bells sounding a death knell.

End of the First Part

COMPACT DISC TWO

Second Part

Scene VII

Ballroom in the Palace of the Viceroy – Continuation of the last scene of the First Part *Gagliarda Seconda* (Giovanni de Macque, ?1548/50–1614); *Pavane de Spagna* (XXX) from *Terpsichore* (Michael Praetorius, ?1571–1621). During the latter dance,

1571–1621). Durante quest'ultima danza Maria incontra gli occhi di Fabrizio Carafa. I due restano per un po' a guardarsi con turbamento. Il ballo prosegue (Giacomo Spiaro, sec. XVII, *Suono del Ballo de Cigni sonato da violini*; Giacomo Spiaro, *Suono del Ballo de' Selvaggi e delle Simie sonato da istrumenti a fiato*). Durante l'ultima danza Maria d'Avalos e Fabrizio Carafa vanno verso un balcone del Palazzo. Giulio Gesualdo li segue per spiarli.

Intermezzo

2 Scena VIII

Un balcone del Palazzo del Viceré durante la festa da ballo e la spiaggia sottostante
Sul balcone del Palazzo Maria d'Avalos e Fabrizio Carafa iniziano i loro primi colloqui d'amore.

Sulla spiaggia sottostante, dove in lontananza si intravede una chiesa, alcuni uomini portano a braccio un uomo e una giovane donna morti, accoltellati, che vengono adagiati sulla sabbia; alcune donne, che seguono i due uccisi, con un lugubre canto piangono la loro morte.

Coro di donne:

Morte per sangue.

Morte per tradimento d'amore.

Maria's eyes meet those of Fabrizio Carafa. The pair stare at each other for a moment in some agitation. The dance continues (Giacomo Spiaro, seventeenth century, *Suono del Ballo de Cigni sonato da violini*; Giacomo Spiaro, *Suono del Ballo de' Selvaggi e delle Simie sonato da istrumenti a fiato*). During the last dance Maria d'Avalos and Fabrizio Carafa move towards one of the balconies of the Palace. Giulio Gesualdo follows in order to spy on them.

Intermezzo

Scene VIII

A balcony of the Palace of the Viceroy during the ball, and the beach beneath it
On the Palace balcony Maria d'Avalos and Fabrizio Carafa begin to talk of their love for each other.

On the beach beneath, where one can just make out the shape of a church in the distance, some men are carrying in their arms a man and a young woman who have been stabbed to death. They lay them gently down on the sand. Some women who are following the murdered pair lament their deaths with a doleful song.

Women's chorus:

A bloody death.

Death for the betrayal of love.

Un uomo incatenato, evidentemente l'assassino, esprime il suo furore con gesti di violenza sui corpi esanimi, ma, ormai impotente, viene condotto via da alcuni soldati. Una donna sola ammantata, una Veggente, discosta di poco dalle altre donne, profetizza un'altra morte tragica per amore.

Contralto:

Altra morte per amore vedo in questa notte di festa e di sangue.

Maria e Fabrizio, turbati da tale scena, lasciano il balcone e rientrano nelle sale del Palazzo. Nello stesso momento le campane, le stesse che avevano interrotto il ballo, suonano a morte.

Intermezzo

3 Scena IX

Camera di Maria nel Palazzo di Napoli
Si odono provenire dalla piazza e dalla strada i canti di Carnevale. Laura porta a Maria un biglietto di Fabrizio Carafa per un appuntamento. Subito dopo entra Gesualdo (Maria nasconde frettolosamente il biglietto) che vedendo dei movimenti sospetti, guarda le due donne con tono minaccioso ed esce con atteggiamento irritato.

A man in chains, evidently the murderer, expresses his fury with violent gestures over the lifeless bodies, but, reduced to powerlessness, he is taken away by some soldiers. A solitary cloaked woman, a Soothsayer, a little apart from the other women, prophesies another tragic death for love.

Contralto:

Another death for love I see in this night of festivities and blood.

Maria and Fabrizio, troubled by this scene, leave the balcony and re-enter the halls of the Palace. At that very moment, the bells, the same as had interrupted the ball, sound the death knell.

Intermezzo

Scene IX

Maria's room in the Palace at Naples
Carnival songs are heard coming from the piazza and the street. Laura brings Maria a note from Fabrizio Carafa asking for an assignation. Immediately afterwards Gesualdo enters (Maria hastily hides the note) and, noticing the suspicious movements, gives the two women a threatening look, then exits with an irritated demeanour.

Intermezzo**4 Scena X***Una taverna*

Durante la festa di Carnevale Maria e Laura entrano travestite nella taverna e vanno al tavolo dove le attende Fabrizio Carafa. Pochi istanti dopo entra furtivamente Giulio Gesualdo che, non visto, le segue andandosi a nascondere in un angolo della taverna. Maria e Laura, per farsi riconoscere da Fabrizio, si liberano per breve tempo del travestimento. Subito dopo si ode provenire dalla strada il canto della donna che prima era sulla spiaggia e che, per la seconda volta, profetizza una morte tragica.

Contralto:

Morte. Vedo morte per sangue.

Nella taverna tutti, turbati, restano ad ascoltare in silenzio.

Poi la festa riprende. Maria e Fabrizio, sempre travestiti e mani nelle mani, danno inizio ad un colloquio d'amore mentre Laura parla con avventori dei tavoli adiacenti. Durante il colloquio tra Maria e Fabrizio compaiono, tra la folla che sta ballando nella taverna, due figure travestite a mo' di scheletri che ballano innanzi al tavolo dove Maria e Fabrizio

Intermezzo**Scene X***A tavern*

During the Carnival celebrations Maria and Laura enter the tavern in disguise and go to the table where Fabrizio Carafa is waiting for them. A few moments later Giulio Gesualdo enters surreptitiously; himself unnoticed, he follows them and goes to hide in a corner of the tavern. Maria and Laura, so as to be recognised by Fabrizio, for a brief moment throw off their disguises. Immediately afterwards, one hears, coming from the street, the song of the woman who was previously seen on the beach and who, for the second time, prophesies a tragic death.

Contralto:

Death. I see a bloody death.

In the tavern everyone, shaken, listens in silence.

Then the festivities resume. Maria and Fabrizio, still in disguise and holding each other's hands, begin to express their love for each other, while Laura talks to customers at the tables nearby. During the conversation between Maria and Fabrizio, two figures disguised as skeletons appear out of the crowd that is dancing in the tavern and dance in front of the table at which Maria and

sono seduti. Dopo breve tempo le due figure scompaiono tra la folla, lasciando nei due amanti un grave presentimento.

Ad un tratto all'entrata della taverna compare il Prete Musico che osserva quanto sta avvenendo. Poi subito va via. Poco dopo Maria consegna a Fabrizio Carafa le chiavi della sua casa per i futuri incontri. Insieme con lui e Laura, Maria va via. Giulio Gesualdo con cautela li segue. Nella taverna la festa si fa più animata; al punto culminante la scena diviene immediatamente buia e cala il sipario.

Intermezzo**5 Scena XI***Camera di Maria nel Palazzo di Napoli*

Scena d'amore tra Maria e Fabrizio. Essa termina con l'arrivo di Laura che apre una finestra per mostrare ai due che è spuntata l'alba. È ora quindi che Fabrizio si prepari per andar via. Si odono cantare i galli. Per la terza volta si ode il canto della Veggente.

Contralto:

Morte per sangue.

Intermezzo

Fabrizio are seated. After a few moments the two figures disappear into the crowd again, leaving the two lovers with grave presentiments.

Suddenly the Priest Musician appears at the entrance to the tavern and observes what is happening. Then he immediately goes away. Shortly afterwards Maria entrusts Fabrizio Carafa with the keys to her house for future encounters. Together with him and Laura she leaves. Giulio Gesualdo cautiously follows them. In the tavern the festivities become more animated; at the climax the stage is plunged into darkness and the curtain falls.

Intermezzo**Scene XI***Maria's room in the Palace at Naples*

Love scene between Maria and Fabrizio. This comes to an end at the arrival of Laura who opens a window to show the pair that the dawn has broken. It is time, therefore, for Fabrizio to prepare to leave. Cocks are heard crowing. For the third time one hears the song of the Soothsayer.

Contralto:

Bloody death.

Intermezzo

6 Scena XII*Una foresta – Caccia*

La foresta è, inizialmente, priva di personaggi e si odono solo delle lontane eco dei corni dei cacciatori. Dopo poco tempo arriva Carlo Gesualdo che è a caccia con altri amici. Carlo Gesualdo viene raggiunto da Giulio Gesualdo e dal Prete Musico. Lo zio Giulio Gesualdo gli parla da vicino, sommestamente, per informarlo dei trascorsi tra Maria e Fabrizio Carafa. Carlo Gesualdo è incredulo, ma per la sicurezza con cui i due affermano il fatto, si convince: abbandona la caccia e va via con i due. La battuta di caccia prosegue drammaticamente. Il sipario cala in un momento di grande animazione.

Intermezzo**7 Scena XIII**

Piazza San Domenico a Napoli con il Palazzo dove abitano i Gesualdo – Notte
Una donna ammantata, la Veggente già precedentemente vista, si aggira per la Piazza profetizzando tragici eventi che dovranno accadere nelle vicinanze.

Contralto:

Vedo morte per sangue.

Giù nel profondo sotto alle nere sorgenti
per sempre giaceranno senza più svegliarsi.

Testo di Francesco d'Avalos

Scene XII*A forest – Hunt*

Initially the forest is empty of people and one hears only distant echoes of the huntsmen's horns. After a short time Carlo Gesualdo arrives, hunting with other friends. He is joined by Giulio Gesualdo and by the Priest Musician. The uncle, Giulio Gesualdo, speaks privately to Carlo in a subdued voice, telling him of what has been occurring between Maria and Fabrizio Carafa. Gesualdo is incredulous, but he is persuaded by the certainty with which the two others affirm the facts: he abandons the hunt and leaves with them. The pace of the hunt proceeds in dramatic fashion. The curtain falls at a moment of high excitement.

Intermezzo**Scene XIII**

Piazza San Domenico in Naples with the Palace in which the Gesualdos live – Night
A cloaked woman, the Soothsayer seen previously, is walking round the Piazza prophesying tragic events which are to occur in the vicinity.

Contralto:

I see a bloody death.

Down in the depths, under the black springs,
They will lie for ever and never wake again.

Text by Francesco d'Avalos

Contemporaneamente da una buia strada adiacente si vede arrivare Gesualdo preceduto da due uomini armati e da un terzo che porta due fiacole; rapidamente entrano nel Palazzo dove vivono i Gesualdo e dopo qualche minuto ne riescono. Si odono le campane di mezzanotte.

Intermezzo**8 Scena XIV**

Castello a Gesualdo – Camera di Carlo Gesualdo – Notte – Seguito della prima scena – Morte di Carlo Gesualdo
Gesualdo è in poltrona sul punto di morire. Ripensa alla sua prima moglie Maria e a Fabrizio Carafa (viene cantato un sonetto di Torquato Tasso composto dal poeta proprio in memoria dell'amore e della uccisione dei due amanti).

Contralto e soprano:

Alme leggiadre a meraviglia e belle
Che soffriste morendo aspro martirio,
Se morte, amor, fortuna, il ciel v'uniro,
Nulla più vi divide e svelle;

Ma, quei raggi congiunti o pur facelle,
D'immortale splendor nel terzo giro,
Già fiammeggianti, e del gentil desiro
Son più lucenti le serene stelle,

At the same time, Gesualdo is seen approaching from a dark side street, preceded by two armed men and by a third who carries two torches; they enter swiftly into the Palace in which the Gesualdos live and after a few minutes come out again. One hears bells ringing the midnight hour.

Intermezzo**Scene XIV**

Castle at Gesualdo – Room of Carlo Gesualdo – Night – Sequel to the first scene – Death of Carlo Gesualdo
Gesualdo is in his armchair on the point of death. He thinks once more about his first wife, Maria, and about Fabrizio Carafa (a sonnet by Torquato Tasso is sung, which the poet wrote specifically as a memorial to the ardour and the murder of the two lovers).

Contralto and Soprano:

Souls marvellously fair and beautiful
Who in dying suffered bitter martyrdom,
If death, love, fortune and heaven have united you,
Nothing more can divide or tear you from each other;

But, these conjoined rays or mere sparks
Of immortal splendour in the third circle
Already flaming, and from gentle desire
The serene stars are glowing more brightly,

Anzi è di vostra colpa il cielo adorno,
Se pur è colpa in due cortesi amanti,
Fatto più bello all'amoroso storno!

Chi biasma il vostro error nei tristi pianti,
Incolpi il sol che ne condusse il giorno,
Ch'in tal guisa fallir le stelle erranti!

Torquato Tasso (1544–1595)

Contemporaneamente, come una visione,
egli vede la cerimonia funebre della prima
moglie Maria allestita dai monaci nella
Chiesa di San Domenico, mentre
contemporaneamente viene cantato un
Requiem Aeternam.

Coro di uomini:
Requiem aeternam dona eis, Domine.

Al termine di questa visione Gesualdo ha
un tremito e muore. Nell'attimo in cui
Gesualdo spira la stanza diventa buia. Dal
fondo compare un giardino fantastico e
luminoso dove la prima moglie Maria,
vestita di bianco, insieme con altre persone
anch'esse vestite di bianco, chiama
Gesualdo per condurlo in un mondo
remoto senza tempo e senza passioni.

© Francesco d'Avalos

Rather is heaven by your sin adorned,
If indeed there is sin in two courtly lovers,
Made more beautiful by the humiliation of love!

He who censures your wrongful love in sad complaints
Might as well blame the sun for bringing day
And thus making the wandering stars grow weak!

Torquato Tasso (1544–1595)

At the same time, as in a vision, he sees the
funeral ceremony of his first wife, Maria,
performed by the monks in the Church of
San Domenico while a Requiem mass is being
sung.

Men's chorus:
Requiem aeternam dona eis, Domine.

At the end of this vision Gesualdo
shudders and dies. At the moment in which
Gesualdo expires the room falls dark. From
the back of the stage appears a fantastic
garden, full of light, in which his first wife,
Maria, clad in white, with other persons, they
too clad in white, calls to Gesualdo to lead
him into a distant world, timeless and free
from passions.

© Francesco d'Avalos



Susan Bullock



Hilary Summers

Sussie Ahlburg

The Photographers

List of compositions by Francesco d'Avalos

For theatre

Maria di Venosa (text and music) – Music drama in two parts for orchestra, soloists and chorus, 1992

Qumrān (text and music) – Music drama in three parts for orchestra, soloists and chorus with *historicus*, 2002

For orchestra

Psiche ed Eros – Suite (partially orchestrated), 1947

Concerto for piano and orchestra (incomplete), 1948

Music for an imaginary drama: 'Una sera in un castello', 'In una foresta in una notte di vento', 'Sogno premonitore', 'Epilogo' – for large orchestra, 1953

Three songs to Japanese texts (Kakinomoto no Hitomaro) for soprano and small orchestra, 1953 – 59

First Symphony – for orchestra and soprano, 1955

Studio Sinfonico – for small orchestra, 1956, revised 1982 (Selezione Marzotto Composition Prize, 1958)

Hymne an die Nacht – for large orchestra, 1958 (partially incorporated into *Qumrān*)

Vexilla Regis (Venanzio Fortunato) – for chorus and orchestra, 1960

Il fiume Wang (Wang Wei) – for soprano, two flutes and double string orchestra, 1961

Lines (Shelley) – for soprano and small orchestra, 1963

Qumrān – Study for large orchestra, 1966

Sonata da chiesa – for strings, 1973

Die stille Stadt (Dehmel) – for soprano, strings and timpani, 1994

Second Symphony (Lenau and Shelley) – for orchestra and soprano, 1959 – 2003

In memoriam – for piano and orchestra, 2004

For chamber ensemble

String Quintet, 1959

Quintet for piano and strings, 1963

Invocazione (Shelley) – for soprano, flute, cello and piano, 1968 (incorporated into Second Symphony)

In morte di due nobilissimi amanti (Tasso) –

Intermezzo for five voices and three instruments, 1996

Tonal compositions

For orchestra

Adagio in E major for large orchestra

Prelude to the incidental music for *Psiche ed Eros*

Scherzo in C minor for a Symphony

Four Variations on a theme of Reger for small orchestra

Three Variations on a theme of Schumann for small orchestra

Suite for strings

Intermezzo in E major for strings

Intermezzo in D major for strings

Intermezzo in A flat major for strings

For chamber ensemble

String Quartet in F major (four movements)

For two pianos

Liberty Waltz

Adagio in E major (transcription of the orchestral version)

For piano

Albumblätter mit Variationen – Vergängliche Bilder

Albumblatt

Variation on a Variation

Four Reciprocal Variations

Four Intermezzi

Collection of short compositions for piano

Minuet

Prelude in G sharp minor

Two Characteristic Pieces: 'Le marionette suonano e ballano', 'Veli bianchi e neri danzano nella notte'

Waltz in E major

Slow Waltz in E flat major

Quasi Waltz in F major

Incontro

For voice and orchestra

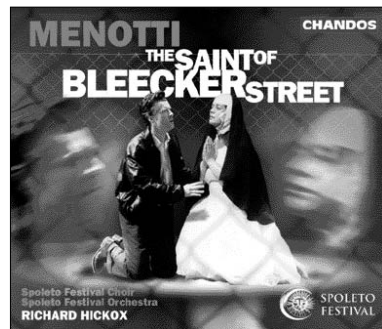
Recitative and Aria on a text by Metastasio

À la manière de la Belle Époque – Song for soprano on a text by Mallarmé

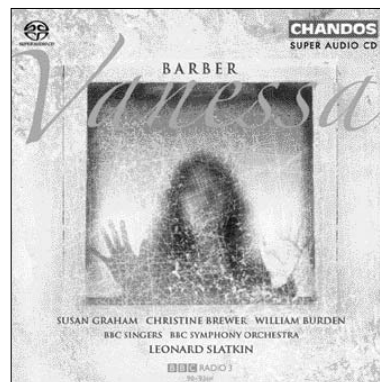
Also available



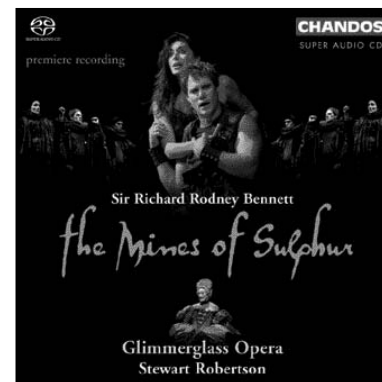
Picker
Thérèse Raquin
CHAN 9659(2)



Menotti
The Saint of Bleeker Street
CHAN 9971(2)



Barber
Vanessa
CHSA 5032(2)



Bennett
The Mines of Sulphur
CHSA 5036(2)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Brian Culverhouse

Sound engineer Brian Culverhouse

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venue All Saints' Church, Tooting, London; August 1994

Front cover 'Wading in river', photograph © Arcangel Images

Back cover Photograph of Francesco d'Avalos (photographer unknown)

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

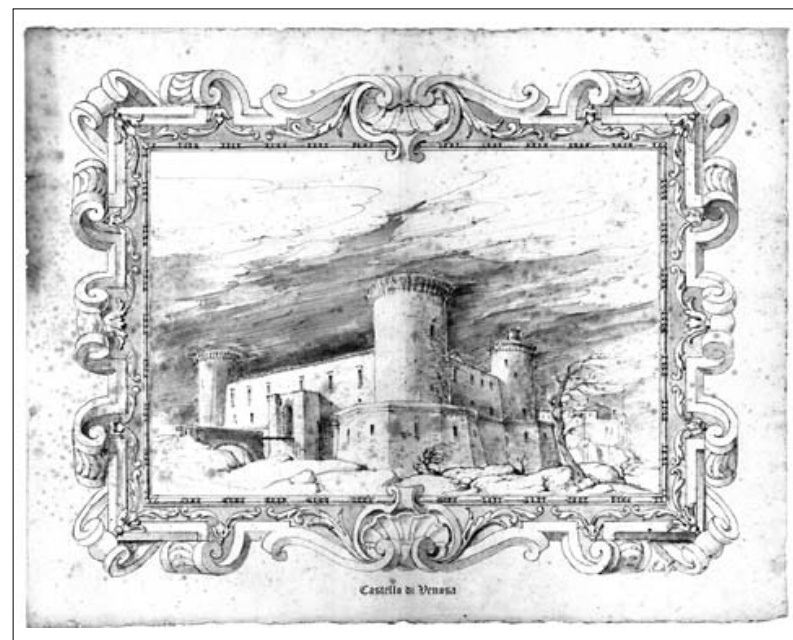
Copyright Francesco d'Avalos

© 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU



Castle at Venosa

CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 10355(2)**

Francesco d'Avalos (b. 1930)

premiere recording

Maria di Venosa (1992)

Music drama for orchestra, soloists and chorus
in two parts and fourteen scenes

Dramatis personae

Carlo Gesualdo, Prince of Venosa
Maria d'Avalos, Princess of Venosa
Fabrizio Carafa, Duke of Andria
Giulio Gesualdo, uncle of Carlo
Priest Musician in the service of Carlo Gesualdo
Laura Scala, chief lady-in-waiting to Maria d'Avalos

COMPACT DISC ONE

1 - 7 First Part TT 53:38

COMPACT DISC TWO

1 - 8 Second Part TT 59:00



Susan Bullock *soprano*
Hilary Summers *contralto*
Apollo Voices
Ruth Holten *soprano*
Helen Parker *soprano*
Robin Blaze *counter-tenor*
Robert Johnston *tenor*
Christopher Foster *bass*
Philharmonia Chorus
David Hill *chorus master*
Philharmonia Orchestra
Christopher Warren-Green *leader*
Francesco d'Avalos