

EXAUDI Vocal Ensemble

Chromatic Renaissance

Orlando di Lasso

Nicola Vicentino

Cipriano de Rore

Vicente Lusitano

Luca Marenzio

Luzzasco Luzzaschi

Notes on the music: 2 -6

Artist information: 7

Anmerkungen zur Musik: 8 - 13

Information über die Künstler: 13

Acknowledgments: 14

Further Releases: 15

Chromatic Renaissance: Music in Colour

Chromaticism [*from Ancient Greek χρώμα, colour*] is a rare and exotic bloom in Western music. Referring to the use of notes which lie outside a piece's primary mode or scale, it flowers only when conditions allow: when a harmonic theory exists which can accommodate it, and more importantly when composers desire to use it to increase the emotional expressiveness of their music. We can see it blooming tentatively in the fourteenth century in the work of **Guillaume de Machaut**, adding dashes of piquancy to his music's modal sound. But the first full flowering of chromaticism came later, at the start of the sixteenth century, and it is this extraordinary chapter in music history that the present recording surveys: the story of the Chromatic Renaissance.

Like so much artistic innovation of the period, the inspiration for forging into new harmonic realms came from Ancient Greece. At the turn of the sixteenth century, with the rediscovery of classical Greek music treatises, many composers and theorists began to speculate on the sound of Ancient Greek music itself, which was lost to them. In the treatises they read of three 'genera' of harmony: the Diatonic [*roughly corresponding to the modal system of the*

time], the Chromatic [*based on the interval of the chromatic semitone*] and the Enharmonic, the most alien of all, which entailed the use of microtones, intervals even smaller than a semitone.

In the 1520s and '30s there was much discussion of this Ancient Greek music, and how it might be revived within the music of time, which scarcely featured chromaticism in any thoroughgoing sense, let alone the fantastical realm of the enharmonic. In Venice, **Adriano Willaert** composed a musical puzzle in which tonal space seemed to lock into an **Escher**-esque impossible spiral; **Giovanni Spataro** experimented with melodic uses of the chromatic and enharmonic genera [*though never with microtones*]. But it was the composer and theorist **Nicola Vicentino** who became the most celebrated and notorious practitioner of this esoteric art. Arriving in Ferrara most likely in the late 1530s, he established the **Este** court as the epicentre of harmonic research and of musical progressivism in general, a reputation it was to maintain for the rest of the century.

Possessed of a truly visionary [*and certainly zealous*] cast of mind, **Vicentino's** theories proved controversial. In 1551, he took part in, and lost, a famous debate in Rome with **Vicente Lusitano** on the subject of whether it was possible for the chromatic and en-

harmonic genera to exist in modern music. Doubtless piqued at losing the debate, **Vicentino** published in 1555 his treatise *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [*Ancient music adapted to modern practice*], in which he achieved a modern version of the enharmonic genus by dividing the interval of a tone into five roughly-equal steps, thereby producing a thirty-one degree scale. He constructed a two-manual, split-key harpsichord [*the archicembalo*] and similar archiorgano to play music using this scale, and wrote madrigals which employ these minute shifts of pitch for novel sonic and expressive effects.

Sadly his enharmonic work is mostly lost; apart from the complete song *Musica prisca caput*, all we have left are the fragments of madrigals with which he illustrated his treatise – only just enough to give a flavour of what must rank as one of the most amazing musical-intellectual flights of imagination in history. Even the brief *Hierusalem* shows **Vicentino** stepping off into the unknown, as he builds a paragraph of imitative counterpoint from the structure of an Ancient Greek chromatic tetrachord [*here, A-Bb-B-D*] and ends in a completely different tonal space from where he started. The celebrated *Musica prisca caput* demonstrates the diatonic, chromatic and enharmonic genera in turn, leading us gradually away from the familiar [*the modality of the*

diatonic genus] into the unfamiliar [*the chromatic*] and finally into what must have seemed [*and still seems*] like a different planet altogether, when at the name of his patron **Ippolito d'Este** the music shifts up a fifth of a tone and into **Vicentino's** enharmonic genus. The outlandish boldness of this move [*so tiny, yet so significant!*] can hardly be exaggerated, and it is perhaps not surprising that this bizarre music, virtually impossible to sing without support from **Vicentino's** specially-tuned keyboard instruments, was not taken up by other composers. Yet listen to the fragments *Soav'e dolc'ardore*, *Dolce mio ben* and *Madonna, il poco dolce*: once one has adjusted to the minuteness of the microtonal shifts, do these moments not possess their own special expressivity, a particular, subtle change of light that is entirely unique to them? Notice too how each piece's title includes the word *dolce* [*sweet, soft, gentle, tender*] – clearly the emotional correlative to these tiny harmonic movements. *Poi che'l mio largo pianto* is a straightforward chromatic madrigal except for one, ambiguous notation: on the first syllable of *pianto* [*lament*] in the upper voice, he places both a natural and a flat sign. We have taken the liberty of imagining that he wants a microtonal pitch in between these two options, giving a highly plangent, neutral third [*neither major nor minor*] that seems to illustrate the text vividly, and certainly seems within the spirit of his musical personality.

The 1550s were a golden decade for chromaticism in Italy, as composers rushed to explore this exciting new harmonic resource. Though **Lusitano**, a Portuguese composer and theorist, had won his debate with **Vicentino** on a traditionalist platform, this did not stop him from writing the truly audacious chromatic motet *Heu me, Domine*. This work, constructed almost exclusively from ascending and descending chromatic scales, feels primarily like an extreme technical exercise, though not without memorable moments, the most remarkable of which is the complete descending chromatic scale over an octave and a fifth, passing from cantus to bassus parts at the phrase ‘*quando cæli movendi sunt et terra*’ – ‘when the heavens are to be moved, and the earth.’

Among other early-adopters were **Cipriano de Rore**, a Franco-Flemish composer based in Ferrara alongside **Vicentino** from 1546 to 1559, and his countryman **Orlando di Lasso**, who was in Naples and Rome in the early 1550s and must have encountered the new style there at that time. **Lasso**’s first major work, *Prophetiae Sibyllarum*, remains perhaps the most famous of all chromatic music before **Gesualdo**. Probably written some time between 1555-60 [though potentially later] when the composer was in his mid-twenties, it is a setting of passages from the *Sibylline Oracles*, preceded by a

prologue that announces the novelty of the style: ‘*Songs which you hear based on a chromatic tenor...*’ Clearly the precocious young **Lasso** is proud of his avant-gardism, aimed at discerning cognoscenti and already dubbed *musica reservata*, an ‘exclusive music’ for those with the sophistication to appreciate it. The *Prophetiae*, five of which are recorded here along with the prologue, demonstrate **Lasso**’s fluent eloquence in this new language, modulating freely in his habitual chordal style but balancing out wilder excursions with more diatonic passages. The result is a general feeling of tonal disorientation, clearly with the intention of conjuring the mysterious, otherworldly aura of these enigmatic utterances, a communication not quite rooted in the human.

For **Lasso**, that most urbane of composers, the hermetic nature of chromaticism seldom suited his later music [though he retained a fondness for the occasional surprising harmonic twist]. His engagement with it after *Prophetiae* was sporadic, amounting only to two motets published in 1564, of which *Timor et tremor* is one, and the short song *Anna mihi dilecta*, published in 1579. These two very different works show how emotionally malleable his use of chromaticism could be, expressing psychic distress and desperation in *Timor et tremor* and a deliciously erotic sensuality in *Anna mihi dilecta*.

We don't know exactly when or where **Lasso** first encountered chromatic music, but he certainly knew and admired what is arguably the first real masterpiece in the new style, **Cipriano de Rore's** *Calami sonum ferentes*, because it was published within his own debut collection in 1555. **Rore's** work is quite different from *Prophetiae Sibyllarum*, however. A setting of a complex allegorical poem by **Giovanni Battista Pigna** shot through with allusions to Classical literature, it expresses a desire for Prince **Alfonso** [patron of both **Rore** and **Vicentino**] to return home to Ferrara, in music of yearning longing. Here, **Rore** harnesses the emotive power of chromatic melodic lines to stunning effect, both at the start, where they evoke groans of lamentation welling up in the poet's breast, and most touchingly later on, when he implores the Muse to come to him, 'sad at the departure of my prince' [*me adi recessu principis mei tristem*]. Note, too, the allusions to the music and poetry of antiquity here, a nod to the style's Classical origins.

Rore's significance in the development of chromaticism lies in his ability to sense the expressive potential of this new resource even while it was in its experimental infancy. The emotional power he unlocks in *Calami* was still being exploited more than a century later [think of the ground bass of **Purcell's** *Dido's Lament*]. Yet he also sought balance, perhaps

realising that with chromaticism, less is often more. The exquisite, shifting play of emotions in *Da le belle contrade d'oriente* is a masterclass in light and shade, the latter provided by the mock-tragic, chromatic speech of a lover left alone in bed one morning. More weighty is *O sonno*, where the chromaticism is woven into a polyphonic recitation of striking psychological depth.

By the time of **Vicentino's** death around 1576, the initial explosion of interest in chromaticism and Greek genera had dissipated, but chromaticism as an expressive force was far from exhausted. Indeed, its finest hour was arguably still to come, not only in the special genius of **Gesualdo** but in the music of many composers who found in it a vital key to the new expressionism that was to take over the madrigal in the 1580s and '90s. Here we see chromaticism used judiciously as an intensifier of feeling, expressive of strong emotion, terror and mental anguish, the disorientation of the sublime, or of divine appearance.

The madrigals of **Luzzasco Luzzaschi** and **Luca Marenzio** show this second-generation approach. The prolific **Marenzio** used chromaticism sparingly but to strong effect, typically in settings of **Petrarch**. The early madrigal *O voi che sospirate* [interestingly, published in 1581, soon after **Marenzio** had visited Ferrara] proceeds diatonically until **Petrarch** asks Death to

'change his ancient style', which **Marenzio** illustrates through a chord sequence moving through most of the circle of fifths in the space of a few seconds. If this short moment feels almost like a compositional joke, the late masterpiece *Solo e pensoso* is anything but. Here, **Petrarch**'s great description of the desolation of lost love is rendered in a magnificent, extensive setting, calling on all of the composer's expressive range. There are two unforgettable moments of chromaticism here: at the start, where the soprano ascends and descends in semitones, brilliantly illustrating the extremities of landscape and emotion through which the poet is passing; and later, where **Petrarch** despairs of finding a terrain harsh and wild enough to escape from Love. Here, the tension and anguish of this chromatic phrase dissolves into the heartbreaking harmonic beauty of the final lines, as he finally accepts that he cannot outpace his pursuer.

Luzzaschi was surely fated to play a pivotal role in the Chromatic Renaissance, being a native of Ferrara, student of **Rore** and principal organist of the **Este** court from 1564. He must have known **Vicentino**, though the latter had left Ferrara in 1563, and is documented as having been a skilled player of his archicembalo. While not writing microtonal music himself [*as far as we know*], he carried the chromatic torch after **Vicentino**'s death, most notably hosting **Gesualdo** at Ferrara for several years in the

1590s. It was here that, under **Luzzaschi**'s gaze and indeed seemingly in collegial competition with him, **Gesualdo** developed his dramatic chromatic style. **Luzzaschi**'s setting from **Dante**'s *Inferno*, *Quivi sospiri, is a vivid, even grotesque, description of that fearful place; and his *Itene mie querele* – which shares much of its text with and bears more than a passing resemblance to **Gesualdo**'s *Itene, o miei sospiri* – is a work almost of a different age altogether, that of the early baroque and the innovations of the *seconda pratica*. Thus it is with **Luzzaschi** that the story of the Chromatic Renaissance can be said to end and new stories begin, born from the extraordinary expansion of the harmonic universe that was discovered and explored by this remarkable group of composers, dreaming of the music of the ancients.*

— JAMES WEEKS

*Texts and translations can be found at
www.winterandwinter.com*

EXAUDI is one of the world's leading vocal ensembles for new music.

Formed in 2002 and comprising some of the UK's top ensemble singers and new music soloists, **EXAUDI** has collaborated with hundreds of composers, from today's leading figures to tomorrow's stars, evolving a unique and expanding repertoire that has blazed new trails in contemporary vocal composition.

EXAUDI's special affinity is for the radical edges of music new and old, whether mind-bending medieval rhythm, Renaissance or 21st-century microtonality or experimental aesthetics, championing composers as diverse as Cassandra Miller, Michael Finnissy, Jürg Frey, Catherine Lamb, Evan Johnson, Georges Aperghis and Naomi Pinnock.

EXAUDI's many international engagements have taken them across Europe, from Musikfest Berlin, Wien Modern and Wittener Tage für neue Kammermusik to Muziekgebouw [*Amsterdam*] and IRCAM [*Paris*], often collaborating with ensembles including Ensemble Musikfabrik, Ensemble Modern, L'Instant Donné, London Sinfonietta and Ensemble intercontemporain.

EXAUDI has also appeared at all the leading UK venues and festivals, including BBC Proms, Aldeburgh, Wigmore Hall, Manchester International Festival and hcmf//, Wigmore Hall, Café OTO, Kings Place and South Bank.

EXAUDI has strong links with the Guildhall School, London, and Durham University, broadcasts regularly on BBC Radio 3, Deutschlandfunk Kultur and WDR.

*Please see www.exaudi.org.uk
for further information*

Chromatic Renaissance:

Musik in Farbe

Die Chromatik [von *altgriechisch* $\chi\rho\omega\mu\alpha$, *Farbe*] ist eine seltene und fremdartige Blüte in der westlichen Musik. Sie bezieht sich auf die Verwendung von Noten, die außerhalb der Haupttonart oder -skala eines Stücks liegen, und kommt nur dann zur Geltung, wenn die Bedingungen es zulassen: wenn eine harmonische Theorie existiert, die sie aufnehmen kann, und vor allem, wenn Komponisten sie einsetzen wollen, um die emotionale Ausdruckskraft ihrer Musik zu steigern. Im 14. Jahrhundert blühte sie zaghaft im Werk von **Guillaume de Machaut** auf und fügte dem modalen Klang seiner Musik einen Hauch von Pikanterie hinzu. Aber die erste volle Blüte der Chromatik kam später, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und es ist dieses außergewöhnliche Kapitel der Musikgeschichte, das die vorliegende Aufnahme beleuchtet: die Geschichte der chromatischen Renaissance.

Wie bei so vielen künstlerischen Neuerungen dieser Zeit kam die Inspiration für den Aufbruch in neue harmonische Gefilde aus dem antiken Griechenland. Mit der Wiederentdeckung der klassischen griechischen Musiktraktate an der Wende zum 16. Jahrhundert begannen viele Komponisten und Theoretiker, über den Klang der antiken griechischen Musik zu spekulieren, der für sie verloren war. In den Abhandlungen ist von

drei 'Gattungen' der Harmonielehre die Rede: der Diatonik [die in etwa dem damaligen Modalsystem entspricht], der Chromatik [die auf dem Intervall des chromatischen Halbtons basiert] und der Enharmonik, der fremdartigsten von allen, die die Verwendung von Mikrotönen, also Intervallen, die noch kleiner als ein Halbton sind, vorsieht.

In den 1520er und 30er Jahren wurde viel über diese altgriechische Musik diskutiert und darüber, wie sie in der Musik der Zeit wiederbelebt werden könnte, in der es kaum Chromatik im eigentlichen Sinne gab, geschweige denn das fantastische Reich der Enharmonik. In Venedig komponierte **Adriano Willaert** ein musikalisches Puzzle, in dem der tonale Raum in einer unmöglichen Spirale der **Escheresken** zu verharren schien; **Giovanni Spataro** experimentierte mit dem melodischen Gebrauch der chromatischen und enharmonischen Gattungen [allerdings nie mit Mikrotönen]. Der berühmteste und zugleich berüchtigtste Vertreter dieser geheimnisvollen Kunst war jedoch der Komponist und Theoretiker **Nicola Vicentino**. Er kam wahrscheinlich Ende der 1530er Jahre nach Ferrara und etablierte den **Este**-Hof als Epizentrum der harmonischen Forschung und des musikalischen Progressivismus im Besonderen - ein Ruf, den er für den Rest des Jahrhunderts behaupten sollte.

Vicentino war ein wahrhaft visionärer [und sicherlich

leidenschaftlicher] Geist, doch seine Theorien waren umstritten. Im Jahr 1551 nahm er in Rom an einer berühmten Debatte mit **Vicente Lusitano** über die Frage teil, ob es in der modernen Musik Chromatik und Enharmonik geben könne, die er verlor. Zweifellos verärgert über die verlorene Auseinandersetzung, veröffentlichte **Vicentino** 1555 seine Abhandlung *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [Alte Musik angepasst an die moderne Praxis], in der er eine moderne Version der Enharmonik entwickelte, indem er das Intervall eines Tons in fünf annähernd gleiche Schritte unterteilte und so eine einunddreißigstufige Tonleiter schuf. Er konstruierte ein zweimanualiges Cembalo mit geteilter Tastatur [das Archicembalo] und ein ähnliches Archiorgano, um Musik unter Verwendung dieser Tonleiter zu spielen, und schrieb Madrigale, die diese winzigen Tonhöhenverschiebungen für neuartige klangliche und expressive Effekte einbeziehen.

Leider ist sein enharmonisches Werk größtenteils verloren gegangen; abgesehen von dem vollständigen Lied *Musica prisca caput* sind uns nur die Fragmente von Madrigalen geblieben, mit denen er seine Abhandlung illustrierte – gerade genug, um einen Eindruck von dem zu vermitteln, was als einer der erstaunlichsten musikalisch-intellektuellen Höhenflüge der Geschichte gelten muss. Bereits im kurzen *Hierusalem* begibt sich **Vicentino** ins Unbekannte, indem er einen Absatz mit imitatorischem Kontrapunkt aus

der Struktur eines altgriechischen chromatischen Tetrachords [hier A-Bb-B-D] aufbaut und in einem völlig anderen Klangraum endet als er begonnen hat. Die berühmte *Musica prisca caput* bietet abwechselnd die diatonische, die chromatische und die enharmonische Gattung und führt uns allmählich vom Vertrauten [der Modalität der Diatonik] zum Unbekannten [der Chromatik] und schließlich zu etwas, das wie ein völlig anderer Planet erschien [und immer noch erscheint], wenn sich die Musik beim Namen seines Mäzens **Ippolito d'Este** um eine Quinte nach oben in **Vicentino's** enharmonische Gattung verschiebt. Die Kühnheit dieses Schrittes [so winzig und doch so bedeutend!] kann eigentlich nicht hoch genug eingeschätzt werden, und es ist vielleicht nicht verwunderlich, dass diese bizarre Musik, die ohne die Unterstützung von **Vicentino's** speziell gestimmten Tasteninstrumenten praktisch unmöglich zu singen ist, von anderen Komponisten nicht aufgegriffen wurde. Aber hören Sie sich die Fragmente *Soav'e dolc'ardore*, *Dolce mio ben* und *Madonna, il poco dolce* an: Wenn man sich erst einmal an die Winzigkeit der mikrotonalen Verschiebungen gewöhnt hat, besitzen diese Szenen dann nicht eine ganz eigene Ausdruckskraft, eine besondere, raffinierte Veränderung des Lichts, die nur ihnen eigen ist? Bemerkenswert ist auch, dass der Titel jedes Stücks das Wort *dolce* [süß, weich, sanft, zart] enthält – eindeutig das emotionale Korrelat zu diesen kleinen harmonischen Bewegungen. *Poi che'l mio largo pianto* ist ein

rein chromatisches Madrigal, bis auf eine zweideutige Notation: Auf die erste Silbe von *pianto* [Klage] in der Oberstimme setzt er sowohl ein b-Vorzeichen, als auch ein Auflösungszeichen ein. Wir haben uns die Freiheit genommen, uns vorzustellen, dass er eine mikrotonale Tonhöhe zwischen diesen beiden Optionen anstrebt, die eine sehr klangvolle, neutrale Terz [weder *Dur* noch *Moll*] ergibt, die das Wort eindrucksvoll zu verdeutlichen scheint und ganz im Sinne seiner musikalischen Persönlichkeit ist.

Die 1550er Jahre waren ein goldenes Jahrzehnt für die Chromatik in Italien, da Komponisten sich beeilten, diese aufregende neue harmonische Ressource zu ergründen. Obwohl *Lusitano*, ein portugiesischer Komponist und Theoretiker, seine Auseinandersetzung mit *Vicentino* auf einer traditionalistischen Plattform gewonnen hatte, hielt ihn das nicht davon ab, die wahrhaft kühne chromatische Motette *Heu me, Domine* zu schreiben. Dieses Werk, das fast ausschließlich aus auf- und absteigenden chromatischen Skalen besteht, erscheint zunächst wie eine extreme technische Übung, wenn auch mit denkwürdigen Momenten, von denen der bemerkenswerteste die vollständige absteigende chromatische Skala über eine Oktave und eine Quinte ist, die bei der Phrase *'quando cæli movendi sunt et terra'* – *'wenn der Himmel und die Erde bewegt werden sollen'* – von der Cantus- zur Bassus-Stimme übergeht.

Zu den frühen Anhängern gehörten auch *Cipriano de Rore*, ein flämisch-französischer Komponist, der von 1546 bis 1559 wie auch *Vicentino* in Ferrara ansässig war, und sein Landsmann *Orlando di Lasso*, der sich in den frühen 1550er Jahren in Neapel und Rom aufhielt und dort vermutlich mit dem neuen Stil in Berührung kam. *Lassos* erstes großes Werk, *Prophetiae Sibyllarum*, gilt als das vielleicht berühmteste Werk der chromatischen Musik vor *Gesualdo*. Es wurde vermutlich irgendwann zwischen 1555-60 [möglicherweise aber auch später] komponiert, als er Mitte zwanzig war. Es handelt sich um eine Vertonung von Passagen aus den *Sibyllinischen Orakeln*, denen ein Prolog [*Carmina chromatica*] vorausgeht, in dem die Novität des Stils angekündigt wird: Der frühreife junge *Lasso* ist offensichtlich stolz auf seinen Avantgardismus, der sich an anspruchsvolle Kreise richtet und als *musica reservata* bezeichnet wird, eine *'exklusive Musik'* für diejenigen, die sie zu schätzen wissen. Die *Prophetiae*, von denen hier fünf zusammen mit dem Prolog eingespielt wurden, demonstrieren *Lassos* fließende Ausdruckskraft in dieser neuen Sprache. Er moduliert frei in seinem gewohnten akkordischen Stil, gleicht aber wildere Ausflüge mit eher diatonischen Passagen aus. Das Ergebnis ist ein generelles Gefühl der klanglichen Desorientierung, offensichtlich mit der Absicht, die mysteriöse, jenseitige Aura dieser rätselhaften Äußerungen zu beschwören, eine Kommunikation, die nicht ganz im Bereich des Menschlichen verwurzelt ist.

Für **Lasso**, den urbansten aller Komponisten, passte die hermetische Natur der Chromatik nur selten zu seiner späteren Musik [obwohl er eine Vorliebe für gelegentliche überraschende harmonische Wendungen behielt]. Sein Engagement nach *Prophetiae* war sporadisch und beschränkte sich auf zwei 1564 veröffentlichte Motetten, von denen *Timor et tremor* eine ist, und das kurze Lied *Anna mihi dilecta*, das 1579 erschien. Diese beiden sehr unterschiedlichen Werke zeigen, wie emotional formbar sein Gebrauch der Chromatik sein konnte, die in *Timor et tremor* psychische Not und Verzweiflung und in *Anna mihi dilecta* eine delikate erotische Sinnlichkeit ausdrückt.

Wir wissen nicht genau, wann oder wo **Lasso** zum ersten Mal mit chromatischer Musik in Berührung kam, aber er kannte und bewunderte sicherlich das wohl erste wirkliche Meisterwerk des neuen Stils, **Cipriano de Rores** *Calami sonum ferentes*, da es 1555 in seiner eigenen Debütsammlung veröffentlicht wurde. Das Werk von **Rore** unterscheidet sich jedoch deutlich von den *Prophetiae Sibyllarum*. Die Vertonung eines komplexen allegorischen Gedichts von **Giovanni Battista Pigna**, das mit Anspielungen auf die klassische Literatur gespickt ist, thematisiert den Wunsch des Prinzen **Alfonso** [des Mäzens von **Rore** und **Vicentino**], nach Ferrara zurückzukehren, in einer Musik der Sehnsucht und des Verlangens. Hier nutzt **Rore** die emotionale Kraft chromatischer melodischer Linien

mit überwältigender Wirkung, sowohl am Anfang, wo sie das in der Brust des Dichters aufsteigende Wehklagen zum Ausdruck bringen, als auch später, wenn er die Muse anfleht, zu ihm zu kommen, 'traurig über den Weggang meines Prinzen' [*me adi recessu principis mei tristem*]. Bemerkenswert sind auch die Anspielungen auf die Musik und Poesie der Antike, eine Anspielung auf die klassischen Ursprünge des Stils.

Rores Bedeutung für die Entwicklung der Chromatik liegt in seiner Fähigkeit, das Ausdruckspotenzial dieser neuen Kunstform schon zu erkennen, als diese noch in den Kinderschuhen steckte. Diese emotionale Kraft, die er in *Calami* freisetzt, wurde noch über ein Jahrhundert später eingesetzt [*man denke an den basso ostinato von Purcells Dido's Lament*]. Gleichzeitig bemühte er sich aber auch um Ausgewogenheit, vielleicht weil er erkannte, dass bei der Chromatik weniger oft mehr ist. Das exquisite, wechselnde Spiel der Emotionen in *Da le belle contrade d'oriente* ist eine Meisterklasse in Licht und Schatten, wobei letzteres durch die spöttisch-tragische, chromatische Rede eines Liebhabers, der eines Morgens allein im Bett liegt, erzeugt wird. Noch haltvoller ist *O sonno*, wo die Chromatik in eine mehrstimmige Rezitation von beeindruckender psychologischer Tiefe eingeflochten ist.

Als **Vicentino** um 1576 starb, war die anfängliche Sensationswelle an der Chromatik und den griechischen

Gattungen bereits abgeebbt, aber die Chromatik als Ausdrucksmittel war noch lange nicht erschöpft. Tatsächlich stand ihre schönste Stunde wohl noch bevor, nicht nur in der besonderen Genialität **Gesualdos**, sondern auch in der Musik vieler Komponisten, die in ihr einen wichtigen Schlüssel zu dem neuen Expressionismus fanden, der das Madrigal in den 1580er und 90er Jahren erobern sollte. Die Chromatik wird hier geschickt als Ausdrucksmittel für starke Emotionen, Schrecken und seelische Qualen, für die Verwirrung des Erhabenen oder für göttliche Erscheinungen eingesetzt.

In den Madrigalen von **Luzzasco Luzzaschi** und **Luca Marenzio** zeigt sich dieser Ansatz der zweiten Generation. Der umtriebige **Marenzio** setzte die Chromatik sparsam, aber wirkungsvoll ein, vor allem in Vertonungen von **Petrarca**. Das frühe Madrigal *O voi che sospirate* [interessanterweise 1581 veröffentlicht, kurz nachdem **Marenzio** Ferrara besucht hatte] verläuft diatonisch, bis **Petrarca** den Tod bittet, 'seinen alten Stil zu ändern', was **Marenzio** durch eine Akkordfolge veranschaulicht, die sich im Zeitraum von wenigen Sekunden durch einen Großteil des Quintenzirkels bewegt. Fühlt sich dieser kurze Moment fast wie ein kompositorischer Scherz an, so ist das späte Meisterwerk *Solo e pensoso* alles andere als das. Hier wird **Petrarca's** großartige Erzählung über die Verzweiflung einer verlorenen Liebe in einer prächtigen, umfang-

reichen Vertonung wiedergegeben, die die gesamte Ausdruckspalette des Komponisten zur Geltung bringt. Hier gibt es zwei unvergessliche Momente der Chromatik: am Anfang, wo der Sopran in Halbtönen auf- und absteigt und so die Extreme der Landschaft und der Emotionen, die der Dichter durchläuft, brillant veranschaulicht; und später, wo **Petrarca** verzweifelt, ein Terrain zu finden, das rau und wild genug ist, um der Liebe zu entkommen. Hier löst sich die Spannung und Angst dieser chromatischen Phrase in die herzerreißende harmonische Schönheit der letzten Zeilen auf, als er schließlich akzeptiert, dass er seinen Verfolger nicht abschütteln kann.

Als gebürtiger Ferrareser, Schüler von **Rore** und seit 1564 erster Organist am Hof der **Este**, war **Luzzaschi** sicherlich dazu bestimmt, eine zentrale Rolle in der chromatischen Renaissance zu spielen. **Vicentino** muss er gekannt haben, obwohl dieser Ferrara 1563 verlassen hatte, und es ist dokumentiert, dass er ein geschickter Spieler auf dem Archicembalo war. Obwohl er selbst keine mikrotonale Musik schrieb [soweit wir wissen], führte er die chromatische Fackel nach **Vicentinos** Tod weiter und war vor allem in den 1590er Jahren mehrere Jahre lang Gastgeber für **Gesualdo** in Ferrara. Hier entwickelte **Gesualdo** unter dem Blick von **Luzzaschi** und scheinbar in kollegialem Wettstreit mit ihm seinen dramatischen chromatischen Stil. **Luzzaschi's** Vertonung von **Dantes** *Inferno*, *Quivi sospi-*

ri, ist eine lebendige, ja groteske Schilderung dieses schrecklichen Ortes; und sein *Itene mie querele* - das einen Großteil seines Textes mit **Gesualdos** *Itene, o miei sospiri* teilt und mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit ihm aufweist - ist ein Werk nahezu aus einem ganz anderen Zeitalter, nämlich dem des Frühbarocks und der Neuerungen der *seconda pratica*. Mit **Luzzaschi** endet also die Geschichte der chromatischen Renaissance, und es beginnen neue Geschich-

ten, die aus der außergewöhnlichen Erweiterung des harmonischen Universums entstehen, das von dieser bemerkenswerten Gruppe von Komponisten entdeckt und erkundet wurde, die von der Musik der Antike träumten.

— JAMES WEEKS

Texte siehe www.winterandwinter.com

EXAUDI ist eines der weltweit führenden Vokalensembles für zeitgenössische Musik.

EXAUDI wurde 2002 gegründet und besteht aus einigen der besten Ensemblesänger und Solisten der Neuen Musik Großbritanniens. Das Ensemble hat mit Hunderten von Komponisten zusammengearbeitet, von den führenden Persönlichkeiten von heute bis zu den Stars von morgen, und ein einzigartiges und wachsendes Repertoire entwickelt, das neue Wege in der zeitgenössischen Vokalkomposition aufzeigt.

EXAUDI hat eine besondere Vorliebe für die radikalen Ecken und Kanten der Neuen und der Alten Musik, sei es der verblüffende mittelalterliche Rhythmus, die Mikrotonalität der Renaissance oder des 21. Jahrhunderts oder die experimentelle Ästhetik, und setzt sich für so unterschiedliche Komponisten wie Cassandra Miller, Michael Finnissy, Jürg Frey, Catherine Lamb, Evan Johnson, Georges Aperghis und Naomi Pinnock ein.

EXAUDIs zahlreiche internationale Engagements führen durch ganz Europa, vom Musikfest Berlin, Wien Modern und Wittener Tage für neue Kammermusik bis zum Muziekgebouw [*Amsterdam*] und dem IRCAM [*Paris*], wobei sie häufig mit Ensemble Musikfabrik, Ensemble Modern, L'Instant Donné, London Sinfonietta und Ensemble intercontemporain zusammengearbeiteten.

EXAUDI ist auch an allen führenden britischen Veranstaltungsorten und Festivals aufgetreten, darunter BBC Proms, Aldeburgh, Wigmore Hall, Manchester International Festival und hcmf//, Wigmore Hall, Café OTO, Kings Place und South Bank.

EXAUDI unterhält enge Beziehungen zur Guildhall School, London, und zur Durham University, sendet regelmäßig bei BBC Radio 3, Deutschlandfunk Kultur und WDR.

Weitere Informationen siehe www.exaudi.org.uk



David de Winter, Jimmy Holliday, Juliet Fraser, James Weeks, Tom Williams, Lucy Goddard, Stephen Jeffes © Jon Cartwright

We are grateful to the following for their support of this project:

Angel Early Music

Thames Valley Early Music Forum

Henny Acloque, Jennie Alcorn, Nicholas Allan, Jane A, Bundle Backhouse, Katie Bank, Suzy Barlow, Elli Bate, Susan Bowen, Jonathan Bird, Nicky Bouckley, Elspeth Brooke, Shannon Leigh Broughton-Smith, Brendan Champeaux, Stephen Chase, Chris Clark, Daniel Cook, Kathryn Cook, Katy Cooper, Tara Creme, Nicholas Croft, Sarah Dacey, Greg Davies, Alison de Winter, David de Winter, Ray de Winter, Elizabeth Dobson, Richard Emsley, Jonathan Fernandez, Jeremy Fraser, Juliet Fraser, Howard Gatiss, Jeff Gavett, Helen Gillingwater, Jessica Gillingwater, Rebecca Goldring, Silje Haarr, Jon Hargreaves, Graham Hayter, Jo Hedley, Anton Heese, Claudia Heinisch, Estelle Holland, David Holzborn, Ann Hoptroff, Ives Ensemble, Evan Johnson, Netia Jones, Emily Kendall, Miranda Kendall, George Kennaway, Cheyney Kent, F. Gary Knapp, Rebecca Knight, Matthew Lee Knowles, Andrew Kuchling, Samuel Kutter, Nelica La Gro, Niels Lous & 'Tricia Buckley, John MacLeod, Stuart MacRae, Ed McKeon, Scott McLaughlin, Peter Morley, Julia Orford, George Parris, Abigail Pogson, Philipp Potocki, Josephine Pryn, Iain Rhodes, Siwan Rhys, Benjamin Rimmer, John Roche, Colin Runeckles, Philip Salmon, Jon Saunders, Georgina Sear, Judith Serota, Laura Sheldon, Richard Sheldon, Chris Shurety, Howard Skempton, Ben Smith, Dennis Stevenson, Laura Thompson, Frances Watson, Jane Weeks, Wilf Weeks, Judith Weir, Elizabeth Wells, Tom Williams, Robin Wills, Anne Woodhall, Sally Zimmermann