

Philharmonia Baroque Orchestra  
Nicholas McGegan  
Lorraine Hunt Lieberson

**BERLIOZ**

Les Nuits d'été

**HANDEL**

Arias



**Philharmonia Baroque Orchestra**

Nicholas McGegan, *conductor*

Lorraine Hunt Lieberson, *mezzo-soprano*

**HECTOR BERLIOZ** (1803-1869)

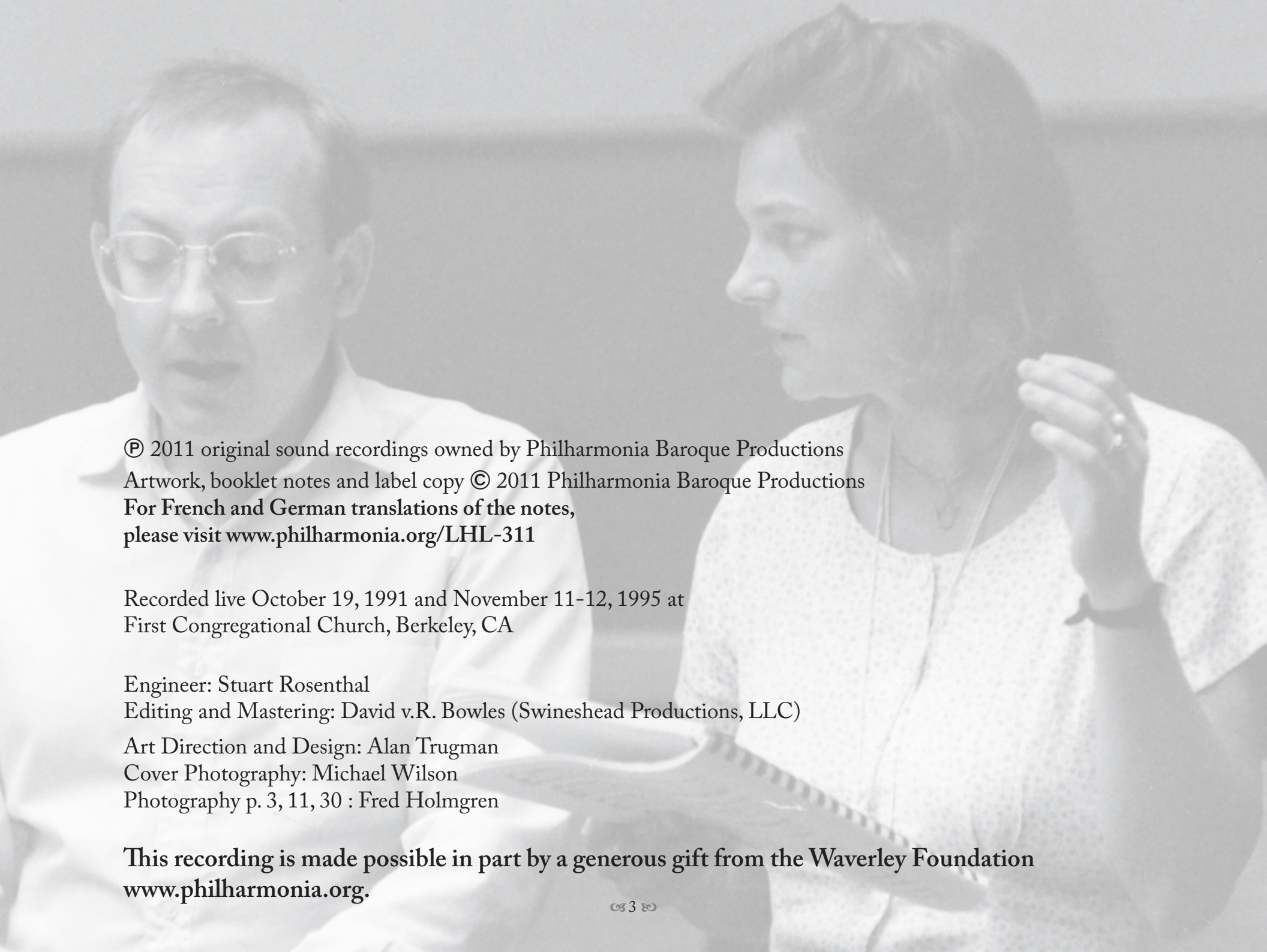
*Les Nuits d'été*, Op. 7 31:17

- 3 1 Villanelle 2:19
- 3 2 Le Spectre de la rose 7:29
- 3 3 Sur les lagunes (lamento) 6:52
- 3 4 Absence 5:01
- 3 5 Au Cimetière (Claire de lune) 5:47
- 3 6 L'Île inconnue 3:49

**GEORGE FRIDERIC HANDEL** (1685-1759)

- 3 7-8 "Figlio non è...L'angue offeso mai riposa" from *Giulio Cesare* 0:23/5:46
- 3 9-10 "Ben a raggion...Vieni, o figlio, e mi consola" from *Ottone* 1:08/7:09
- 3 11 "Mirami altero in volto" from *Arianna* 3:55
- 3 12 "La giustizia ha già sull'arco" from *Giulio Cesare* 4:33
- 3 13 "Ombra cara di mia sposa" from *Radamisto* 9:00
- 3 14 "Ogni vento, ch'al porto lo spinga" from *Agrippina* 5:18
- 3 15 "Qual nave smarrita" from *Radamisto* [A section only] 3:17





© 2011 original sound recordings owned by Philharmonia Baroque Productions  
Artwork, booklet notes and label copy © 2011 Philharmonia Baroque Productions  
**For French and German translations of the notes,  
please visit [www.philharmonia.org/LHL-311](http://www.philharmonia.org/LHL-311)**

Recorded live October 19, 1991 and November 11-12, 1995 at  
First Congregational Church, Berkeley, CA

Engineer: Stuart Rosenthal  
Editing and Mastering: David v.R. Bowles (Swineshead Productions, LLC)

Art Direction and Design: Alan Trugman  
Cover Photography: Michael Wilson  
Photography p. 3, 11, 30 : Fred Holmgren

**This recording is made possible in part by a generous gift from the Waverley Foundation  
[www.philharmonia.org](http://www.philharmonia.org).**

## ☞ BERLIOZ *Les Nuits d'été*, Op. 7

“Your head seems to be a volcano steadily in eruption” remarked *Marseillaise* author Rouget de Lisle to Berlioz. It was meant as a compliment, and Berlioz received it as such. Certainly there was nothing placid or predictable about the composer of *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, and *Roméo et Juliette*. No applecart was safe around him, no cow too sacred for the slaughter. Nor was he closed-mouthed about the bubbling ferment that made up his inner life; effortlessly articulate, chatty, dishy, and voluble, he opened his heart to the world in vivacious prose that mixes humility with hyperbole, history with fantasy, and portraiture with character assassination.

But Berlioz kept his intentions private in regard to *Les Nuits d'été* (Summer Nights), a collection of *mélodies* for voice and piano that he began writing in 1840 but did not complete in orchestral guise until 1856. What prompted him to create these eloquent songs will likely remain a mystery. Given the autobiographical flavor of *Symphonie fantastique* or (to a lesser extent) *Harold en Italie*, one might be tempted to ransack Berlioz's personal life for clues regarding both the genesis and content of *Les Nuits d'été*. But on the whole that's not the way his mind worked; as he pointed out in his *Memoires*, he was perfectly capable of creating cheery pieces while depressed or vice-versa. The original impetus for *Les Nuits* might have been as personal as his sorrow over his failing marriage to actress Harriet Smithson or as prosaic as a need to make some quick cash. Given the work's piecemeal assembly over many years, *Les Nuits* is probably the end result of multiple stimuli rather than the product of a single overriding inspiration.

Berlioz's crony and fellow critic Théophile Gautier (1811–1872) provided the poetic texts, via his 1838 collection *La Comédie de la mort*. Gautier was an ardent Romantic avant-gardist whose considerable range encompassed novels, plays, and histories as well as poetry and criticism. He was no musician, but he was blessed with a keen ear for musically felicitous verse, and composers

reciprocated with abundant settings. Every poem that Berlioz selected for *Les Nuits d'été* can be found in examples by other composers—such as the twenty-three versions of the opening *Villanelle* alone. Perceptive *littérateur* that he was, Berlioz retitled some of the *Comédie* poems to suit his thematic scheme: *Villanelle rythmique* became simply *Villanelle*; *La Chanson du pêcheur* (Fisherman's Song) became *Sur les lagunes* (On the Lagoons); *Barcarolle* received the much more evocative title of *L'Île inconnue* (The Unknown Isle). He left the other poems (*Le Spectre de la rose*, *Absence*, and *Au Cimetière*) unchanged. By christening the whole as “Summer Nights”, Berlioz was evoking his beloved Shakespeare with a nod towards *A Midsummer Night's Dream*.

Although *Les Nuits d'été* is not strictly speaking a cycle that threads its songs along a narrative continuity like Schubert's *Winterreise* or Schumann's *Dichterliebe*, the six poems are unified by an overall theme of lost love, each song tinged with varying hues of melancholy or regret. Thus even the opening *Villanelle*, despite its gently bouncing rhythms and crisp phrase endings that evoke a warm springtime idyll, turns a bit grayish here and there—such as the dip into minor modality that prefaces the third stanza, or the chromatically altered chords that impart brief edgy flashes to the song's mostly foursquare diatonic harmony.

In *Le Spectre de la rose*, a young lady is visited by the ghost (*spectre*) of a rose that had been presented to her the previous night at a ball. Berlioz brings an unexpected dramatic weight to the rather mawkish poem, in which the newly posthumous rose memorializes its own demise as “a fate so beautiful more than one might have given his life, since your bosom is my tomb.” A gentle, waltz-like accompaniment invokes a remembrance of the enchanted evening just past, while a closing duet between voice and clarinet imparts a hushed poignancy to the death of a rose that “all kings might envy.” Like the preceding *Villanelle*, *Le Spectre de la rose* also includes unexpected chromatic chords, but in this case within a context of descending melodic lines, rather

than the piquant upwards feints of the opening song.

*Sur les lagunes* opens with a surging three-note figure in the orchestra that, by recurring throughout in both the accompaniment and the vocal line, elicits images of a boat gliding across the waters of a lagoon while it also reflects the poet's grief for a lost love, who has returned to heaven "without waiting for me." The most tragic of the six *Les Nuits* songs, *Sur les lagunes* climbs to a cry of anguish at "How beautiful she was, and how I loved her!" and ends with the poet's bleak resolve to "go to sea without love."

A hymn-like statement of a major tonic triad introduces *Absence*, described by Berlioz biographer W.J. Turner as one of "the most expressive love songs in the history of music." Yearning for an absent lover was never more touchingly represented, nor with a greater economy of means; as a result, *Absence* makes formidable demands on singer and orchestra alike, requiring the utmost delicacy and restraint while sustaining the song's mood of intense loneliness.

"Do you know the white tomb, where floats, with a plaintive sound, the shadow of a yew-tree?" asks *Au Cimetière*, the doleful graveside lament of a lover who hears his beloved's voice in the song of a dove. Slow pulsating chords in a dramatically downsized orchestra—flutes, clarinets, and muted strings only—combine with the descending chromatic melody to create a scene of dark fascination.

And finally, a burst of golden light as a journey begins to *L'Île inconnue*, the unknown (and unattainable) island where "people love forever." A worldwide travelogue in some thirty lines of verse, the text takes us across the Pacific to Java, north to the Baltic, to Norway, to Malaysia. The full orchestra (minus the harp) joins the radiant vocal line to create a magical ending that reminds us, ever so persuasively, that although eternal love may be only a delusion, *la brise va souffler*: the breeze is rising, and the journey awaits.

– SCOTT FOGLESONG

## ☞ HANDEL Arias

These Handel arias were all composed for Margherita Durastanti and range in date from 1709 to 1734. His collaboration with this remarkable singer is one of the longest of his entire career. They first met in Rome in 1708 when they were both performing for a circle of aristocrats, both sacred and secular, including Prince Ruspoli and Cardinal Ottoboni. In the oratorio *la Resurrezione*, she sang the role of Mary Magdalene. The Pope objected to having a real woman, who as a daughter of Eve was presumed to be too sinful, sing the role of a female saint and she was replaced by a castrato. Handel also wrote many cantatas for Durastanti. She was probably already singing at the Teatro San Grisostomo in Venice when Handel came to the city and it was for her that he created the title role in the opera *Agrippina*, first performed in December 1709. The aria *Ogni vento* from that opera is the earliest in this recorded collection.

Shortly afterwards Handel returned to Germany and then moved to London. Durastanti remained in Italy before being engaged at the court opera in Dresden, where she was known as the Countess. Handel heard her there in September 1719 and subsequently hired her for the new Royal Academy of Music in London at a most generous salary of 1600 pounds for 18 months. Not everyone was delighted at the news. Handel's librettist Paulo Antonio Rolli wrote to his colleague Giuseppe Riva, "Durastanti will be coming for the Operas: Oh! What a bad choice for England!....she really is an elephant." Her first Handelian part was the title role *Radamisto*. Two arias from that opera are on this disc: *Ombra cara* and the encore *Qual nave*. The first is one of the composer's powerful expressions of grief, and clearly shows what a fine singer she must have been.

Working with Durastanti however was unlikely to be a smooth experience. It seems that she was hot tempered and in August 1720 she found herself pregnant. Since she often played male roles on stage, this must have been especially awkward. She sometimes threatened to return to Italy but it seems that her perhaps long suffering husband, Casimiro Avelloni, managed to

persuade her to stay. But all turned out well and in March of 1721 the King himself stood godfather to her newborn daughter.

Although she never rose to the same heights of stardom that Cuzzoni and Faustina, the dueling divas of the latter part of the 1720s, achieved, she sang a great variety of roles that Handel composed for her. These included Gismonda in *Ottone* and Sesto in *Giulio Cesare*, both represented here. She clearly had a loyal following among London's opera fans and she was even given the nickname of 'Black Peggy' in 1724, the year she left for the Continent. At her farewell benefit she made a profit of nearly 1000 pounds, and a little later the poet Pope, at the request of Earl of Peterborough, wrote the text of a song for her that ends:

*But let old Charmers yield to new;*

*Happy soil, adieu, adieu!*

His Lordship was secretly the husband of Durastanti's long time colleague Anastasia Robinson. Obviously not everyone in Handel's company was at each other's throats!

Durastanti came back to London for the 1733/4 season when she sang in several revivals of Handel operas as well as the newly composed *Arianna* in which she sang a male character. As you can hear in the aria *Mirami*, her range was now more of a mezzo than a soprano. However she was still a very fine singer. Lady Bristol heard her in November 1733 and wrote "(the singers) are all scrubbs except for old Durastante, that sings as well as ever she did". Soon after she left England for the last time and sadly nothing more is known of her later life.

What is remarkable about her is the sheer range of her abilities both musical and theatrical. On stage she played the joyously scheming Agrippina and the clinging mother Gismonda in *Ottone*. She created the male roles of Radamisto, Sesto in *Giulio Cesare* and Tauride in *Arianna*. In the early Italian works she sang both saints and sinners. Handel would, I think, have agreed with Mozart when he wrote to his father in February 1778, "For I like an aria to fit a singer as perfectly as a well-made suit of clothes."

Lorraine Hunt Lieberson sang these arias in concert in October 1991 in preparation for a recording called *Arias for Durastanti* that was issued by Harmonia Mundi USA. The following day we were due to perform in the First Congregational Church in Berkeley one hot weekend in October. The recording of the Saturday night performance is included on this CD. Soon after sunrise the following morning the hot, dry Santa Ana wind began to blow. A small fire that had not been properly put out the night before was soon fanned into an inferno. By that evening, over three thousand houses in the Berkeley/Oakland Hills were burned and twenty five people died. This tragedy affected several of our subscribers and one of our musicians (who lost her home and some of her instruments). We were supposed to repeat the concert that night but the performance had to be cancelled if for no other reason than that the air was too toxic from all the smoke. For those of us lucky enough to have taken part in that concert it will be forever etched in our memories.

– **NICHOLAS McGEGAN**

☞ **FOR A LONG TIME AFTER** Lorraine died I thought it was because of our friendship that I felt, when I heard her recorded voice, that she was speaking directly to me. Each time it felt like a dream in which she appeared to me and spoke an urgent, revelatory truth. Her work has such immediacy, is so alive, that I even dread hearing her sometimes, because it makes me miss her and feel the just plain awfulness of her absence.

But then I realized that many people, including students of mine who came to singing after Lorraine died, and to whom she is a Callas-like legend, feel exactly the same way — that when they hear her voice they feel she is speaking directly to them. And many who never heard her in person have also told me they feel the awfulness of her absence.

In Lorraine's performances the stakes were always as high as stakes can be, for the character singing, the life behind the song as complex and rich and sad as the life of any actual person. This life was given voice by her in music-making of thrilling precision yet absolute freedom. In singing of shape-shifting colors and sounds which draw word and note, melody and harmony into a darkly tinged, heat-seeking truth.

In this live recording, freshly liberated from the Philharmonia Baroque archive, Lorraine and Nic give us as fresh and sensuous a reading of *Les Nuits d'été* as I have ever heard. Lorraine's silky legato and exquisite, soft tone move among the orchestral voices like an uncertain, keenly sensitive, alert soul, searching among them, leaning into each of their particular sonorities, for comfort. From the moments she uttered these sounds Berlioz and Gautier must have been awaiting her arrival in art heaven with impatience.

– **STEPHEN WADSWORTH**

Stephen Wadsworth is the James S. Marcus Faculty Fellow at the Juilliard School a regular at the Metropolitan Opera as teacher and director, the author of *Marivaux: Three Plays*, and a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



**Lorraine Hunt Lieberson**

☞ **LORRAINE HUNT LIEBERSON** appeared with Philharmonia Baroque Orchestra in about thirty performances over seven years, and in a series of recordings including three large-scale oratorios. The beauty of her voice and the deep passion that she brought to her interpretations made a lasting impression on all of us. They represent to most of us, myself included, some of the greatest musical experiences we have ever had.

Members of the orchestra and of our San Francisco Bay Area audience have known Lorraine for most of their lives. She was born here, went to school here, and played viola in local orchestras. I first heard her sing about a month before I came to the Philharmonia Baroque in 1985, and I remember it as if it were yesterday: I went to a performance of *Giulio Cesare* at the PepsiCo Festival. She played the young Sesto and I was entranced every time she appeared on stage. Her stage presence and the majesty of her voice were astounding. Several years later she recorded those arias with us.

Her first appearance with the orchestra was in the autumn of 1989, in performances and a live recording of Handel's *Susanna*. Her portrayal of the wife unjustly accused by two wicked elders reached incredible heights of intensity in the last act, just before Daniel vindicated her. This was marvellous Handel singing, and her performance helped the recording win several prizes.

In the years following, she recorded *Messiah*, the Cantata *Clori Tirsi e Fileno* and *Theodora* with us. Lorraine sang the soprano roles in each work, although by the time of her final appearances with us she was a mezzo. Lorraine and I both did our first *Messiah* performances with the St. Louis Symphony in 1986. Neither of us had performed the work before, and it was an amazing experience. It takes quite a lot for a busy orchestra to get enthusiastic about playing *Messiah*, but when Lorraine began to sing, the musicians were transfixed, and applauded her after the aria.

By the time we came to record the piece with Philharmonia Baroque, we had performed it many times, but I still remember getting goose bumps when she sang "Rejoice." On our CD she also performed an alternate version of "He was despised" that was tucked in at the end of a session, when we were

all exhausted. The result was one of those magic moments that happen all too rarely in the studio: a perfect take. We could hardly breathe when it was over, for fear that we might somehow ruin it. But no pins dropped! What you hear on the recording is exactly what she sang — with no editing at all.

The following year we were due to perform in the First Congregational Church in Berkeley one hot Sunday in October—but fire swept through the East Bay hills, the performance was cancelled, and one of our members lost her home and some instruments. We later recorded a disc of the Handel arias we were to play that Sunday.

Lorraine's greatest triumph with us was certainly the title role in Handel's masterpiece *Theodora*. Here was a part that suited her ideally: noble, passionate, tragic and finally ecstatic. As long as I live, I will always have that performance in my head. For the audience it was transforming, but for me, standing right beside her, it was overwhelming!

Her last appearances with us were perhaps her most extraordinary: she sang the whole of Berlioz' *Les Nuits d'été*. It was the first time the orchestra had attempted such late music and we were taking a bit of a risk. Lorraine however was in her element, and the result was one of the greatest musical experiences of my life.

All of us who knew her have our private memories: I cherished her tremendous sense of fun and her wonderful laugh. She was simply delightful to be with — on stage and off. I feel so lucky, as all of us in Philharmonia Baroque do, to have been able to make music with her. I know that if ever I am allowed to go to the place where the angels sing, one of them will have Lorraine's incomparable voice.

– **NICHOLAS MCGEGAN**

### ☞ **SAN FRANCISCO'S PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA**

has been dedicated to historically-informed performance of Baroque, Classical and early-Romantic music on original instruments since its inception in 1981. Under Music Director Nicholas McGegan, Philharmonia Baroque was named *Musical America's* 2004 Ensemble of the Year, and, according to *Los Angeles Times* critic Alan Rich, has become “an ensemble for early music as fine as any in the world today.” The Orchestra performs an annual subscription season in the San Francisco Bay Area, and is regularly heard on tour in the United States and internationally. The Orchestra has its own professional chorus, the Philharmonia Chorale, and welcomes such talented guest artists as mezzo-soprano Susan Graham, countertenor David Daniels, conductor Jordi Savall, violinist Monica Huggett, recorder player Marion Verbruggen and soprano Isabel Bayrakdarian.

The Orchestra has had numerous successful collaborations with celebrated musicians, composers, and choreographers. Philharmonia Baroque premiered its first commissioned work, a one-act opera by Jake Heggie entitled *To Hell and Back*, in November 2006. In collaboration with the Mark Morris Dance Group, Philharmonia Baroque gave the U.S. premieres of Morris' highly acclaimed productions of Henry Purcell's *King Arthur* and Jean-Philippe Rameau's ballet-opera *Platée*. Philharmonia Baroque has also collaborated with many Bay Area performing arts groups, such as Alonzo King's LINES Ballet, American Conservatory Theater and San Francisco Girls Chorus.

Among the most-recorded period-instrument orchestras in the United States or in Europe, Philharmonia has made thirty-two highly praised recordings including its *Gramophone* award winning recording of Handel's *Susanna*.

Philharmonia Baroque Orchestra was founded by harpsichordist and early music pioneer Laurette Goldberg.

☞ **NICHOLAS MCGEGAN** is loved by audiences and orchestras for performances that match authority with enthusiasm, scholarship with joy, and curatorial responsibility with evangelical exuberance. *The London Independent* (UK) calls him “one of the finest baroque conductors of his generation” and *The New Yorker* lauds him as “an expert in 18th-century style.”

Through twenty-five years as its music director, McGegan has established the San Francisco-based Philharmonia Baroque Orchestra and Philharmonia Chorale as the leading period performance ensemble in America — and at the forefront of the “historical” movement worldwide thanks to appearances at Carnegie Hall, the London Proms, and the International Handel Festival, Göttingen where he has been artistic director since 1991.

In Göttingen and with Philharmonia Baroque he has defined an approach to period style that sets the current standard: probing, serious but undogmatic, recognising that the music of the past doesn't belong in a museum or in academia but in vigorous engagement with an audience, for pleasure and delight on both sides of the platform edge.

He has been a pioneer in the process of exporting historically informed practice beyond the small world of period instruments to the wider one of conventional symphonic forces, guest-conducting orchestras like the Chicago Symphony, Cleveland Orchestra and Philadelphia Orchestra, St. Louis Symphony, Toronto Symphony, and Sydney Symphony, the New York, Los Angeles, and Hong Kong Philharmonics, the Northern Sinfonia and the Scottish Chamber Orchestra, as well as opera companies including Covent Garden, San Francisco, Santa Fe and Washington.

Born in England, McGegan was educated at Cambridge and Oxford. He was made an Officer of the British Empire (OBE) in the Queen's Birthday Honours for 2010 “for services to music overseas.” Other awards include the Halle Handel Prize, an honorary professorship at Göttingen University, and an official Nicholas McGegan Day, declared by the Mayor of San Francisco in recognition of two decades' distinguished work with the Philharmonia Baroque.

Visit Nic McGegan on the web at [www.nicholasmcgegan.com](http://www.nicholasmcgegan.com).

☞ **LORRAINE HUNT LIEBERSON** was recognized by *Musical America* as the 2001 Vocalist of the Year, and as Outstanding Artist of the year 2003 by the *London Guardian* (UK) newspaper, and appeared regularly in opera and concert with the world's major opera companies, orchestras and conductors. Operatic highlights included Didon in *Les Troyens* at the Metropolitan Opera, New York; Irene in *Theodora* at the Glyndebourne Festival; Sesto in *La Clemenza di Tito* and the title-role in *Xerxes* at New York City Opera; Ottavia in *L'incoronazione di Poppea* at the Aix Festival; Triraksha in Peter Lieberson's *Ashoka's Dream*; and the world premiere of John Adams's *El Nino*. Her many concert appearances included the world premiere of Peter Lieberson's *Neruda Songs* with the Los Angeles Philharmonic Orchestra and Esa-Pekka Salonen, Jocasta in *Oedipus Rex* and *Phaedra* at the BBC Proms; with the Boston Symphony Orchestra the role of Melisande under Bernard Haitink and the Berlioz *Romeo & Juliet* under James Levine, a North American recital tour with Peter Serkin and performances and a recording of Mahler's *Symphony No. 2* with the San Francisco Symphony Orchestra under Michael Tilson Thomas. Other concert highlights include the Peter Sellars staging of Bach *Cantatas* in New York, Boston and Europe, Mahler's *Symphony No. 3* with the Boston Symphony Orchestra and James Levine and with the Philadelphia Orchestra and Christoph Eschenbach; Berg's *Seven Early Songs* with the Berlin Philharmonic and Kent Nagano; Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* with the Los Angeles Philharmonic and Esa-Pekka Salonen; Berlioz's *Les Nuits d'été* in Paris with Roger Norrington and in the San Francisco Bay Area with the Philharmonia Baroque Orchestra and Nicholas McGegan; and *L'Enfance du Christ* at Carnegie Hall with the Orchestra of St. Luke's and Sir Charles Mackerras.

## ☞ BERLIOZ *Les Nuits d'été*, Op. 7

« Votre tête paraît être un volcan toujours en éruption » faisait remarquer l'auteur de la *Marseillaise*, Rouget de Lisle, à Berlioz. C'était censé être un compliment et Berlioz l'a pris comme tel. Il est certain qu'il n'y avait rien de serein ou de prévisible chez le compositeur de la *Symphonie fantastique*, d'*Harold en Italie* et de *Roméo et Juliette*. Tout était sujet à chamboulement autour de lui, aucune vache n'était trop sacrée pour échapper au massacre. Il n'avait pas la moindre réserve à propos de l'effervescence que constituait sa vie intérieure ; s'exprimant bien et sans effort, ouvert, séduisant et volubile, il ouvrait son cœur au monde dans une prose pleine de vivacité qui mêle humilité et hyperbole, histoire et imagination, art du portrait et diffamation.

Mais Berlioz a gardé secrètes ses intentions en ce qui concerne les *Nuits d'été*, recueil de mélodies pour voix et piano qu'il a commencé à écrire en 1840 et dont il n'a achevé la version pour orchestre qu'en 1856. Ce qui l'a incité à créer ces mélodies éloquentes restera probablement un mystère. L'atmosphère autobiographique de la *Symphonie fantastique*, ou dans une moindre mesure d'*Harold en Italie*, pourrait nous inciter à fouiller dans la vie personnelle de Berlioz pour trouver des indices sur la genèse et le contenu des *Nuits d'été*. Mais, dans l'ensemble, ce n'est pas ainsi que fonctionnait son esprit ; comme il l'a souligné dans ses *Mémoires*, il était parfaitement capable de créer des pièces joyeuses lorsqu'il était déprimé et inversement. L'élan original des *Nuits d'été* a peut-être

été aussi personnel que le chagrin éprouvé lors de son mariage raté avec l'actrice Harriet Smithson ou aussi prosaïque que le besoin de gagner rapidement de l'argent. L'assemblage au coup par coup des *Nuits d'été* au fil de nombreuses années laisse penser que cette œuvre est sans doute davantage le résultat final de plusieurs impulsions que le produit d'une inspiration prépondérante unique.

Les textes poétiques sont tirés de *La Comédie de la mort*, recueil écrit

en 1838 par le critique et ami de Berlioz Théophile Gautier (1811–1872). Gautier était un fervent avant-gardiste romantique, dont l'éventail d'activités s'étendait aux romans, aux pièces de théâtre et à l'histoire, ainsi qu'à la poésie et à la critique. Il n'était pas musicien, mais il était doté d'une oreille fine pour des vers heureux sur le plan musical, et les compositeurs l'ont payé de retour en mettant souvent ses textes en musique. Chacun des poèmes choisis par Berlioz pour les *Nuits d'été* a été également mis en musique par d'autres compositeurs — notamment les vingt-trois versions de la *Villanelle* initiale. « Littérateur » perspicace, Berlioz a donné un nouveau titre à certains poèmes de la *Comédie de la mort* pour les adapter à son projet thématique : *Villanelle rythmique* est devenue simplement *Villanelle* ; *La Chanson du pêcheur* est devenue *Sur les lagunes* ; *Barcarolle* a reçu le titre beaucoup plus évocateur de *L'Île inconnue*. Il n'a pas changé le titre des autres poèmes (*Le Spectre de la rose*, *Absence* et *Au Cimetière*). En rebaptisant l'ensemble « Nuits d'été », Berlioz évoquait son bien-aimé Shakespeare avec un clin d'œil au *Songe d'une nuit d'été*.

Même si les *Nuits d'été* ne sont pas, à strictement parler, un cycle qui enchaîne ses mélodies selon une continuité narrative comme le *Winterreise* (« Voyage d'hiver ») de Schubert ou les *Dichterliebe* (« Les Amours du poète ») de Schumann, les six poèmes trouvent leur unité autour du thème général de l'amour perdu, chaque mélodie étant teintée de diverses nuances de mélancolie et de regret. Ainsi, même la *Villanelle* initiale, malgré ses rythmes légèrement bondissants et ses fins de phrase épurées qui évoquent une chaude idylle au printemps, devient un peu grisâtre ici et là — comme le plongeon dans une tonalité mineur qui préface la troisième strophe, ou les accords altérés sur le plan chromatique qui communiquent de brefs éclats anxieux à l'harmonie diatonique presque inébranlable de cette mélodie.

Dans *Le Spectre de la rose*, une jeune femme reçoit la visite du spectre d'une rose qui lui a été offerte à un bal le soir précédent. Berlioz apporte un poids dramatique inattendu au poème assez mièvre, où la rose, posthume depuis peu, immortalise sa propre mort : « Mon destin fut digne d'envie, Et pour avoir un sort si beau Plus d'un aurait donné sa vie. Car sur ton sein j'ai mon

tombeau ». Un doux accompagnement en forme de valse évoque le souvenir de la merveilleuse soirée qui vient de s'écouler, alors qu'un duo final entre la voix et la clarinette donne un caractère très poignant à la mort d'une rose « que tous les rois vont jalouser ». Comme la *Villanelle* précédente, *Le Spectre de la rose* comporte aussi des accords chromatiques inattendus, mais ici au sein d'un contexte de lignes mélodiques descendantes au lieu des feintes ascendantes piquantes de la première mélodie.

*Sur les lagunes* commence par une figure déferlante de trois notes à l'orchestre qui, en revenant d'un bout à l'autre à l'accompagnement comme dans la ligne vocale, suscite les images d'un bateau qui glisse sur les eaux d'une lagune tout en reflétant le chagrin du poète pour un amour perdu, qui s'en est retourné vers les cieux « sans m'attendre ». La plus tragique des six *Nuits d'été*, *Sur les lagunes* s'élève à un cri d'angoisse à « Ah ! comme elle était belle, Et comme je l'aimais ! » et s'achève par la triste résolution du poème à « sans amour s'en aller sur la mer ! ».

C'est une sorte d'hymne sur un accord parfait majeur à la tonique qui sert d'introduction à *Absence* ; le biographe de Berlioz W. J. Turner la considère comme « l'une des mélodies d'amour les plus expressives de l'histoire de la musique ». Le désir ardent d'une bien-aimée absente n'a jamais été représenté de manière plus touchante, ni avec une plus grande économie de moyens ; *Absence* exige donc beaucoup de la chanteuse comme de l'orchestre, nécessitant la plus grande délicatesse et retenue tout en conservant l'atmosphère d'intense solitude de la mélodie.

« Connaissez-vous la blanche tombe Où flotte avec un son plaintif L'ombre d'un if ? » demande *Au Cimetière*, la triste complainte d'un amoureux qui, près de la tombe, entend la voix de sa bien-aimée dans le chant d'une colombe. De lents accords vibrants d'un orchestre à l'effectif extraordinairement réduit — flûtes, clarinettes et cordes en sourdine seulement — se mêlent à la mélodie chromatique descendante pour créer une scène d'une sombre fascination.

Et finalement, c'est sur un jaillissement de lumière dorée comme un voyage que commence *L'Île inconnue*, l'île inconnue (et inaccessible) « où l'on aime

toujours ! ». Récit de voyage dans le monde entier en une trentaine de vers, le texte nous emmène du Pacifique à Java, au nord de la Baltique, en Norvège et en Malaisie. Tout l'orchestre (moins la harpe) se joint à la ligne vocale radieuse pour créer une fin magique qui nous rappelle, de façon si persuasive, que si l'amour éternel n'est peut-être qu'une illusion, « la brise va souffler » : la brise se lève et le voyage attend.

Traduction : Marie-Stella Pâris

## ☞ Arias de HAENDEL

Ces arias de Haendel ont toutes été composées pour Margherita Durastanti entre 1709 et 1734. Sa collaboration avec cette remarquable chanteuse est l'une des plus longues de toute sa carrière. Ils se sont rencontrés pour la première fois en 1708 à Rome, où ils se produisaient tous deux pour un cercle d'aristocrates, ecclésiastiques et laïcs, comprenant le prince Ruspoli et le cardinal Ottoboni. Dans l'oratorio *La Resurrezione*, elle chantait le rôle de Marie-Madeleine. Le pape s'est opposé à ce qu'une vraie femme, qui en tant que fille d'Ève était présumée également pécheresse, chante le rôle d'une sainte femme et elle a été remplacée par un castrat. Haendel a aussi écrit de nombreuses cantates pour Durastanti. Elle chantait sans doute déjà au Teatro San Grisostomo de Venise lorsque Haendel s'y est rendu et c'est pour elle qu'il a écrit le rôle titre de l'opéra *Agrippina*, créé en décembre 1709. L'aria *Ogni vento* de cet opéra est la plus ancienne de ce recueil enregistré.

Peu après, Haendel est retourné en Allemagne, puis s'est installé à Londres. Durastanti est restée en Italie avant d'être engagée à l'Opéra de la cour de Dresde, où elle était connue comme la Comtesse. Haendel l'y a entendue en septembre 1719, puis l'a engagée pour la nouvelle Académie royale de Musique de Londres à un salaire très généreux de mille six cents livres pour dix-huit mois, ce qui n'a pas plu à tout le monde. Le librettiste de Haendel, Paulo Antonio Rolli a écrit à son collègue Giuseppe Riva : « Durastanti va venir pour les opéras : oh ! quel mauvais choix pour l'Angleterre !... C'est vraiment un éléphant ». Son premier rôle haendelien a été le rôle titre de *Radamisto*. Deux arias de cet opéra figurent sur ce disque : *Ombra cara* et le bis *Qual nave*. La première est l'une des plus puissantes expressions de chagrin du compositeur et montre clairement quelle bonne chanteuse elle devait être.

Néanmoins, il est peu probable que travailler avec Durastanti ait été une expérience de tout repos. Il semble qu'elle était colérique et, au mois d'août 1720, elle s'est retrouvée enceinte. Comme elle interprétait souvent des rôles d'homme sur scène, cette situation a dû être particulièrement embarrassante.

Elle a parfois menacé de retourner en Italie, mais il semble que son mari, Casimiro Avelloni, souffrant peut-être depuis longtemps, soit parvenu à la convaincre de rester. Mais tout s'est bien terminé et, en mars 1721, le roi en personne a été parrain de la fille qu'elle venait de mettre au monde.

Si elle n'est jamais devenue une vedette aussi célèbre que Cuzzoni et Faustina, les divas duellistes de la fin des années 1720, elle a chanté des rôles très variés que Haendel a composés à son intention, notamment Gismonda dans *Ottone* et Sesto dans *Giulio Cesare*, tous deux présentés ici. Elle avait manifestement des disciples fidèles parmi les amateurs d'opéra londoniens et elle a même reçu le surnom de « Black Peggy » en 1724, l'année où elle a quitté Londres pour le Continent. Au concert de bienfaisance donné à l'occasion de ses adieux, elle a réalisé un bénéfice de près de mille livres et, un peu plus tard, à la demande du comte de Peterborough, le poète Pope a écrit pour elle le texte d'une chanson qui se termine ainsi :

Mais laissons les vieux charmeurs céder le pas aux nouveaux ;  
Heureux sol, adieu, adieu !

Monsieur le comte avait épousé en secret une collègue de longue date de Durastanti, Anastasia Robinson. Manifestement, dans la troupe de Haendel, tout le monde ne se disputait pas !

Durastanti est revenue à Londres pour la saison 1733/1734, où elle a chanté dans plusieurs reprises d'opéras de Haendel, ainsi que dans le tout nouvel opéra *Arianna*, où elle a interprété un rôle masculin. Comme on peut l'entendre dans l'aria « Mirami », sa tessiture était alors davantage celle d'une mezzo que d'une soprano. Toutefois, c'était encore une très bonne chanteuse. Lady Bristol l'a entendue en novembre 1733 et a écrit « (les chanteuses) sont toutes des femmes de mœurs légères à l'exception de la vieille Durastante, qui chante aussi bien qu'autrefois ». Peu après, elle a quitté l'Angleterre pour la dernière fois et on ne sait malheureusement rien de plus de la fin de sa vie.

Ce qui est remarquable à son sujet, c'est l'étendue même de ses talents tant musicaux que théâtraux. Sur scène, elle jouait l'intrigante joyeuse Agrippine aussi bien que la mère crampon Gismonda dans *Ottone*. Elle a créé les rôles

masculins de Radamisto, Sesto dans *Giulio Cesare* et Tauride dans *Arianna*. Dans les œuvres italiennes anciennes, elle a chanté les saintes comme les pécheresses. Je pense que Haendel aurait été d'accord avec Mozart lorsqu'il a écrit à son père en février 1778 : « Car j'aime qu'une aria aille à un chanteur aussi parfaitement qu'une tenue bien faite ».

Lorraine Hunt-Lieberson a chanté ces arias en concert en octobre 1991 pour préparer un enregistrement intitulé *Arias pour Durastanti* publié par Harmonia Mundi USA. Pour ceux d'entre nous qui y ont participé ce week-end là, ce concert est gravé dans nos mémoires. L'exécution a eu lieu un samedi soir à Berkeley. Tôt, le lendemain matin, le vent chaud et sec de Santa Ana a commencé à souffler. Peu après le lever du soleil, le vent a ranimé et étendu un petit feu mal éteint la nuit précédente. Le soir même, environ trois mille maisons des collines de Berkeley/Oakland étaient détruites par l'incendie et vingt-cinq personnes étaient mortes. Nous étions supposés redonner le concert ce soir-là, mais il a été annulé pour la bonne raison que l'air était trop toxique à cause de toute la fumée.

Traduction : Marie-Stella Pâris

☞ **LORRAINE HUNT LIEBERSON** s'est produite une trentaine de fois en sept ans avec le Philharmonia Baroque Orchestra, en concert et dans une série d'enregistrements comprenant notamment trois grands oratorios. La beauté de sa voix et la passion profonde qu'elle apportait à ses interprétations nous ont laissé à tous une impression durable. Elles comptent pour la plupart d'entre nous, moi y compris, parmi les plus grandes expériences musicales que nous avons jamais vécues.

Les membres de l'orchestre et du public de la Baie de San Francisco ont connu Lorraine pendant la majeure partie de leur vie. Elle y est née, y est allée à l'école et a joué de l'alto dans des orchestres locaux. Je l'ai entendu chanter pour la première fois environ un mois avant mon entrée au Philharmonia Baroque en 1985 et je m'en souviens comme si c'était hier : j'étais allé à une représentation de *Giulio Cesare* au PepsiCo Festival. Elle jouait le jeune Sesto et j'étais transporté chaque fois qu'elle apparaissait sur la scène. Sa présence scénique et la majesté de sa voix étaient stupéfiantes. Plusieurs années plus tard, elle a enregistré ces arias avec nous.

Elle s'est produite pour la première fois avec l'orchestre à l'automne 1989, dans des exécutions et un enregistrement sur le vif de *Susanna* de Haendel. Son interprétation de l'épouse injustement accusée par deux vieillards cruels a atteint des sommets d'intensité incroyables dans le dernier acte, juste avant que Daniel l'innocente. Ce fut une merveille de chant haendelien et sa prestation a contribué à l'obtention de plusieurs prix qu'a remportés cet enregistrement.

L'année suivante, elle a gravé avec nous *Le Messie*, la cantate *Clori Tirsi e Fileno* et *Theodora*. Lorraine a chanté les rôles de soprano dans chacune de ces œuvres, bien qu'à l'époque de sa dernière prestation avec nous elle était mezzo. Lorraine et moi avons donné notre premier *Messie* avec l'Orchestre symphonique de Saint-Louis en 1986. Nous ne l'avions interprété ni l'un ni l'autre auparavant et ce fut une expérience incroyable. Il en faut beaucoup pour qu'un orchestre très actif s'enthousiasme à l'idée de jouer *Le Messie*, mais lorsque Lorraine a commencé à chanter, les musiciens ont été envoûtés et l'ont applaudie après son air

Lorsque nous en sommes venus à enregistrer cette œuvre avec le Philharmonia Baroque, nous l'avions jouée à de nombreuses reprises, mais je me souviens encore avoir eu la chair de poule quand elle a chanté « Rejoice ». Dans notre CD, elle a aussi interprété une autre version de « He was despised » que l'on avait refait à la fin d'une séance, alors que nous étions tous épuisés. Le résultat est l'un de ces moments magiques qui n'arrivent que trop rarement en studio : une prise parfaite. Nous pouvions à peine respirer à la fin, de crainte de la gâcher d'une manière ou d'une autre. On l'a laissée telle quelle et ce que l'on entend sur le disque est exactement ce qu'elle a chanté — sans le moindre montage.

L'année suivante, nous devions donner un concert dans la Première Église congrégationaliste de Berkeley par un chaud dimanche d'octobre, mais le feu a ravagé les collines de l'East Bay ; le concert a été annulé et l'une de nos musiciennes a perdu sa maison et quelques instruments. Nous avons ensuite enregistré un disque des airs de Haendel que nous devions donner ce dimanche-là.

Le plus grand triomphe de Lorraine avec nous a été sans aucun doute le rôle titre du chef d'œuvre de Haendel, *Theodora*. C'est un rôle qui lui convenait admirablement : noble, passionné, tragique et finalement extatique. Aussi longtemps que je vivrai, j'aurai toujours cette interprétation à l'esprit. Pour l'auditoire, ce fut métamorphosant, mais pour moi, qui me tenait juste à côté d'elle, cela dépassait toute espérance !

Sa dernière apparition avec nous a sans doute été la plus extraordinaire : elle a chanté l'intégralité des *Nuits d'été* de Berlioz. C'était la première fois que l'orchestre s'attaquait à une musique aussi avancée dans le temps et nous prenions des risques. Mais Lorraine était dans son élément et le résultat a été l'une des plus grandes expériences musicales de toute ma vie.

Tous ceux d'entre nous qui l'ont connue ont leurs souvenirs personnels : j'aimais particulièrement son formidable sens de l'humour et son rire merveilleux. C'était tout simplement merveilleux d'être avec elle — sur scène et en coulisse. Je pense que j'ai beaucoup de chance, comme tous les membres du Philharmonia Baroque, d'avoir pu faire de la musique avec elle.

Je sais que si jamais je peux aller là où chantent les anges, l'un d'entre eux aura la voix incomparable de Lorraine.

– **NICHOLAS McGEGAN**

Traduction : Marie-Stella Pâris

**PENDANT LONGTEMPS** après la mort de Lorraine, j'ai pensé que si j'avais l'impression qu'elle s'adressait directement à moi lorsque j'entendais sa voix enregistrée, c'était en raison de notre amitié. Chaque fois, j'avais l'impression d'être dans un rêve où elle m'apparaissait et me confiait une vérité pressante, révélatrice. Ce qu'elle a fait a une telle immédiateté, est si vivant que je redoute même parfois de l'entendre, car ça me fait la regretter et ressentir tout bonnement l'atrocité de son absence.

Mais j'ai ensuite compris que nombreux sont ceux qui ont exactement la même impression, notamment parmi mes élèves qui se sont tournés vers le chant après la mort de Lorraine et pour qui elle est une légende comme la Callas : lorsqu'ils entendent sa voix, ils pensent qu'elle s'adresse directement à eux. Et de nombreuses personnes qui ne l'ont jamais entendue en personne m'ont dit ressentir l'horreur de son absence.

Dans ce qu'interprétait Lorraine, les enjeux étaient toujours aussi élevés que peuvent l'être des enjeux, la façon de chanter le rôle, la vie cachée derrière le chant aussi complexe, riche et triste que la vie de tout être humain dans la vie réelle. Elle donnait voix à cette vie en faisant une musique d'une précision saisissante et pourtant avec une liberté absolue, en apportant au chant des couleurs aux formes changeantes et des sons qui entraînent les mots et les notes, la mélodie et l'harmonie dans une vérité aux teintes sombres guidée par un fil invisible.

Dans cet enregistrement sur le vif, récemment sorti des archives du Philharmonia Baroque, Lorraine et Nic nous donnent l'interprétation la plus fraîche et la plus sensuelle des *Nuits d'été* que j'ai jamais entendue. Le doux legato et la sonorité douce et parfaite de Lorraine évoluent parmi les voix orchestrales comme une âme hésitante, profondément sensible et vigilante, y cherchant le réconfort, en se penchant sur chacune de leurs sonorités spécifiques. Dès l'instant où elle a émis ces sons, Berlioz et Gautier ont dû attendre avec impatience son arrivée au paradis des arts.

– **STEPHEN WADSWORTH**

Traduction : Marie-Stella Pâris

☞ **DEPUIS SES DÉBUTS EN 1981**, le Philharmonia Baroque Orchestra de San Francisco se consacre à des exécutions historiques de musique baroque, classique et du début du romantisme sur instruments d'époque. Sous la direction de son directeur musical Nicholas McGegan, le Philharmonia Baroque a été nommé Ensemble de l'année 2004 par *Musical America* et, selon le critique du *Los Angeles Times*, Alan Rich, il est devenu « un ensemble de musique ancienne aussi bon que tout autre dans le monde de nos jours ». L'orchestre donne une saison de concerts annuelle sur abonnement dans la Baie de San Francisco et fait régulièrement des tournées aux États-Unis et au niveau international. L'orchestre a son propre chœur professionnel, la Philharmonia Chorale, et accueille des artistes invités aussi talentueux que la mezzo-soprano Susan Graham, le contre-ténor David Daniels, le chef d'orchestre Jordi Savall, la violoniste Monica Huggett, la flûtiste (à bec) Marion Verbruggen et la soprano Isabel Bayrakdarian.

L'orchestre collabore souvent avec succès avec des musiciens, des compositeurs et des chorégraphes célèbres. En novembre 2006, le Philharmonia Baroque a créé sa première commande, un opéra en un acte de Jake Heggie intitulé *To Hell and Back*. Avec le Mark Morris Dance Group, le Philharmonia Baroque a donné les premières américaines des productions de Morris du *King Arthur* de Henry Purcell et de l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau *Platée* qui ont connu un grand succès. Le Philharmonia Baroque travaille aussi avec de nombreux groupes d'arts scéniques de la Baie de San Francisco, comme le LINES Ballet d'Alonzo King, l'American Conservatory Theater et le San Francisco Girls Chorus.

Le Philharmonia Baroque, qui compte parmi les orchestres jouant sur instruments d'époque les plus enregistrés aux États-Unis ou en Europe, a réalisé trente-deux enregistrements qui ont remporté beaucoup de succès, notamment celui de *Susanna* de Haendel qui a obtenu un prix de la revue *Gramophone*.

Le Philharmonia Baroque Orchestra a été fondé par la claveciniste et pionnière de la musique ancienne Laurette Goldberg.

Traduction : Marie-Stella Pâris

☞ **LE PUBLIC ET LES ORCHESTRES** apprécient dans les exécutions de Nicholas McGegan son autorité et son enthousiasme, son érudition et sa joie, son respect des textes et sa verve exubérante. Le *London Independent* le considère comme « l'un des meilleurs chefs d'orchestre baroque de sa génération » et le *New Yorker* fait l'éloge d'un « expert du style du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

Au cours des vingt-cinq années où McGegan a été directeur musical du Philharmonia Baroque Orchestra et de la Philharmonia Chorale (basés à San Francisco), ces ensembles sont devenus grâce à lui les principales formations d'Amérique spécialisées dans les interprétations d'époque — et il les a hissés au premier plan du mouvement « historique » mondial grâce à des concerts à Carnegie Hall, aux Proms de Londres et au Festival international Haendel de Göttingen, dont il est directeur artistique depuis 1991.

À Göttingen et avec le Philharmonia Baroque, il a défini une approche du style d'époque en matière d'interprétation qui fixe les normes actuelles : exploratrice, sérieuse sans être dogmatique, consciente de ce que la musique du passé ne relève pas du musée ou de l'académie, mais d'un engagement vigoureux avec un public, pour le plaisir et la joie des deux côtés de la scène.

Il a fait œuvre de pionnier en étendant cette pratique historiquement authentique au-delà du petit monde des instruments d'époque jusqu'à l'univers plus large des effectifs symphoniques traditionnels, des orchestres qui travaillent avec des chefs invités comme l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland et l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Saint-Louis, l'Orchestre symphonique de Toronto et l'Orchestre symphonique de Sydney, les orchestres philharmoniques de New York, Los Angeles et Hong Kong, le Northern Sinfonia et le Scottish Chamber Orchestra, ainsi que des opéras comme Covent Garden, San Francisco, Santa Fe et Washington.

Né en Angleterre, McGegan a fait ses études à Cambridge et Oxford. Il a été fait Officier de l'Ordre de l'Empire britannique (OBE) par la reine à l'occasion de son anniversaire en 2010 « pour services rendus à la musique à l'étranger ». Entre autres distinctions, il a reçu le Prix Haendel de Halle, il est titulaire d'une chaire honoraire à l'Université de Göttingen et le maire de San

Francisco a annoncé la création d'une journée officielle Nicholas McGegan, en reconnaissance de vingt ans de travail remarquable avec le PBO.

Visitez le site internet de Nic McGegan : [www.nicholasmcgegan.com](http://www.nicholasmcgegan.com).

Traduction : Marie-Stella Pâris

☞ **COURONNÉE « CHANTEUSE DE L'ANNÉE 2001 »** par *Musical America* et « Artiste exceptionnelle de l'année 2003 » par le journal londonien *The Guardian*, Lorraine Hunt Lieberson s'est produite régulièrement à l'opéra et au concert avec les plus grandes troupes lyriques, orchestres et chefs d'orchestre du monde. Parmi les temps forts de sa carrière lyrique, on peut citer les rôles de Didon dans *Les Troyens* au Metropolitan Opera de New York ; Irene dans *Theodora* au Festival de Glyndebourne ; Sesto dans *La Clémence de Titus* et le rôle titre de *Xerxes* au New York City Opera ; Ottavia dans *Le Couronnement de Poppée* au Festival d'Aix-en-Provence ; Triraksha dans *Ashoka's Dream* de Peter Lieberson ; et la première mondiale d'*El Niño* de John Adams. Parmi ses nombreuses prestations en concert, figurent notamment la création mondiale des *Neruda Songs* de Peter Lieberson avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et Esa-Pekka Salonen, le rôle de Jocaste dans *Oedipus Rex*, et *Phaedra* de Britten aux Proms de la BBC ; le rôle de Mélisande avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Bernard Haitink, *Roméo et Juliette* de Berlioz sous la baguette de James Levine, une tournée de récitals en Amérique du Nord avec Peter Serkin, et la *Symphonie n°2* de Mahler (concerts et enregistrement) avec l'Orchestre symphonique de San Francisco sous la direction de Michael Tilson Thomas. Autre temps fort de sa carrière de concertiste, des cantates de Bach mises en scène par Peter Sellars à New York, à Boston et en Europe, la *Symphonie n°3* de Mahler avec l'Orchestre symphonique de Boston et James Levine, et avec l'Orchestre de Philadelphie et Christoph Eschenbach ; les *Sieben frühe Lieder* de Berg avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et Kent Nagano ; les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et Esa-Pekka Salonen ; les *Nuits d'été* de Berlioz à Paris avec Roger Norrington et dans la Baie de San Francisco avec le Philharmonia Baroque Orchestra et Nicholas McGegan ; et *L'Enfance du Christ* à Carnegie Hall avec l'Orchestra of St. Luke's et Sir Charles Mackerras.

Traduction : Marie-Stella Pâris



**Nicholas McGegan**

## ☞ BERLIOZ *Les Nuits d'été*, Op. 7

Ihr Kopf kommt mir vor wie ein Vulkan, der ständig ausbricht,« meinte Rouget de Lisle, der Verfasser der *Marseillaise*, zu Hector Berlioz. Das sollte ein Kompliment sein, und Berlioz fasste es auch so auf. Gemütlich oder berechenbar nämlich war nichts an dem Komponisten der *Symphonie fantastique*, des *Harold en Italie* oder des *Roméo et Juliette*. In seinem Dunstkreis war nichts Etabliertes sicher, war keine Kuh zu heilig, als dass er sie nicht geschlachtet hätte. Und er verschwieg auch nicht die Triebmittel, die in seinem Innern gärten: Er fand leicht die richtigen Worte, wenn er – aufgeklopft, attraktiv und eloquent – der Welt sein Herz in lebendiger Prosa öffnete, Bescheidenheit mit Übertreibung, historische Fakten mit Fantasie und Charakterköpfe mit Rufmorden kombinierte.

Im Falle der *Nuits d'été* (»Sommernächte«) jedoch verschwieg Berlioz seine Absichten. Wahrscheinlich werden wir nie erfahren, was ihn 1840 bewog, mit der Arbeit an dieser Kollektion von *mélodies* für Singstimme und Klavier zu beginnen, die er erst 1856 in ihrer Orchesterfassung vollendete. Vor dem mehr oder minder autobiographischen Hintergrund der *Symphonie fantastique* und des *Harold en Italie* könnten wir versucht sein, das Privatleben des Komponisten nach Hinweisen auf die Entstehungsgeschichte und den Inhalt der *Nuits d'été* zu durchforsten. Doch sein Geist funktionierte nicht auf diese Weise: In seinen *Memoires* betonte er, dass er durchaus in der Lage war, in Phasen der Depression fröhliche Stücke zu schreiben und *vice versa*. Der eigentliche Auslöser für *Les Nuits* könnte also persönlicher Natur gewesen sein – der Schmerz über das Scheitern seiner Ehe mit der Schauspielerin Harriet Smithson etwa – oder so prosaisch wie die Notwendigkeit, schnell an ein wenig Bargeld zu kommen. Da das gesamte Werk allerdings erst im Laufe vieler Jahre zusammengefügt wurde, scheinen sich *Les Nuits* eher verschiedenen Anregungen als einer einzigen, übergreifenden Inspiration zu verdanken.

Théophile Gautier (1811–1872), der Freund und Kritiker-Kollege von

Berlioz, lieferte mit seiner Gedichtsammlung *La Comédie de la mort* aus dem Jahre 1838 die passenden Gesangstexte. Der leidenschaftliche romantische Avantgardist, der nicht nur Poesie und Kritiken, sondern auch Romane, Schauspiele und Historisches geschrieben hat, war zwar kein Musiker, hatte aber ein scharfes Ohr für musikalisch gelungene Verse, die demzufolge von etlichen Komponisten vertont wurden: Sämtliche Gedichte, die Berlioz für seine *Nuits d'été* auswählte, findet man auch in Sätzen anderer Komponisten – allein die einleitende *Villanelle* gibt es in 23 verschiedenen Versionen. Hector Berlioz, der einfühlsame *litterateur*, versah einige Gedichten der *Comédie* mit neuen Überschriften, um sie seiner thematischen Konzeption anzupassen: Aus der *Villanelle rythmique* wurde eine einfache *Villanelle*; das *Chanson du pêcheur* (»Fischerlied«) hieß nunmehr *Sur les lagunes* (»Auf der Lagune«); die *Barcarolle* erhielt den weit sinnfälligeren Titel *L'Île inconnue* (»Die unbekannte Insel«). Alle anderen Titel – *Le Spectre de la rose*, *Absence* und *Au Cimetière* – blieben unangetastet. Als Berlioz dem gesamten Werk den Namen »Sommernächte« gab, beschwor er mit einem Seitenblick auf den *Sommernachtstraum* seinen geliebten Shakespeare.

*Les Nuits d'été* bilden zwar im strengen Sinne des Wortes keinen Zyklus, dessen einzelne Titel – etwa nach der Art der *Winterreise* von Schubert oder der *Dichterliebe* von Schumann – einen erzählerischen Faden verfolgten. Gleichwohl werden die sechs Gedichte durch das übergreifende Thema der verlorenen Liebe miteinander verbunden, wobei jedes Lied von gewissen Tönungen der Melancholie und des bedauernden Kummers geprägt ist. Selbst die *Villanelle*, die mit ihren zart hüpfenden Rhythmen und ihren klaren Phrasenschlüssen das Idyll eines warmen Frühlings beschwört – selbst diese Einleitung wendet sich mitunter in Grautöne wie zum Beispiel mit dem leichten Moll-Anflug vor der dritten Strophe oder den chromatisch alterierten Akkorden, die die sonst zumeist einfache Diatonik des Liedes mit kurzen, unruhigen Blitzen durchsetzen.

In *Le Spectre de la rose* wird ein junges Fräulein vom Geist (= *spectre*) der Rose besucht, die man ihr eben beim abendlichen Ball geschenkt hatte. Die jüngst

verblichene Blume preist ihr wunderbares Schicksal, das ihr nun, »da dein Busen mein Grab geworden«, mehr als im Leben gewährte. Hector Berlioz verleiht den recht sentimentalen Worten ein unerwartetes dramatisches Gewicht: Eine zarte, walzerhafte Begleitung beschwört den verzauberten Abend, der gerade vergangen ist, worauf das Schlussduett zwischen Singstimme und Klarinette dem Tod der Rose (»die jeder König beneiden könnte«) einen verhaltenen Schmerz mitteilt. Wie zuvor die *Villanelle* überrascht auch *Le Spectre de la rose* mit chromatischen Akkorden, die hier aber nicht, wie im ersten Lied, mit pikanten Aufwärtsfiguren, sondern mit absteigenden Linien verbunden sind.

*Sur les lagunes* beginnt mit einer anschwellenden Dreitonfigur des Orchesters, die sowohl in der Begleitung wie auch in der Singstimme wiederholt wird und dergestalt Bilder eines die Lagune dahingleitenden Bootes beschwört, indessen sich darin zugleich die Trauer des Dichters über die verlorene Liebe spiegelt, die wieder zum Himmel aufstieg, »ohne meiner zu harren«. Dieses Lied, das tragischste der sechs »sommernächtlichen« Gesänge, steigert sich zu einem Schmerzensschrei (»Wie schön war sie und wie liebte ich sie!«) und endet ungetröstet, wenn der Dichter beschließt, »ohne Liebe aufs Meer hinauszugehen«.

Mit einem hymnischen Dur-Tonika-Dreiklang beginnt *Absence*, das der Berlioz-Biograph W. J. Turner als eines der »ausdrucksvollsten Liebeslieder in der Geschichte der Musik« bezeichnet hat. Nie wurde die Sehnsucht nach dem oder der fernen Geliebten anrührender und mit sparsameren Mitteln dargestellt, und infolgedessen sind die Anforderungen des Liedes sowohl für die Singstimme wie auch für das Orchester ganz erheblich, gilt es doch bei äußerster Delikatesse und Zurückhaltung eine Atmosphäre intensiver Einsamkeit aufrecht zu erhalten.

»Du kennst das weiße Grab, wo mit klagendem Ton der Schatten eines Eibenbaums flutet?« fragt *Au Cimetière*, die schmerzliche Klage des Liebenden, der die Stimme seiner Geliebten im Gurren der Taube hört. Langsam pulsierende Akkorde des drastisch auf Flöten, Klarinetten und sordinierte Streicher reduzierten Orchesters verbinden sich mit der chromatisch absteigenden Melodie zu einer Szene von düsterer Faszination.

Am Ende bricht ein goldenes Licht hervor, denn es beginnt die Reise zur *Île inconnue*, der unbekannt (und unerreichbaren) Insel, wo »Menschen einander ewig lieben«. In rund dreißig Gedichtzeilen führt uns die Weltreise über den Pazifik nach Java, ins nördliche Baltikum, nach Norwegen und nach Malaysia. Das volle Orchester (ohne Harfe) begleitet den leuchtenden Gesang und erzeugt einen magischen Abschluss, der uns überaus überzeugend daran erinnert, dass eine Brise sich erhebt (»la brise va souffler«) und die Fahrt uns erwartet – ob die ewige Liebe nun eine Illusion ist oder nicht.

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

## ☞ HÄNDEL Arien

Die Arien dieser Aufnahme wurden alle zwischen 1709 und 1734 für Margherita Durastanti komponiert, wobei im Laufe seiner eigenen Karriere die Zusammenarbeit Händels mit dieser bemerkenswerten Sängerin am längsten andauerte. Zum ersten Mal trafen sie 1708 in Rom aufeinander, als sie beide vor einem Kreis von weltlichen und kirchlichen Aristokraten auftraten. Unter den Zuhörern befanden sich unter anderem Prinz Ruspoli und Kardinal Ottoboni, und man spielte das Oratorium „la Resurrezione“, in dem Margherita die Partie der *Maddalena* sang. Der Papst war allerdings dagegen, dass eine wirkliche Frau, die er als Tochter Evas für zu sündenvoll hielt, die Rolle einer Heiligen sang, und so wurde sie durch einen Kastraten ersetzt. Händel schrieb auch viele Kantaten für die Durastanti. Wahrscheinlich sang sie bereits am Teatro San Grisostomo in Venedig, als Händel in die Stadt kam und für sie die Titelrolle in der Oper „Aggripina“ komponierte, die im Dezember 1709 uraufgeführt wurde. Die Arie *Ogni vento* aus dieser Oper ist die früheste in der hier vorliegenden Aufnahmensammlung.

Kurz darauf kehrte Händel nach Deutschland zurück, um dann weiter nach London zu ziehen. Die Durastanti blieb zunächst in Italien, ehe sie ein Engagement an der Hofoper in Dresden annahm, wo sie als „die Gräfin“ bekannt war. Händel hörte sie hier im September 1719, und engagierte sie anschließend sofort für die folgenden 18 Monate an die neue Royal Academy of Music nach London zu der ungeheuerlichen Gage von 1600 Pfund. Nicht jeder war über diese Neuigkeit gleichermaßen erfreut. Händels Librettist Paulo Antonio Rolli beispielsweise schrieb an seinen Kollegen Giuseppe Riva: „Die Durastanti singt künftig in den Opern: Oh! Was für eine schlechte Auswahl für England! ... sie ist wirklich ein Elefant.“

Ihre erste Händel Partie war die Titelrolle in „Radamisto“. Zwei Arien aus dieser Oper befinden sich auch auf dieser CD: *Ombra cara* und die Zugabe *Qual nave*. Erstere ist eine der kraftvollen und ausdrucksstarken Arien des Komponisten über tief empfundenes Leid, und sie zeigt sehr genau, was für eine großartige Sängerin Margherita gewesen sein muss.

Mit der Durastanti allerdings zu arbeiten, war wohl eher keine so reibungslose und ruhige Angelegenheit. Sie war sehr aufbrausend und im August 1720 wurde sie zu allem Überfluss auch noch schwanger. Da sie auf der Bühne oft männliche Rollen spielte, muss das ganz besonders schwierig gewesen sein. Manchmal drohte sie damit, nach Italien abzureisen, aber offensichtlich konnte ihr leidgeprüfter Ehemann, Casimiro Avelloni, sie immer wieder zum Bleiben überreden. Am Ende jedoch ging alles gut, und im März 1721 stand der König höchstpersönlich Pate für ihre neugeborene Tochter.

Obwohl sie niemals das gleiche Ausmaß an Starkult erreichte, wie die Cuzzoni und die Faustina, die rivalisierenden Diven der späten 1720er Jahre, sang sie viele verschiedene Rollen, die Händel eigens für sie komponierte. Darunter waren *Gismonda* aus „Ottone“ sowie *Sesto* aus „Giulio Cesare“, die beide auch auf dieser Aufnahme zu hören sind. Sie hatte offensichtlich eine treue Gemeinde unter den Londoner Opernfans, und 1724, in dem Jahr, in dem sie zurück auf den Kontinent ging, hatte man ihr sogar den Spitznamen „Black Peggy“ gegeben. Bei ihrem Abschiedskonzert machte sie einen Gewinn von fast 1000 Pfund. Kurz darauf schrieb der Dichter Pope, auf Anfrage des Earl of Peterborough, ein Lied für sie, das mit den Zeilen endet:

Doch lasst uns unsere alten Lieblinge an neue abtreten;  
Glückliche Erde, Adieu, Adieu!

Seine Lordschaft war der heimliche Ehemann von Durastantis langjähriger Kollegin Anastasia Robinson. Offensichtlich waren nicht alle in Händels Kompanie Rivalen.

Die Durastanti kehrte für die Saison 1733/34 nach London zurück, da sie in mehreren Wiederaufnahmen von Händeloperen sang, sowie in der neu komponierten Oper „Arianna“, in der sie in der männlichen Rolle zu hören war. Wie man in der Arie *Mirami* hören kann, war sie nun eher dem Fach des Mezzos denn des Soprans zuzuordnen. Dennoch war sie noch immer eine großartige Sängerin. Lady Bristol hörte sie im November 1733 und

schrieb: „Sängerinnen klingen doch irgendwann alle wie Scheuerbürsten mit Ausnahme der alten Durastanti, die singt so gut, wie eh und je.“ Kurz darauf verließ sie England zum letzten Mal und unglücklicherweise ist nichts mehr aus ihrem weiteren Leben bekannt.

Was bei ihr besonders hervorsteht, ist die große Bandbreite ihrer Fähigkeiten, sowohl im musikalischen Bereich als auch im theatralen. Auf der Bühne spielte sie die von Herzen intrigante Agrippina ebenso wie die klammernde Mutter *Gismonda* in „Ottone“. Sie erschuf die männlichen Rollen des *Radamisto*, des *Sesto* in „Giulio Cesare“ und des *Tauride* in „Arianna“. In den frühen italienischen Arbeiten sang sie sowohl Heilige als auch Sünder. Händel hätte wahrscheinlich mit Mozart übereingestimmt, als dieser 1778 an seinen Vater schrieb: „den ich liebe dass die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid.“

Lorraine Hunt-Lieberson sang diese Arien im Rahmen eines Konzertes im Oktober 1991 in Vorbereitung auf eine Aufnahme mit Namen „Arias for Durastanti“, die von Harmonia Mundi USA veröffentlicht wurde. Allen, die dieses Konzert an jenem Wochenende gehört haben, hat es sich unauslöschlich ins Gedächtnis regelrecht eingeebrannt. Die Vorstellung war an einem Samstagnachmittag in Berkeley. Früh an diesem Morgen kam der trockene, heiße Santa Ana Wind auf. Kurz nach Sonnenaufgang wurde ein kleines Feuer, das in der Nacht zuvor nicht richtig gelöscht worden war, vom Wind wieder angefacht. Am Abend waren bereits mehr als 3000 Häuser in den Bergen um Berkeley und Oakland vollständig abgebrannt und 25 Menschen waren in den Flammen umgekommen. Man wollte, dass wir das Konzert am Abend nachholten, aber es musste ausfallen, da die Luft von all dem Rauch zu toxisch war.

– **NICHOLAS McGEGAN,**  
Übersetzung: Christine Johner

☞ **NOCH LANGE ZEIT NACH** Lorraines Tod dachte ich, dass es sich allein auf Grund unserer Freundschaft so anfühlte, als ob sie direkt zu mir spräche, wenn ich sie auf einer Aufnahme hörte. Jedes Mal war es wie ein Traum, in dem sie mir erschien, und eindringlich eine bedeutungsvolle Aussage machte. Ihr Werk hat eine solche Relevanz und es ist so lebendig, dass ich mich manchmal regelrecht davor fürchte es zu hören, weil ich sie vermisse und ihren Verlust nur umso schmerzlicher empfinde.

Mit der Zeit musste ich aber feststellen, dass viele Menschen ebenso fühlten, selbst meine Studierenden, die erst nach Lorraines Tod mit dem Singen begonnen hatten und für die sie eine Art Callas Legende war. Auch sie fühlten, wenn sie ihre Stimme hörten, dass sie direkt zu ihnen sprach. Und viele, die sie niemals persönlich erlebt hatten, berichteten mir, dass sie die Tragödie ihres Verlustes ebenso herb empfanden, wie ich.

Lorraine sang und spielte immer mit vollem Einsatz, und die Geschichte mit der sie einem Charakter auf der Bühne Leben einhauchte, war ebenso vielschichtig, emotional und lebendig wie die Lebensgeschichte einer tatsächlichen Person. Durch ihr musikalisches Können und ihre unglaubliche Präzision gab sie diesem Leben eine Stimme. Ihre Gesangkunst erschuf eine Vielfalt von Klangfarben, die jedes Wort und jede Note, jede Melodie und jede Harmonie in allen nur erdenklichen Schattierungen zeichnete.

In dieser Live Aufnahme, die gerade im Archiv des Philharmonia Baroque Orchestra gefunden wurde, geben uns Lorraine und Nic die sinnlichste Lesweise von *Nuits d'été*, die ich jemals gehört habe. Lorraines silbernes Legato und ihr erlesener und sanfter Klang bewegen sich entlang der Orchesterstimmen wie eine lebendige, tiefgründige und unvergängliche Seele. Eine Seele, die in der unglaublichen Klangfülle von Lorraines Stimme nach Trost sucht. Seit dem Moment, in dem sie diese Töne erschuf, müssen Berlioz und Gautier Lorraines Ankunft im Himmel der Künste ungeduldig erwartet haben.

– **STEPHEN WADSWORTH**  
Übersetzung: Christine Johner

☞ **DAS PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA** von San Francisco widmet sich seit seiner Gründung der historischen Aufführungspraxis in den Epochen des Barocks, der Klassik und der frühen Romantik. Unter der Leitung von Musikdirektor Nicholas McGegan wurde das Orchester 2004 von der Fachzeitschrift Musical America als "Ensemble des Jahres" ausgezeichnet. Ferner sei es, laut dem Urteil von Musikkritiker Alan Rich von der Los Angeles Times, zu "einem der besten Ensembles für frühe Musik weltweit avanciert".

Das Philharmonia Baroque Orchestra führt eine jährliche Reihe mit Abonnementkonzerten in der San Francisco Bay Area durch und tourt regelmäßig sowohl innerhalb der Vereinigten Staaten als auch international. Mit dem Philharmonia Choral unter der Leitung von Chordirektor Bruce Lamott verfügt man auch über einen eigenen professionellen Chor und konzertiert mit Künstlern wie der Mezzosopranistin Susan Graham, dem Countertenor David Daniels, dem Dirigenten Jordi Savall, der Geigerin Monica Huggett, der Flötistin Marion Verbruggen und der Sopranistin Isabel Bayrakdarian.

Das Philharmonia Baroque Orchestra arbeitete bereits mehrfach sehr erfolgreich mit den verschiedensten international gefeierten Musikern, Komponisten und Choreografen zusammen. So realisierte es beispielsweise im November 2006 als Auftragswerk die Uraufführung der einaktigen Oper "To Hell and Back" von Jake Heggie. Gemeinsam mit der Mark Morris Dance Group kam es zur US-Premiere von Morris' hochgelobten Produktionen von Henry Purcells "King Arthur" sowie von Jean-Philippe Rameaus Ballettoper "Platée". Ebenfalls gibt es eine rege Zusammenarbeit mit Künstlern aus anderen Sparten, wie dem Alonzo King's LINES Ballet, dem American Conservatory Theater und dem San Francisco Girls Chorus.

Innerhalb der CD-Einspielungen für Alte Musik liegt das Philharmonia Baroque Orchestra sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Europa mit seinen 32 ausgepreisten und hochgelobten Aufnahmen mit in der Spitzengruppe. Für die Einspielung von Händels "Susanna" gewann es den renommierten Gramophone Award.

Das Philharmonia Baroque Orchestra wurde gegründet von Laurette Goldberg, Cembalistin und Pionierin im Bereich der Alten Musik.

☞ **NICHOLAS McGEGAN** wird von Publikum und Orchester gleichermaßen für seine Aufführungspraxis geliebt, in der er sein Expertentum mit großer Begeisterung, seine Forschungsarbeit mit unglaublich viel Spaß und seine kuratorische Verantwortung für Musik und Werk mit aller Leidenschaft zusammenführt.

Der London Independent nannte ihn „einen der hervorragendsten Dirigenten seiner Generation“ und The New Yorker lobte ihn „als einen Experten für die Stilrichtung des 18. Jahrhunderts“.

Während seiner 25 Jahre als Musikdirektor hat McGegan das in San Francisco ansässige Philharmonia Baroque Orchestra sowie den Philharmonia Chorale als das führende Ensemble für historische Aufführungspraxis in Amerika etabliert. Mit Auftritten in der Carnegie Hall, bei den London Proms und bei den Internationalen Händel Festspielen Göttingen, dessen künstlerischer Leiter er seit 1991 ist, setzte er im Rahmen der „historischen“ Bewegung weltweit Maßstäbe.

Gemeinsam mit dem Philharmonia Baroque Orchestra hat er in Göttingen einen Zugang zur historischen Aufführungspraxis definiert, der nach wie vor den eigenen Standard bestimmt: Bei einer zwar ernsthaften und glaubwürdigen dennoch undogmatischen Interpretation steht für ihn immer die Musik im Vordergrund. Die Musik der vergangenen Jahrhunderte, die nicht in ein Museum oder eine Akademie gehört, sondern in einen intensiven Austausch mit einem Publikum; zum Vergnügen und zur Freude auf beiden Seiten des Vorhangs.

Nicholas McGegan gilt als Pionier auf dem Weg, die historische Aufführungspraxis des barocken Instrumentariums auf moderne Orchesterapparate zu übertragen. So arbeitete er als Gastdirigent mit Orchestern wie der Chicago Symphony, dem Cleveland Orchester und dem Philadelphia Orchester, der St. Louis Symphony, der Toronto Symphony und der Sydney Symphony, den New York, Los Angeles und Hong Kong Philharmonikern, der Northern Sinfonia und dem Scottish Chamber Orchestra sowie mit den Opernhäusern Covent Garden, San Francisco, Santa Fes und Washingtons.

Der gebürtige Engländer McGegan erhielt seine Ausbildung in Cambridge und Oxford. Für seine musikalischen Leistungen außerhalb Großbritanniens wurde er auf der „Queen’s Birthday Honour List 2010“ zum „Officer of the British Empire“ (OBE) ernannt. Ferner wurde er mit dem Händelpreis der Stadt Halle ausgezeichnet, und er hält eine Honorarprofessur an der Universität Göttingen. Als besondere Anerkennung seiner herausragenden 20-jährigen Arbeit mit dem Philharmonia Baroque Orchestra rief der Oberbürgermeister von San Francisco einen offiziellen Nicholas McGegan Tag ins Leben.

Besuchen Sie Nicholas McGegan auf seiner Webseite: [www.nicholasmcgegan.com](http://www.nicholasmcgegan.com)

Übersetzung: Internationale Händel Festspiele Göttingen  
und Christine Johner

☞ **LORRAINE HUNT LIEBERSON** trat regelmäßig in den großen Opernhäusern der Welt auf und arbeitete mit den führenden Orchestern und Dirigenten zusammen. Von Musical America wurde sie dafür als “Sängerin des Jahres 2001” ausgezeichnet sowie vom Londoner Guardian als “herausragende Künstlerin des Jahres 2003” bezeichnet. Höhepunkte ihres Wirkens auf der Opernbühne umfassten unter anderem Didon in “Les Troyens” an der Metropolitan Opera in New York, Irene in “Theodora” beim Glyndebourne Festival, Sesto in “La Clemenza di Tito” und die Titelrolle in “Xerxes” an der New York City Opera. Ferner Ottavia in “L’incoronazione di Poppea” beim Festival d’Aix-en-Provence, Triraksha in Peter Liebersons “Ashoka’s Dream” sowie die Uraufführung von John Adams “El Niño”.

In ihren zahlreichen Konzertauftritten war sie unter anderem zu hören in der Uraufführung von Peter Liebersons “Neruda Songs” mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen, in Iocaste in “Oedipus Rex” sowie als Phaedra bei den BBC Proms. Ferner war sie mit dem Boston Symphony Orchestra in der Rolle der Melisande unter der Leitung von Bernard Haitink zu erleben, in Berlioz’ “Romeo et Juliette” mit James Levine, auf einer Konzerttournee durch Nordamerika mit Peter Serkin sowie in Vorstellungen und Aufnahmen von Mahlers Sinfonie Nr. 2 unter der Leitung von Michael Tilton Thomas.

Andere Konzerthöhepunkte umfassten die Inszenierung von Peter Sellars “Cantatas” von Bach in New York, Boston und Europa, Mahlers Sinfonie Nr. 3 mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von James Levine und mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung Christoph Eschenbachs. Desweiteren sind Alban Bergs “7 frühe Lieder” mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Kent Nagano zu nennen, Mahlers “Lieder eines fahrenden Gesellen” mit den Los Angeles Philharmonikern und Esa-Pekka Salonen, Berlioz’ “Les Nuits d’été” in Paris mit Roger Norrington und zahlreiche Auftritte in der San Francisco Bay Area mit dem Philharmonia Baroque Orchestra unter der Leitung von Nicholas McGegan. In der Carnegie Hall trat sie mit “L’Enfance du Christ” und dem Orchestra of St. Luke’s unter

der Leitung von Sir Charles Mackerras auf.

Übersetzung: Christine Johner

## Les Nuits d'Été

### 1. Villanelle

Quand viendra la saison nouvelle,  
Quand auront disparu les froids,  
Tous les deux nous irons,  
ma belle,  
Pour cueillir le muguet aux bois.

Sous nos pieds égrenant les perles

Que l'on voit au matin trembler.  
Nous irons écouter les merles siffler.

Le printemps est venu,  
ma belle,  
C'est le mois des amants béni;  
Et l'oiseau satinant son aile,  
Dit ses vers au rebord du nid.

Oh! Viens donc, sur ce banc de mousse  
Pour parler de nos beaux amours,  
Et dis-moi de ta voix si douce,  
Toujours!

Loin, bien loin, égarant nos courses,  
Faisant fuir le lapin caché,  
Et le daim, au miroir des sources  
Admirant son grand bois penché;

Puis chez nous, tout heureux, tout aisés,  
En paniers enlaçant nos doigts,  
Revenons, rapportant des fraises des bois.

### 1. Villanelle

When the new season has come,  
when the cold has disappeared,  
together we will go,  
my lovely one,  
to gather lilies-of-the-valley in the woods.

Beneath our feet picking the pearls

that one sees trembling in the morning.  
We will go to hear the blackbirds whistle.

Spring has come,  
my lovely one,  
this is the month blessed by lovers;  
and the bird, smoothing its wing,  
speaks its verses from the rim of its nest.

Oh! Come here, onto this mossy bank  
to speak of our beautiful love,  
and say to me, in your sweet voice,  
Forever!

Far, very far, wandering from our path,  
setting to flight the hidden rabbit,  
and the buck, in the mirror of the spring  
admiring its great twisted antlers;

then home, all happy and at ease,  
lacing our fingers together like baskets,  
we'll return, carrying wild strawberries.

### 1. Villanelle

Wenn die Jahreszeit wechselt,  
und das kalte Wetter gewichen ist,  
dann wollen wir beide zusammen, meine Schöne,  
in den Wald gehen um Maiglöckchen zu pflücken.

Unter unseren Schritten fallen die Tautropfen ab,  
die man im Morgenlicht zittern sieht.  
Wir werden gehen und die Amseln hören,  
wie sie singen.

Der Frühling ist gekommen,  
meine Schöne,  
die glückliche Jahreszeit für Verliebte;  
und der Vogel, der sein Gefieder putzt,  
singt seine Lieder vom Rand des Nestes.

O setz dich doch zu mir auf die Moosbank,  
daß wir über unsere glückliche Liebe sprechen,  
und sag mit deiner sanften Stimme:  
Immer!

Weit, sehr weit tragen uns unsere Schritte,  
der aufgeschreckte Hase läuft davon,  
und ebenso der Hirsch, der sein prächtiges  
Geweih im spiegelnden Bach bewundert.

Glücklich und zufrieden kehren wir dann nach  
Hause, mit verschlungenen Fingern,  
tragen Körbe gefüllt mit Walderdbeeren.

## II Le Spectre de la rose

Soulève ta paupière close  
Queffleure un songe virginal!  
Je suis le spectre d'une rose  
Que tu portais hier au bal.

Tu me pris, encore emperlée  
Des pleurs d'argent, de l'arrosoir,  
Et, parmi la fête étoilée,  
Tu me promenas tout le soir.

O toi qui de ma mort fu cause,  
Sans que tu puisses le chasser,  
toute les nuits mon spectre rose  
A ton chevet viendra danser.

Mais ne crains rein, je ne réclame  
Ne messi ni De Profundis,  
Ce léger parfum est mon âme,  
Et j'arrive du paradis.

Mon destin fut digne d'envie,  
Et pour avoir un sort si beau  
Plus d'un aurait donné sa vie;  
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,

Et sur l'albâtre où je repose  
Un poète avec un baiser  
Ecrivit: "Ci-git une rose,  
Que tous les rois vont jalouser."

## III Sur les lagunes

Ma belle amie est morte,  
Je pleurerai toujours;  
Sous la tombe elle emporte  
Mon âme et mes amours.

## II The ghost of the rose

Lift your closed eyelids,  
touched by a virginal dream!  
I am the ghost of a rose  
which you wore last night at the ball.

You took me, still pearled  
with silver tears from the watering can,  
and, throughout the star-filled festival  
you carried me all the evening.

Oh you who were the cause of my death,  
without your being able to chase it away,  
every night my rose-colored ghost  
will dance by your pillow.

But fear nothing; I claim  
neither mass nor requiem.  
This light perfume is my soul,  
and I have come from paradise.

My destiny is worthy of envy  
and to have a fate so beautiful  
more than one might have given his life;  
since your bosom is my tomb,

And upon the alabaster where I rest  
a poet has written with a kiss:  
"Here lies a rose  
which all kings might envy."

## III On the lagoons

My beautiful friend is dead;  
I will weep forever.  
Into the tomb she has carried  
my soul and my heart.

## II Der Geist der Rose

Blick auf, die du in Traumes Schoße  
die seid'ne Wimper niederschlugst,  
blick auf, ich bin der Geist der Rose,  
die auf dem Ball du gestern trugst.

Kaum gepflückt hast du mich empfangen,  
von Perlen noch des Tau's bekränzt,  
und des Nachts bei Festesprangen  
hab an deiner Brust ich gegläntzt.

O du, die schuld an meinem Lose,  
die mir Tod gegeben hat,  
allnächtlich kommt der Geist der Rose,  
tanzet um deine Lagerstatt;

doch sei nicht bang daß Ruh mir fehle,  
daß Totenmessen mein Begehrt;  
dieser Dufthauch ist mein Seele,  
und aus Eden komm' ich her.

Süß war, wie mein Leben, mein Scheiden,  
für solch ein Los ist Tod Gewinn,  
manch Herz mag mein Geschick beneiden,  
an deinem Busen starb ich hin,

und auf mein Grab schrieb mit Liebgkose  
eines Dichtermundes herz-inniger Kuß:  
Hier ruht eine Rose,  
die jeder König neiden muß.

## III Lied des Fischers

Mein Schönliebchen ist tot,  
immerzu werde ich weinen.  
Ins Grab nimmt sie  
mein Herz und meine Liebe mit.

Dans le ciel, sans m'attendre,  
Elle se retourna;  
L'ange qui l'emmena  
Ne voulut pas me prendre.  
Que mon sort est amer!  
Ah! Sans amour s'en aller sur la mer!

La blanche creature  
Est couchée au cercueil;  
Comme dans la nature  
Tout me paraît en deuil!  
La colombe oubliée  
Pleure et songe à l'absent.  
Mon âme pleure et sent  
Qu'elle est déparillée!  
Que mon sort est amer!  
Ah! Sans amour s'en aller sur la mer!

Sur moi la nuit immense  
S'étend comme un linceul.  
Je chante ma romance  
Que le ciel entend seul:  
Ah! Comme elle était belle  
Et comme je l'aimais!  
Je n'aimerai jamais  
Une femme autant qu'elle...  
Que mon sort est amer!  
Ah! Sans amour s'en aller sur la mer!

#### **IV l'Absence**

Reviens, reviens, ma belle aimée!  
Comme une fleur lon du soleil,  
La fleur de ma vie est fermée  
Loin de ton sourire vermeil!

To heaven, without waiting for me,  
she has returned;  
the angel who led her  
did not want to take me.  
How bitter is my fate!  
Ah! To go to sea without love!

The fair creature  
is lying in her coffin;  
how everything in nature  
seems to me to be in mourning!  
The forsaken dove  
weeps and dreams of the absent one.  
My soul weeps and feels  
that it has lost its partner!  
How bitter is my fate!  
Ah! To go to sea without love!

Over me the immense night  
spreads itself like a shroud.  
I sing my romance  
which only heaven hears:  
Ah! How beautiful she was  
and how I loved her!  
I will never love  
another woman as much as I loved her...  
How bitter is my fate!  
Ah! To go to sea without love!

#### **IV Absence**

Return, return, my beloved!  
Like a flower far from the sun,  
the flower of my life is closed  
far from your brilliant smile!

Ohne auf mich zu warten  
kehrte sie in den Himmel zurück;  
der Engel, der sie dorthin führte,  
wollte mich nicht mitnehmen.  
Wie bitter ist doch mein Schicksal!  
Ach! Ohne eine Liebe hinaus aufs Meer!

Der weiße Leib  
ruht im Sarg;  
die ganze Natur  
scheint zu trauern!  
Die vergessene Taube  
weint und denkt an die Entrückte;  
meine Seele weint und spürt,  
dass sie zertrennt ist.  
Wie bitter mein Los ist!  
Ach! Ohne eine Liebe hinaus aufs Meer!

Über mir breitet sich die unendliche Nacht  
wie ein Leichentuch aus.  
Ich singe mein Liebeslied,  
das nur der Himmel hört.  
Ach! Wie schön sie war,  
und wie ich sie liebte!  
Ich werde niemals mehr  
eine Frau so lieben wie sie.  
Wie bitter ist doch mein Los!  
Ach! Ohne eine Liebe  
hinaus aufs Meer

#### **IV Anderwärts**

Kehr heim, Geliebte mein, kehr heim!  
Gleich einer Blume fern der Sonn'  
verschließt die Blüte meines Seins  
sich, ist dein strahlend Lächeln fern.

Entre nos cœurs quelle distance!  
Tant d'espace entre nos baisers!  
O sort amer! ô dure absence!  
O grands désirs inapaisés!

Reviens, reviens...

D'ici làbas que de campagnes,  
Que de villes et de hameaux,  
Que de vallons et de montagnes,  
A lasser le pied des chevaux!

Reviens, reviens...

#### **V Au Cimetière (Claire de lune)**

Connaissez-vous la blanche tombe,  
Où flotte avec un son plaintif  
L'ombre d'un if?  
Sur l'if une pâle colombe  
Triste et seule au soleil couchant,  
Chante son chant.

Un air maladivement tendre,  
A la fois charmant et fatal,  
Qui vous fait mal  
E qu'on voudrait toujours entendre;  
Un air comme en soupire aux ciex  
L'ange amoureux.

On dirait que l'âme éveillée  
Pleure sous terre à l'unisson  
De la chanson,  
Et du malheur d'être oubliée  
Se plaint dans un roucoulement  
Bien doucement.

Between our hearts what distance!  
What space between our kisses!  
O bitter fate! O hard absence!  
O great, unappeasable desires!

Return, return...

Between here and there what fields,  
what cities and towns,  
what valleys and mountains  
to weary the feet of the horses!

Return, return...

#### **V At the cemetery (Moonlight)**

Do you know the white tomb,  
where floats, with a plaintive sound,  
the shadow of a yew-tree?  
On the yew a pale dove,  
sad and alone in the sunset,  
sings its song.

A melody morbidly tender,  
at once charming and deadly,  
which will do you harm  
and which one wishes to listen to forever;  
a melody like the sighing in heaven  
of an angel in love.

One might say that an awakened soul  
weeps beneath the earth together  
with the song,  
and, in sorrow at having been forgotten,  
laments by cooing  
very sweetly.

Wie weit die Herzen doch entfernt!  
Welch Kluft, die unsere Küsse trennt!  
O bittres Los ganz ohne dich!  
Wie groß mein Sehnen, ungestillt!

Kehr heim, kehr heim

Von hier nach dort - welch weites Land  
mit Städten, Weilern eingestreut,  
mit Tälern, Höhen, weit gespannt -  
wie müde wird der Rosse Schritt.

Kehr heim, kehr heim...

#### **V Auf dem Friedhofe**

Kennst du das Grab mit weissem Steine,  
d'ran die Cypresse sich erhebt,  
und leise bebt?  
Von dem Baum im Abendscheine  
singt ein Vöglein den Grabgesang,  
seufzend und bang.

Sie tönt zart und trüb, diese Weise  
dringt voll Lust und voll bott'rem  
Schmerz tief in dein Herz,  
bannet dich fest in Zauberkreise;  
Lied trägt wohl zum Himmelstor  
Engel empor.

Dann gesellt in des Grabes Tiefe  
weinend die Seele dem Vöglein  
sich im Verein,  
klagt, daß sie hier vergessen schliefe,  
daß keine Zähre ihr auf's Grab  
rinnet herab.

Sur les ailes de la musique  
On sent lentement revenir  
Un souvenir.  
Une ombre, une forme angélique  
Passe dans un rayon tremblant  
En voile blanc.

Les belles de nuit demiclose  
Jettent leur parfum faible et doux  
Autour de vous,

Et la fantôme aux molles poses  
Murmure en vous tendant les bras:  
Tu reviendras!

Oh! Jamais plus, près de la tombe,  
Je n'irai, quand descend le soir  
Au manteau noir,  
Ecouter la pâle colombe  
Chanter sur la pointe de l'if  
Son chant plaintif.

#### **VI L'île inconnue**

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?

La voile enfle son aile,  
La brise va souffler.  
L'aviron est d'ivoire,  
Le pavillon de moire,  
Le gouvernail d'or fin;  
J'ai pour lest une orange,  
Pour voile une aile d'ange,  
Pour mousse un séraphin.

On the wings of the music  
one slowly feels returning  
a memory.  
A shadow, an angelic form  
passes in a ray of trembling light,  
veiled in white.

The half-closed Marvels of Peru  
spread their delicate and sweet perfume  
about you,

and the ghost, standing limply,  
murmurs, holding her arms out to you:  
"You will return!"

Oh! Never again will I go near the tomb  
when evening falls  
in its black robe,  
to listen to the pale dove  
singing, on the branch of the yew-tree,  
its plaintive song.

#### **VI The unknown island**

Tell me, pretty young girl,  
where do you wish to go?

The sail spreads its wing,  
the breeze is beginning to blow.  
The oar is of ivory,  
the flag of silk,  
the rudder of pure gold;  
for ballast I have an orange,  
for sail the wing of an angel,  
for cabin-boy, a seraph.

Auf den Flügeln bebender Töne  
aufsteigt mit erzitterndem Schwung  
Erinnerung  
Vor dir schwebt in himmlischer Schöne,  
leuchtend in schanken Strahles Licht,  
ein Traumgesicht.

Nachtschatten die kaum halb erschlossen,  
füllen rings umher lind die Luft  
mit süßem Duft,  
und das Phantom, strahlenumflossen,  
singt leis breitend den Arm nach dir:  
Komme zu mir!

Oh! nimmermehr geh ich zum Grabe,  
wenn sich nahet die Abendzeit,  
im dunklen Kleid,  
seit dem Lied gelauschet ich habe,  
das von der Cypresse erklang  
so trüb und bang!

#### **VI. Die unbekannte Insel**

Sag an, meine junge Schöne  
Wohin würdest du gerne gehen?

Das Segel bläht seinen Flügel,  
Die Brise kommt auf!  
Das Ruder ist aus Elfenbein  
Die Fahne aus Seide  
Das Steuer aus edelstem Gold;  
Als Ladung habe ich nur eine Apfelsine,  
Als Segel den Flügel eines Engels,  
Als Schiffsjungen einen Seraph.

Dites...

Est-ce dans la Baltique?  
Dans la mer Pacifique?  
Dans l'île de Java?  
Où bien est-ce en Norvège,  
Cuillir la fleur de neige,  
Ou la fleur a'Angsoka?

Dites, dites, où voulez-vous aller?

Menez moi, dit la belle,  
A la rive fidèle  
Où l'on aime toujours!  
Cette rive, ma chère,  
On ne la connaît guère  
Au pays des amours.

Où voulez-vous aller?  
La brise va souffler.

Tell me...

Is it to the Baltic sea?  
To the Pacific ocean?  
To the island of Java?  
Or is it rather to Norway,  
to gather snow-flowers,  
or the flowers of Angsoka?

Tell me, tell me, where do you want to go?

"Take me," says the pretty one,  
"to the faithful shore  
where people love forever!"  
That shore, my dear,  
is almost unknown  
in the country of love.

Where do you want to go?  
The breeze is beginning to blow.

Sag an, meine junge Schöne  
Wohin würdest du gerne gehen?

Würdest du gerne ins Baltikum,  
Oder an den Pazifischen Ozean,  
Oder auf die Insel Java?  
Oder wäre es vielleicht in Norwegen  
Wo du gerne die Schneeglöckchen  
Oder gar die Blume von Angsoka pflücktest?

Sag an, meine junge Schöne  
Wohin würdest du gerne gehen?

Führe mich, sagt das Mädchen,  
An die traute Küste  
Wo wir uns auf ewig lieben werden.  
— Diese Küste, mein Herz,  
Ist beinahe unbekannt  
Im Königreich der Liebe.

Wohin würdest du gerne gehen?  
Eine Brise kommt auf!

## GIULIO CESARE

### L'angue offeso mai riposa

Recitativo:

Figlio non è, chi vendar non  
cura del genitor lo scempio.  
Sù dunque alla vendetta  
ti prepara alma forte,  
e prima di morir altrui dà morte!

Aria:

L'angue offeso mai riposa,  
Se il veleno pria non spande  
Dentro il sangue all'offensor:  
Così l'alma mia non osa  
Di mostrarsi altera e grande,  
Se non svelle l'empio cor.

## OTTONE

### Vieni, o figlio, e mi consola

Recitativo:

Ben a ragion, Matilda, l'alteri già  
riprende del misero mio petto;  
perch'ella non intende qual io racchiuda  
in sen materno affetto. Ah! se mirar potesse  
quante pene e martiri io soffro al core,  
non mi direbbe è questo o cruda amore?  
S'una madre infelice tu non assisti, o Cielo!  
Fa che nell'alma mia  
minore almeno il grave danno sia.

Aria:

Vieni, o figlio, e mi consola  
Che se il viver t'è vietato  
Mori almen' in questo sen.  
A penar, non sarò sola  
S'il concede amica stella  
Perche teco io verrò men.

## ARIANNA

### Mirami altero in volto

Mirami altero in volto  
E vedi c'ho raccolto  
Nell'ira d'uno sguardo  
La forza del mio cor.  
Poco di te pavento,  
Dovrai nel gran cimento  
vincer il mio valor.

## GIULIO CESARE

### L'angue offeso mai riposa

Recitativo:

He is not a son who would not seek to  
avenge his father after a grave offense.  
Therefore prepare your soul for this deed,  
and kill others before dying.

Aria:

The wounded asp can never rest  
Until in his tormentor's breast  
And blood his poison spreads:  
Just so my proud and noble soul  
Can never show itself until  
The wicked heart lies dead.

## OTTONE

### Vieni, o figlio, e mi consola

Recitativo:

You are surely right, Matilda, and the  
pain is already beginning to leave my  
miserable heart; they do not realize  
how strong my maternal love really is.  
Oh, if only you, o cruel one, could imagine  
what grief and torment I suffer in my  
heart, could you question that this is  
love? If this is one desperate mother you  
will not help, O heaven! then at least  
lessen the impact of the wound in my soul.

Aria:

Come, my son, and comfort me.  
For if life be denied you  
You shall die at least on my breast.  
I shall not stay behind to suffer,  
If cruel fate does not debar me,  
For I'll die with you.

## ARIANNA

### Mirami altero in volto

Behold my haughty brow  
And see my heart's  
Collected force appear.  
Who over me would conquer or be  
Like me must have no fear.

## GIULIO CESARE

### L'angue offeso mai riposa

Récitatif :

Celui qui ne cherche pas à venger le  
massacre de son père n'est pas un fils.  
Prépare donc ton âme courageuse à la vengeance,  
et, avant de mourir, inflige à l'autre la mort!

Aria :

Le serpent offensé ne connaît jamais le repos,  
Tant qu'il n'a semé son venin  
Dans le sang de l'offenseur.  
De même, mon âme n'ose  
Paraître fière et grande  
Tant que ce cœur infâme n'est pas arraché.

## OTTONE

### Vieni, o figlio, e mi consola

Récitatif :

Tu as sûrement raison, Matilda, et la douleur  
commence déjà à quitter mon misérable cœur ;  
ils ne comprennent pas à quel point  
mon amour maternel est fort.  
Ah ! si toi au moins, toi cruelle, pouvais  
imaginer quel chagrin et quels tourments  
j'endure en mon cœur, pourrais-tu douter  
que c'est de l'amour ?  
Si une mère désespérée tu n'aides pas, ô ciel !  
atténue au moins en mon âme l'impact de la blessure.

Aria:

Viens, mon fils, et console-moi.  
Si la vie t'est enlevée,  
Meurs au moins sur mon sein.  
Je ne serai pas seule à souffrir  
Car, si le destin le permet,  
Je mourrai avec toi.

## ARIANNA

### Mirami altero in volto

Regarde mon visage altier  
Et observe la force  
De mon cœur rassemblée  
Dans la colère de mon regard.  
Je n'ai pas beaucoup peur de toi  
Tu devras, dans une grande épreuve,  
Vaincre ma valeur.

## GIULIO CESARE

### L'angue offeso mai riposa

Rezitatif:

Der ist kein echter Sohn, welcher nicht  
Den Mord an seinem Vater rächen würde.  
So rüste dich denn  
Zur Rache, starke Seele,  
und ehe du selber stirbst, gib jenem den Tod!

Arie:

Die verwundete Schlange findet keine Ruhe,  
ehe sie nicht ihr Gift  
in dem Blut ihres Feindes versprüht.  
Ebenso kann auch meine Seele nicht zeigen,  
wie stolz und edelmütig sie ist,  
bevor sie das Herz des Ruchlosen zerreißt.

## OTTONE

### Vieni, o figlio, e mi consola

Rezitativo:

Du hast ganz Recht, Matilda,  
der Stolz kehrt bereits in mein unglückliches Herz zurück;  
denn sie begreifen nicht, welch  
starke mütterliche Liebe meine Brust erfüllt.  
Ach, wenn du dir nur vorstellen könntest,  
welche Pein und Qual ich in meinem Herzen leide,  
würdest du dann an meiner Liebe zweifeln, o Grausame?  
Wenn du einer verzweifelten Mutter nicht hilfst, o Himmel,  
lindere wenigstens den bitteren Schmerz in meiner Seele!

Arie:

Komm, o mein Sohn, und tröste mich,  
denn wenn das Leben dir verwehrt wird,  
so sterbe wenigstens an meiner Brust.  
Ich werde mit meinem Schmerz nicht allein zurückbleiben,  
wenn es das gnädige Schicksal gewährt;  
denn mit dir zusammen werde ich sterben.

## ARIANNA

### Mirami altero in volto

Schaut meine zornigen Brauen,  
und seht, wie sich in  
einem einzigen wütenden Blick  
die Kraft meines Herzens zusammenballt.  
Fürchten tu ich dich wenig  
und werde dir beweisen,  
dass ich den Sieg erringe.

**GIULIO CESARE**

La giustizia ha già sull'arco  
 La giustizia ha già sull'arco  
 Pronto strale alla vendetta  
 Per punire un traditor.  
 Quanto è tarda la saetta  
 Tanto più crudele aspetta  
 La sua pena un empio cor.

**RADAMISTO**

**Ombra cara di mia sposa**  
 Ombra cara di mia sposa,  
 Deh! riposa e lieta aspetta  
 La vendetta che farò!  
 E poi tosto ove tu stai  
 Mi vedrai venire a volo,  
 E fedel t'abbraccierò.

**AGRIPPINA**

**Ogni vento ch'al porto lo spinga**  
 Ogni vento ch'al porto lo spinga,  
 Benche fiero minacci tempeste.  
 L'ampie vele gli spande il nocchier.  
 Regni il figlio mia sola lusinga;  
 Sian le stele in aspetto funeste,  
 Senza pena le guarda il pensier.

**RADAMISTO**

**Qual nave smarrita**  
 Qual nave smarrita  
 tra sirti e tempesta,  
 nè luce, nè porto  
 gli toglie il timor.

**GIULIO CESARE**

La giustizia ha già sull'arco  
 Justice at length has stretched her bow  
 And levels it at the traitor's heart.

Though time retards the fatal stroke,  
 It falls at last with greater force.

**RADAMISTO**

**Ombra cara di mia sposa**  
 Beloved spirit of my wife,  
 Rest and happily await  
 The vengeance I will take!  
 And then you'll see me fly  
 To where you are and soon,  
 Faithful, I'll thee embrace.

**AGRIPPINA**

**Ogni vento ch'al porto lo spinga**  
 May every wind bring him to port again,  
 Despite the raging Tempest's power.  
 May the pilot spread his sails full wide.  
 My only dream is to see my son reign;  
 Though unfriendly stars may lower,  
 My thoughts will not be turned.

**RADAMISTO**

**Qual nave smarrita**  
 Like a ship lost  
 among shifting sands and tempests,  
 no light, no harbor  
 rids it of fear.

**GIULIO CESARE**

La giustizia ha già sull'arco  
 La justice a déjà sur son arc  
 Des flèches prêtes pour la vengeance,  
 Pour punir un traître.  
 Plus la flèche tarde  
 Plus cruelle est la peine  
 Qui attend un cœur impie.

**RADAMISTO**

**Ombra cara di mia sposa**  
 Ombre chère de mon épouse  
 Ah ! repose, et attend dans la joie  
 La vengeance que j'en tirerai !  
 Et bientôt, là où tu es tu me verras  
 Voler vers toi et t'embrasser fidèlement.

**AGRIPPINA**

**Ogni vento ch'al porto lo spinga**  
 Que le vent le pousse vers le port,  
 Malgré la tempête qui menace.  
 Que le pilote ouvre de larges voiles.  
 Que mon fils règne, c'est mon seul désir !  
 Même si les étoiles ont un aspect funeste,  
 Je les regarde sans crainte.

**RADAMISTO**

**Qual nave smarrita**  
 Comme un navire éventré  
 Au milieu des flots et de la tempête  
 Aucune lumière et aucun port  
 N'apaise sa peur.

**GIULIO CESARE**

La giustizia ha già sull'arco  
 Justitia hat ihren Bogen schon gespannt  
 Für den Pfeil ihrer Rache,  
 um den Verräter zu strafen.  
 Löst sich der Schuss auch später,  
 so trifft umso härter die Strafe,  
 die das verbrecherische Herz erwartet.

**RADAMISTO**

**Ombra cara di mia sposa**  
 Geliebter Schatten meiner Gattin,  
 halt ein und erwarte mit Freude  
 die Rache, die ich nehmen werde!  
 Danach wirst du mich fliegen sehen  
 Dahin, wo du bist, und bald  
 Werde ich dich in treuer Liebe umarmen.

**AGRIPPINA**

**Ogni vento ch'al porto lo spinga:**  
 Mögen alle Winde ihn sicher zum Hafen bringen  
 Trotz der wütenden Stürme Gebraus.  
 Möge der Steuermann sorgen, dass sein Segel sich bläht!  
 Mein größter Wunsch ist, meinen Sohn regieren zu sehen.  
 Selbst wenn die Sterne sich drohend verdüstern,  
 halte ich an diesem Gedanken unbeirrt fest.

**RADAMISTO**

**Qual nave smarrita**  
 Wie ein im Sturmgewitter treibendes Schiff  
 Ohne helfendes Licht oder schützenden Hafen.

**PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA**  
The Players and their Instruments

☞ **VIOLIN** ☛

**Katherine Kyme**

*concertmaster*

Joseph Gaffino, Paris, c. 1769

**Cynthia Albers** †

George Craske, London, c. 1840

**Elizabeth Blumenstock**

*principal II*

Georg Klotz, Mittenwald, 1754

**Sally Butt** †

Desiderio Quercetani, Parma, 1994; after  
Antonio Stradivari, Cremona

**Kate Button** †

George Chanut, Paris, 1849

**Maria Caswell**

Anonymous, after J.B. Guadagnini, Paris, c.  
1890

**Michelle Dulak** †

John Cresswell, Sutton Coldfield, England,  
1987, after Nicolo Amati, Cremona

**Jolianne von Einem** ‡

Anonymous, Mittenwald, 18<sup>th</sup> century

**Jorie Garrigue**

House of Goulding, London, c. 1785

**Lisa Grodin**

Paulo Antonio Testore, Contrada, Larga di  
Milano, 1736

**Anthony Martin**

David Rubio, Oxford, England, 1988; after A.  
Stradivari

**Carla Moore**

Michael Couturier, Paris, late 19<sup>th</sup> century

**Rebecca Muir**

Michiel de Hoog, Chartres, 1991; after  
Guarneri del Gesu, Cremona, 1742

**Deborah Paul** ‡

Richard Duke, London, 1756

**George Thomson** †

Joannes Jais, Bolzano, Tyrol, 1775

**Lisa Weiss**

Anonymous, 19<sup>th</sup> century

☞ **VIOLA** ☛

**David Daniel Bowes**

*principal*

Richard Duke, London, c. 1780

**Daria D'Andrea** †

John Cresswell, Sutton Coldfield, England,  
1984; after A. Guarneri, Cremona, 1664

**Barbara Hauser** †

Wilhelm Kapfhammer, New York, 1977; after  
Gaspar d'Salo

**Margaret Tyson Klein** ‡

Anonymous, 19<sup>th</sup> century; after A. Stradivari

**Ellie Nishi**

Aegidius Klotz, Mittenwald, 1796

☞ **VIOLONCELLO** ☛

**David v.R. Bowles** ‡

*continuo*

Barak Norman, London, 1708

**Paul Hale**

*principal*

Joseph Grubaugh & Sigrun Seifert, Petaluma,  
California, 1988; after A. Stradivari

**Sarah Freiberg Ellison**

William Forster, London, 1774

**Elisabeth Le Guin** †

Giovanni Grancino, Milan, 1725

**David Morris** †

John Morrison, London, c. 1780

🎵 **BASS** 🎵

**Michelle Burr**

*principal*

Anonymous, Unknown, c. 1795

**Bruce Moyer** †

E. Carcassi, Italy, c. 1785

🎵 **FLUTE** 🎵

**Stephen Schultz** †

*principal*

Roderick Cameron, Mendocino, 1994;  
after Triebert, c. 1825

**Greer Ellison**

Roderick Cameron, Mendocino, 1993;  
after Triebert

🎵 **PICCOLO** 🎵

**Stephen Schultz** †

Roderick Cameron, Mendocino, 1992; after  
Anonymous, c. 1825

🎵 **OBOE** 🎵

**Marc Schachman** †

Sand Dalton, Lopez Island, Washington,  
1992; after J. F. Floth, c. 1805

🎵 **CLARINET** 🎵

**William McColl** †

*principal*

Mollenhauer, Fulda, Germany, c. 1825

**Diane Heffner** †

Daniel H. Bangham, Cambridge, England,  
1993; after H. Grenser, Dresden, 1810

🎵 **BASSOON** 🎵

**Danny Bond** †

*principal*

Peter de Koningh, Hall, Netherlands, 1985;  
after H. Grenser, Dresden, c. 1800

**Marilyn Boenau** †

Peter de Koningh, Hall, Netherlands, 1995;  
after H. Grenser

**Dennis Godburn** ‡

Philip Levin, Newfoundland, New Jersey,  
1988; after Eichentopf

🎵 **HORN** 🎵

**Paul Avril** †

*principal*

Lowell Greer, Detroit, 1984; after A. Courtois,  
c. 1825

**Tamara Kosinski** †

Lowell Greer, Detroit, 1985; after A. Courtois

**Richard Seraphinoff** †

Richard Seraphinoff, Bloomington, Indiana,  
1990; after Antoine Halari, Paris, France,  
early 19<sup>th</sup> century; equipped with a set of two  
detachable Pernit valves, c. 1800

🎵 **HARP** 🎵

**Julie Ambrose** †

Lyon & Healy, Chicago, 1880

🎵 **ARCHLUTE** 🎵

**David Tayler** ‡

Andreas Holst, Mitterretzbach, Austria, 1986;  
after Magno Tieffenbrucker, Venice, 1607

🎵 **HARPSICORD** 🎵

**Nicholas McGegan**

Kevin Fryer, San Francisco, 1988; after early  
18<sup>th</sup> century Italian

† performing only on the Berlioz

‡ performing only on the Handel

*philharmonia*  
— BAROQUE —  
Nicholas McGegan • Music Director

PBP-01  
8-5218800301-0