



A Tribute
Lorraine Hunt Lieberson

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

Ariodante (selections / extraits / Auszüge)

- | | |
|--|------|
| 1 <i>Arioso</i> : Quì d'amor [<i>Ariodante</i> , I] | 2:04 |
| 2 <i>Aria</i> : Con l'ali di costanza [<i>Ariodante</i> , I] | 7:02 |
| 3 <i>Recit.</i> : E vivo ancora? [<i>Ariodante</i> , II] | 0:25 |
| 4 <i>Aria</i> : Scherza infida [<i>Ariodante</i> , II] | 8:46 |
| 5 <i>Aria</i> : Dopo notte, atra e funesta [<i>Ariodante</i> , III] | 7:04 |

Theodora (selections / extraits / Auszüge)

- | | |
|--|------|
| 6 <i>Air</i> : Angels, ever bright and fair [<i>Theodora</i> , I] | 4:25 |
| 7 <i>Recit.</i> : O Thou bright Sun [<i>Theodora</i> , II] | 0:28 |
| 8 <i>Air</i> : With Darkness, deep [<i>Theodora</i> , II] | 3:44 |
| 9 <i>Air</i> : Oh! that I on wings could rise [<i>Theodora</i> , II] | 4:09 |
| 10 <i>Duet</i> : To Thee, Thou glorious Son [<i>Theodora</i> , <i>Didymus</i> , II] | 4:54 |

Messiah (selections / extraits / Auszüge)

- | | |
|--|-------|
| 11 Rejoice greatly, O daughter of Zion | 4:17 |
| 12 But who may abide the day of His coming | 4:24 |
| 13 He was despised and rejected of men | 11:09 |
| 14 I know that my Redeemer liveth | 6:39 |

HENRY PURCELL (1659-1695)

Dido and Aeneas (excerpt / extrait / Ausschnitt)

- | | |
|---|------|
| 15 Thy hand, Belinda / When I am laid in earth [<i>Dido</i> , III] | 4:08 |
|---|------|

Lorraine Hunt Lieberson, *soprano* 6-14, *mezzo-soprano* 1-5, 15

with Drew Minter, *counter-tenor* 10

Continuo

Kristin von der Goltz, *cello* 1-5
Dane Robberts, *double bass* 1-5
Björn Collel, *theorbo* 1-5
John Butt, *harpsichord* 11-15
Elisabeth Le Guin, *cello* 6-15
David Tayler, *archlute* 15

Freiburger Barockorchester 1-5

Philharmonia Baroque Orchestra 6-15

Nicholas McGegan, *director & harpsichord*

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Clori, Tirsi e Fileno

Cantata a tre, HWV 96 (selections / *extraits* / Auszüge)

- 1 | *Aria*: Va col canto lusingando [*Clori*, I] 8:13
- 2 | *Aria*: Barbaro! tu non credi [*Clori*, II] 6:45

Susanna (selections / *extraits* / Auszüge)

- 3 | On Joacim may every joy attend [*Susanna*, I] 1:13
- 4 | Bending to the throne of glory [*Susanna*, I] 5:25
- 5 | Lead me to some cool retreat [*Susanna*, II] 0:17
- 6 | Crystal streams in murmurs flowing [*Susanna*, II] 7:28
- 7 | If guiltless blood be your intent [*Susanna*, II] 8:41
- 8 | Guilt trembling spoke my doom [*Susanna*, III] 5:59

Arias for Durastanti

- 9 | *Recit.*: Oh Dio! parte Zenobia [*Radamisto*, III] 0:24
- 10 | *Aria*: Qual nave smarrita [*Radamisto*, III] 5:48
- 11 | *Recit.*: Ben a ragion [*Ottone*, II] 1:04
- 12 | *Aria*: Vieni, o figlio [*Ottone*, II] 6:48
- 13 | *Recit.*: Vani sono i lamenti [*Giulio Cesare*, I] 0:18
- 14 | *Aria*: Svegliatevi nel core [*Giulio Cesare*, I] 4:49
- 15 | *Aria*: Qual leon [*Arianna*, II] 5:56

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

The Notebook of Anna Magdalena Bach

Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach

- 16 | *Aria*: Bist du bei mir, BWV 508 [attrib. G. H. STÖLZEL] 2:53

Lorraine Hunt Lieberson, *soprano* 1-8, 16, *mezzo-soprano* 9-15

Elizabeth Blumenstock, *violin obbligato* 2

Judith Linsenberg, *recorder* 1

Continuo

Paul O'Dette, *archlute* 1-2

Sarah Freiberg, *cello* 1-2

Elisabeth Le Guin, *cello* 3-8

David Tayler, *archlute* 9-15

David Bowles, *cello* 9-16

Philharmonia Baroque Orchestra 1-15

Nicholas McGegan, *director* & *harpsichord*

Lorraine's sublime voice penetrated one's heart. How often I met people backstage after concerts thanking Lorraine with tears in their eyes for a profound experience. Lorraine emanated something that truly benefited peoples' lives.

When I first met Lorraine I was impressed by how mindful she was. She had such grace and composure, and such interest in the details of life. Her physical beauty was entwined with these more subtle qualities. I feel that her commanding presence on stage was a reflection of the depth and genuineness of her being rather than a technique of some kind. She was a spacious person and was not afraid of space. She could be comfortable alone on a stage. She didn't mind awkward gaps in conversation either. At the same time, Lorraine was not so serious-minded. She loved word plays, puns, practical jokes. I loved hearing her laugh; it was an explosion of joy.

Once we were playing a parlor game with friends. Each of us was asked to reveal a particular strength or attribute. Lorraine said that she always had access to her emotions.

Lorraine could summon the deepest rage, sadness or joy in her performances without self-consciousness.

After she passed away I was moved by how many people wrote to me, some who had never met her, expressing how much she had touched their lives. I understand very well what they meant, and I feel so fortunate for the time Lorraine and I were able to be together.

For those who loved Lorraine and her singing, and for those who have not yet heard her, my gratitude to harmonia mundi.

PETER LIEBERSON
(b.1946, d.2011)

Lorraine Hunt Lieberson mesmerised audiences with potent portraits of characters in emotional crisis. It was a talent that ideally suited theatrical music by Handel – a composer who consistently rose to his greatest artistic heights when portraying vivid personalities or sentimental texts (and often both).

Handel, German-born and trained, blossomed during his trip to Italy (1706–10). In addition to splendid church music and oratorios for Rome, and operas for Florence and Venice, he also composed numerous cantatas for aristocratic patrons. One of the most elaborate and charming of the ‘cantate con strumenti’ is *Clori, Tirsi, e Fileno*, probably composed in Rome for the Marchese Ruspoli in about October 1707. It tells how a two-timing shepherdess (Clori) deceives her hapless lovers Tirsi and Fileno, and refuses to choose between them. When the men realise what is going on, they both desert her (although an alternative authentic source shows them willing to reconcile themselves to having to share her, as at least this will give them some erotic perks). The aria ‘Va col canto lusingando’ marks Clori’s arrival, and its lyrical pastoral seductiveness makes it easy to perceive why the unfortunate men have fallen for her (Handel later re-used some of the instrumental ideas for ‘Hush, ye pretty warbling choir’ in *Acis and Galatea*). The character’s scheming games are conveyed with humour and flamboyance in the animated ‘Barbaro! tu non credi’, as she continues to deceive Tirsi by imitating the roused angry passion of a scorned lover.

If Clori is one of Handel’s most entertaining faithless tarts, other roles featured here illustrate the composer’s talent at telling profoundly serious stories. The title-roles in *Susanna* and *Theodora* both show us that Handel also excelled at portraying virtuous and saintly women undergoing horrific trials. *Theodora* (first performed 16 March 1750) is an unusually tragic drama of early Christian martyrdom: Theodora, a noblewoman of Antioch, has refused to worship pagan gods, which blatantly contravenes a stern edict issued by the Roman governor Valens that all citizens should participate in a festival to Jupiter. As

a punishment worse than death, she is led away by soldiers to a brothel where she is to be forced into prostitution, and eloquently implores angels to come to her rescue (‘Angels, ever bright and fair’). Imprisoned and in despair, her aria ‘With darkness, deep as is my woe’ is a ravishing study of melancholic hopelessness. Nevertheless, the assertiveness and anguish of her subsequent aria (‘Oh! that I on wings could rise’) shows that the heroine is not merely submissive about her impending fate. The duet ‘To thee, thou glorious son of worth’ is a deeply moving portrait of the chaste Christian love between the unfortunate prisoner and the Roman soldier Didymus (who offers to take her place in prison so that she may escape).

Threatened chastity and unfair execution are also dramatic themes in *Susanna* (first performed 10 February 1749). After her husband Joacim has departed for a business trip, Susanna’s virtuousness is established in ‘Bending to the throne’, in which she prays that no evil fate befall her. Alas, it swiftly does so in the form of two lecherous elders who spy on the lovely young woman as she plans to bathe in ‘some cool retreat’ (‘Crystal streams in murmurs flowing’). The old perverts unsuccessfully attempt to seduce Susanna, and then vengefully accuse her of adultery (for which the punishment by Hebrew law is death). At her trumped-up trial Susanna expresses her anguish and innocence in the powerful lament ‘If guiltless blood be your intent, I here resign it all’, but happily the prophet Daniel spots inconsistencies in the villains’ testimonies, and Susanna’s joy at the just outcome is tangible in ‘Guilt trembling spoke my doom’. The singer for whom Handel wrote the title-roles in *Theodora* and *Susanna* was Giulia Frasi, a Milanese soprano who had been singing in Italian operas in London since 1743. The eighteenth-century music historian Charles Burney praised her ‘smooth and chaste style of singing’, and described that ‘having come to this country at an early period of her life, she pronounced our language in singing in a more articulate and intelligible manner than the natives’.

One of the greatest singers with whom Handel had a long association

was Margherita Durastanti. She first sang for him at Rome in 1707 in cantatas and church music, but the soprano (whose voice, like Lorraine Hunt Lieberson's, lowered in range during her career) also excelled at 'trouser-roles'. Durastanti eventually followed Handel to London, where she sang the title-role in *Radamisto* – the composer's first opera for the newly-founded Royal Academy of Music (premiered on 27 April 1720). In 'Qual nave smarrita' the hero complains that he is to be executed and shall be parted from his beloved wife Zenobia, but Handel's music portrays poignant tenderness rather than conventional rage or frustration. After the soprano Cuzzoni and castrato Senesino became established in London as *prima donna* and *primo uomo* respectively, Durastanti sang important supporting roles: the part of Gismonda in *Ottone* shows that she was far more than a secondary bit-part member of the company ('Vieni, o figlio' is a sublime depiction of a mother's love for her son) and she was also allocated a superb role in *Giulio Cesare* (1724); although neither lover nor principal male hero *en travesti*, much of the greatest dramatic tension in the plot revolves around the young man Sesto's desperate quest to avenge the murder of his father Pompeo (as conveyed intensely in 'Svegliatevi nel core'). A decade later Durastanti made her swansong on the London stage in *Arianna in Creta* as the arrogant Cretan villain Tauride, who boasts precociously that he shall fight like a lion against the Athenian hero Teseo ('Qual leon').

By the mid-1730s Handel's new star singer was Giovanni Carestini. The finest of the roles that the composer wrote for the castrato between 1733 and 1735 was probably the title-hero in *Ariodante* (first performed 8 January 1735). Lorraine Hunt Lieberson performed this role in a highly acclaimed production at the historic Göttingen Handel Festival in 1995, and the four arias selected in this retrospective chart the topsy-turvy emotional journey of the character. The plot is taken from Ludovico Ariosto's epic poem *Orlando furioso*, and concerns the knight Ariodante and his fiancée Ginevra (a Scottish princess), and a deception by the evil Polinesso that leads everyone to believe that Ginevra has committed adultery (for which the legal punishment is death, or so Ariosto imagined to be the case in medieval Scotland).

Ariodante's first entrance is the arioso 'Quì d'amor', sung in blissful anticipation of meeting Ginevra in the royal gardens (he blithely remarks that the stream, grass and trees all sing of his love); three scenes later he rejoices extrovertly after the king benignly confirms the engagement of the two lovers ('Con l'ali di costanza'). When Polinesso's wicked machination tricks Ariodante into believing that Ginevra is unfaithful, the broken-hearted hero resolves to commit suicide and laments bitterly that his ghost will haunt Ginevra ('Scherza infida'). Polinesso's treachery is eventually exposed in the final act of the opera: the relieved king rescinds the cruel sentence of death upon his daughter, and Ariodante celebrates the restoration of sunshine after the gloomy storms of night ('Dopo notte, atra e funesta').

Very few singers of the modern era have managed to capture the full measure of the expressive and musical geniuses of the baroque age. The broad versatility of Handel's melodic invention, range of his characters, and marked contrast between music such as Clori's 'Barbaro' and Theodora's 'With darkness, deep' are beyond the reach of many estimable performers. Moreover, Hunt Lieberson's breathtaking account of Dido's lament as she dies of a broken heart after the Trojan Aeneas deserts her (Purcell's 'When I am laid in earth'), the sweet solemnity invested in the little German pious song 'Bist du bei mir' (formerly attributed to Bach on account of its inclusion in his wife Anna Magdalena's notebook, but more likely written by Gottfried Heinrich Stölzel), and her unquestionable sincerity for the sacred words in the celebrated arias from *Messiah* all bear the hallmarks of what made this particular singer so special. She had a precious quality for reaching into the heart of the music and sharing it with her audience, a keen awareness of musical flow and rhetoric, and an utterly uncompromising integrity for her art. One can only speculate that the baroque composers would have been well pleased by Hunt Lieberson's singing, but we can be entirely certain that modern-day audiences were enthralled by it and shall continue to lament its untimely loss.

DAVID VICKERS

The American mezzo-soprano Lorraine Hunt Lieberman, who died from cancer on July 3, 2006, at age 52, had a rich and powerful voice that could easily fill the vast acoustics of the Metropolitan Opera of New York. However, she only appeared there on two occasions: in *The Great Gatsby*, John Harbison's opera, in 1999, in which she played Myrtle, a character with a tragic fate for whom the American composer wrote a seminal scene in act II; and, in 2003, as Dido in Berlioz' *Les Troyens*.

The French knew her very well and loved her *tragédienne* voice and *allure*. The French-American conductor William Christie, who frequently worked with her, casted her as Medea in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*, at the Paris Opéra-Comique, in a 1993 production directed by the French stage director Jean-Marie Villégier.

I also remember how deeply moved I was when, in 1996, she was Phèdre at the Paris Opera in Jean-Philippe Rameau's *Hippolyte et Aricie*, another Jean-Marie Villégier production. She sang the sublime aria "Cruelle mère des amours" with such painful intensity that everyone in the hall seemed in shock. Only Jessye Norman had given an equally overwhelming deadly quality to her interpretation of the role at the 1983 Aix-en-Provence Festival, under John Eliot Gardiner's baton, in Pier Luigi Pizzi's lavish staging of the work.

Her one and only appearance at the Aix-en-Provence festival, in July 1999, was highly memorable: she proceeded slowly from the back of the stage in black deep mourning, portraying Octavia, the repudiated spouse of Nero, in Monteverdi's *The Coronation of Poppea*. A few months after having participated in this sepulchral production by the late Klaus-Michael Grüber, Lorraine Hunt Lieberman was at the Met for *The Great Gatsby* before retiring to treat a first bout of cancer. But she was back in France, in December 2000, for the premiere of John Adams's *El Niño*, at the Théâtre du Châtelet in Paris, a work she has recorded for Nonesuch, also available on DVD (Arthaus).

Lorraine Hunt - who became Lorraine Hunt Lieberman after her marriage to the American composer Peter Lieberman in 1999 - was born on March 1st 1954, in San Francisco, Cal. Her father was a music teacher and a conductor, her mother a contralto and a voice teacher. She learned piano and violin and then switched to viola, an instrument she played professionally as a free-lancer until she was 26, when she found out that her voice could be a better and richer way to express her musicality and secure her professional future. Lorraine Hunt Lieberman would have a professional singing career of about two decades (1984-2006) only, interrupted twice by hospitalizations.

Some listeners remember how lucky they were to listen to her *Mélisande* in Debussy's *Pelléas and Mélisande*, which she performed in concert with Bernard Haitink and the Boston Symphony Orchestra in October 2003. She was to make her final public appearances with the Boston Symphony Orchestra, under James Levine, when she revived Peter Lieberman's *Neruda Songs* on March 7-11, 2006 and with the Chicago Symphony Orchestra, under Michael Tilson Thomas, on March 16-18, 2006, in Mahler's *Resurrection Symphony* (a work she had recorded with the same conductor and the San Francisco Symphony for the orchestra's own label).

Many were in the knowledge of her serious health issues and guessed what she had been through. Needless to say how taken aback they were when she sang, at Paris' La Cité de la musique, in 2001, two Bach cantatas staged by her friend and frequent collaborator Peter Sellars (with whom she had made her stage debut in 1985). The mesmerized audience could see Lorraine Hunt Lieberman playing a terminally-ill woman, in socks and in a hospital gown, with inserted drains and medical tubes, infusing a highly significant meaning into the texts she was performing in Bach's Cantatas *Ich habe genug* BWV 82 ('It Is Enough') and *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 ('My Heart Swims in Blood'). To this day, I still remember the dense silence in the packed hall.

The mezzo-soprano had dedicated these performances to the memory of her young sister, who had also died from cancer in 2000. She recorded these Bach cantatas for Nonesuch in 2002.

On this occasion, she was working with Craig Smith, a conductor with whom, as a viola player then as a contralto, she had since 1980 regularly performed Bach's cantatas with Emmanuel Music, a Church-based group from Boston. A significant number of her fellow singers in Boston were to be regulars in Peter Sellars' opera stagings. Craig Smith was the conductor of Sellars' Mozart/Da Ponte trilogy in which Lorraine Hunt Lieberson performed as Donna Elvira in *Don Giovanni*.

For harmonia mundi, Lorraine Hunt Lieberson recorded operas, oratorios and Handel arias, conducted notably by Nicholas McGegan. For Erato, she added her renditions of Rameau's *Phèdre* and Charpentier's *Medea*, under William Christie. Since her death, other taped live performances have been added to her discography, including two London Wigmore Hall recitals (1998 and 1999), Peter Lieberson's *Rilke Songs* (Bridge Records, 2006) and the November 2005 first performance of a song cycle on Neruda poems that her husband, Peter Lieberson, wrote for her (Nonesuch, 2006). The last song of this heartbreaking work is entitled 'Amor mío, si muero y tú no mueres' ('My love, if I die and you don't'). In 2009 harmonia mundi issued a recital given at the Ravinia Festival in August 2004 with pianist Peter Serkin.

This intelligent woman was a formidable musician, a natural-born actress, at her best in roles of sacrificed victims. Which didn't prevent her from displaying a dark sense of humour. After having sung during the same evening Stravinsky's *Jocasta* and Britten's *Phaedra*, she once said: '*Two suicides in one night! That's right up my alley*'.

How could one forget that Britten had also written the role of the young suicidal girl in *The Rape of Lucretia* for Kathleen Ferrier? Another exceptional voice, another short-lived *tragédienne*, who was prematurely swept away by the same fatal illness.

RENAUD MACHART

This English translation by the author is an updated version of the original obituary published on

July 10th, 2006 by the French daily newspaper *Le Monde*.

In memoriam Lorraine Hunt Lieberson

Over seven years Lorraine Hunt Lieberson appeared with those of us in Philharmonia Baroque Orchestra in about thirty performances and a series of recordings that included three large-scale oratorios. The beauty of her voice and the deep passion that she brought to her interpretations made a lasting impression and represent to most of us, myself included, the greatest musical experiences that we have had.

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

In the years following she recorded the cantata *Clori, Tirsi e Fileno*, and *Messiah* with us. I still remember getting goosebumps when she sang 'Rejoice'. On our CD she also performed an alternative 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 in case somehow we might ruin it. But no pins dropped! What you hear on the recording is exactly what she sang with no editing at all.

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

All of us who knew her have our private memories: I cherished her tremendous sense of fun and her wonderful laugh. She was simply wonderful to be with. On stage and off. I feel so lucky, as all of us in PBO 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 her incomparable voice.

NICHOLAS McGEGAN

As my colleague and friend, Lorraine Hunt (the Lieberson came only later) inspired me from the first time we tried to tear each other's hair out in a rehearsal. We met staging a fight in Peter Sellars's madcap but deadly serious *Giulio Cesare*. Thrown together as two adolescent boys, Lorraine as Sextus and I as Ptolemy, and caught up in Peter's visionary directorial milieu, we were almost forced into an offstage friendship to balance the seething enmity with which we daily confronted each other in our staging rehearsals. Who was this woman so wrapped up in teenage, preppie fury? Onstage Lorraine put up a hair-raising fight, astonishing me with her strength. As my offstage friend she taught me a kind of ultra-awareness of self that remains a model to me today.

The chance to partner her in love scenes, albeit in Handel's chaste cadences, came later in projects with Nicholas McGegan and harmonia mundi. The results were sublime enjoyment, singing duets in *Susanna*; *Tirsi, Clori e Fileno*; and *Theodora*, and how I became aware of the perfect attention Lorraine gave to getting the music absolutely firm in her mind and body. That was the first given, the one that adamantly had to rule, so that the other inspirations which a performance might need could follow as a matter of course. Peace of body and mind came first: whether or not the hotel had a hot tub or swimming pool took on new significance for me through Lorraine's eyes, and she could always be trusted to find the best massage, health food and juice bars around. It was through Lorraine I learned that 'diva' was not a dirty word. Ironically, she became known in the larger world as an 'anti-diva'. Lorraine always knew when being a diva was necessary to serve her art, but in life it was fun and peace which she arranged like flowers around her. Her frequent laughter was a trumpet call to joy.

In rehearsals, Lorraine would grow very quiet when listening to direction. What a gift to her directors that attention was. At note sessions, she took the note and processed it later in rehearsal. Lorraine knew her own intuitive responses so well, she could be trusted to interpret the commands of any director she respected. Sadly we never got to complete the medieval song project we had barely started when she grew ill the last time. Lorraine had conjured the surprising idea to sing *cantigas*, and other Marian material. Why not? Over the course of years, I heard her sing everything from Anita Baker to Take Six to Brahms with utter conviction, so why not medieval song? By now, I had learned to trust her infallible intuition, on the heels of another surprising project: Lorraine convinced me to stage and perform Debussy's *Chansons de Bilitis* with her on a recital tour in the 2003-04 seasons, because, in her words, 'I always feel like I want to move when I sing them.' Like everything else, her conviction made it a triumph, and I shall never forget her childlike delight and delicacy working out the movements. How many other surprising projects might we have enjoyed had she lived and continued to follow her own unfailing intuition? I can only imagine, and thank her for all the joys she shared.

DREW MINTER
13 December 2010

Blessed with all the diva's art and burdened with none of the artifice, Lorraine was Philharmonia Baroque Orchestra's most welcomed guest, and over the seasons, she blossomed: her voice, always glorious, acquired a technical finesse that gave it uncommon nuance; her emotional range increased in subtlety, endowing her performances with a wide range of shadings; and her presence – her aura – expanded. An exceptionally gifted young singer became an artist of the deepest expressivity.

Craig Smith, the Boston musician to whom she was closest and the conductor of her landmark *Giulio Cesare*, remembered that before she found her true calling as a singer, her instrument was the viola, 'and like most violists,' he told *The New Yorker*, 'she is also self-effacing: without vanity as a singer. When we first performed the Bach cantatas, she just disappeared as a person.'

For Philharmonia audiences she disappeared, too, and thrillingly. Totally absorbed by the notes before her, Lorraine became the music. In 1990 Lorraine sang *Messiah* with Philharmonia, and she opened the great work's third part with as simple an aria as the oratorio offers. 'I know that my redeemer liveth' begins with a tune of touching innocence but rather than setting the aria's emotional tone, this initial air played the foil for what became a passionate statement of faith. Commencing with the words 'And though worms destroy this body' (words, now, of terrible poignancy), continuing with the reiteration of the text's opening line, and concluding with the exclamation 'For now is Christ risen', Lorraine invested this pious air with the true believer's naked intensity.

Though Handel performances were the hallmark of her Philharmonia years, Lorraine sang other composers, too, and an indelible moment came in her 1993 performance of Purcell's *Dido and Aeneas*. Her rendition of Dido's lament, sung when the shattered queen faces searing grief and her imminent demise, is a masterpiece of restraint and reflection, its emotions directed inward, never evoking self-pity or cheap sentiment.

|

t suggests, as do the performances from *Messiah* and *Theodora*, that death inspired much of Lorraine's most thrilling work, and it did. But in the face of death she was defiant and her most profound performances affirmed life's supremacy. As critic Mark Swed wrote insightfully in the *Los Angeles Times*, 'Death, she reminded us time and again, was not to be feared, not if you understood it was the thing that makes life meaningful. Come to terms with it and every waking minute matters. In her case, she made every note she sang, and every word, matter to the utmost.'

She went on to give eloquent performances, with others, of Handel and of Bach, to make art songs her own, and to champion the music of contemporaries, including John Adams, John Harbison, and most notably, Peter Lieberson, whom she married, blissfully, in 1999.

As a solo singer, Lorraine was first reviewed in 1972, while still in high school. During a performance with the Oakland Youth Orchestra she set aside her viola and sang an aria from Saint-Saëns's *Samson et Dalila*. It was reviewed by Charles Shere, the Bay Area's iconoclastic observer of the arts, and more than three decades later his words have an uncanny resonance:

'It's not fanciful to suggest an affinity between her instrument and her voice, which is sweet, honey-dark and full, and seems to be produced with great ease.

'[W]ith an even range, secure high notes, and marvelous control of dynamics . . . she simply stood there and sang.'

GEORGE GELLES

Executive Director, Philharmonia Baroque Orchestra, 1986 to 2001

14 December 2010

Coda: Lorraine Hunt Lieberson, 1954–2006

San Francisco, CA, March 1, 1954 – Santa Fe, NM, July 3, 2006

Lorraine Hunt Lieberson's singular career was as remarkable for its discretion as for the radiant artistry that informed her performances. In an era in which singers are often compelled to explain or justify their work, Hunt Lieberson generally avoided interviews, resolute in letting her work speak for her. That it did – eloquently. Her haunting timbre, supple phrasing and immaculate economy of gesture marked Hunt Lieberson as a unique and treasurable singer, but it was perhaps her honesty as a musician that made her singing so distinctive. The fierce purity of her intention was at times almost startling; through scrupulous, rigorous preparation, she achieved performances of rare spontaneity.

No official cause of death was given by her family or her management, but the mezzo – who had been diagnosed with breast cancer some years ago – had been plagued by ill health of late and had withdrawn from several important engagements within the last year. In June, Hunt Lieberson canceled all of her remaining performances for 2006, although 2007 engagements at Lyric Opera of Chicago, where she was to have made her debut in February as Mother Marie in *Dialogues of the Carmelites*, and the Metropolitan Opera, which was set to present her as Gluck's Orfeo in a much-anticipated new staging by Mark Morris in May, remained on her calendar at the time of her death. The Met will dedicate its *Orfeo* performances to Hunt Lieberson's memory.[*] Hunt Lieberson was born into a musical family. Her father was a music teacher and conductor, her mother a contralto. She studied violin and viola and made her first career in music as a professional violist, establishing herself as a valued freelance musician in the Boston area in the early 1980s while studying voice on the side. It was in Boston that Hunt Lieberson met director Peter Sellars and conductor Craig Smith, who cast her as Sesto in their production of Handel's *Giulio*

Cesare. The Sellars staging, a hot ticket at PepsiCo's 1985 Summerfare Festival, transported the action of the opera to the modern-day Middle East, with Sesto an angry revolutionary, complete with Uzi. The mezzo's bold performance proved to be a breakthrough for her and established a particularly productive relationship with Sellars. Hunt Lieberson's work for the director included an unforgettable Donna Elvira in his modern-dress *Don Giovanni* at PepsiCo, Irene in Handel's *Theodora* at Glyndebourne, the world première of John Adams's oratorio *El Niño* in Paris, and stagings of two Bach cantatas, 'Ich habe genug' and 'Mein Herze schwimmt im Blut.'

Hunt Lieberson forged significant artistic partnerships with other conductors and stage directors, usually favoring the type of integrated ensemble work that marked her projects with Sellars. Nicholas McGegan paced her on a number of splendid Handel recordings for harmoniamundi, including *Theodora* and *Susanna*. She worked several times with the Mark Morris Dance Group – perhaps most notably as Purcell's Dido in the première of Morris's *Dido and Aeneas* – and was hailed in Paris and at BAM as Charpentier's Médée and Rameau's Phèdre in performances with William Christie's Les Arts Florissants. In stagings by Stephen Wadsworth, Hunt Lieberson created indelible performances as Handel's Xerxes (in Los Angeles, Boston and at New York City Opera) and Mozart's Sesto (at Houston Grand Opera and NYCO) and Cherubino (at Opera Theatre of Saint Louis), as well as Triraksha in the world première of Peter Lieberson's *Ashoka's Dream* at Santa Fe Opera, in 1997. The mezzo, who had previously performed as Lorraine Hunt, joined her name to Lieberson's after their marriage, in 1999. Among the works that Lieberson composed for his wife were *Rilke Songs* (2001) and *Neruda Songs*, which Hunt Lieberson sang in performances with James Levine and the BSO in Boston and at Carnegie Hall last November.

Hunt Lieberson made her Met debut in December 1999, when she created the doomed Myrtle Wilson in the world première of John Harbison's *The Great Gatsby*. Myrtle was a secondary role, but Hunt

Lieberson's performance – bold, sensuous, infused with sly wit – made operatic gold out of the opportunities provided in Myrtle's two big scenes, and to most observers, she made the hit of the show. Later in her Met debut season, Hunt Lieberson affirmed her ability to enchant the Met audience with appearances in two high-profile galas, singing "Deep River" in the *Fledermaus* party scene on New Year's Eve and vamping José Carreras's Don José in Act IV of Bizet's *Carmen* on a "Three Tenors" mixed bill in May 2000.

Hunt Lieberson was absent from the Met until the spring of 2002, when she reprised her Myrtle in the company's only *Gatsby* revival to date. The following season, she took on Didon in the Met's new production of Berlioz's *Les Troyens* and triumphed, her warm, vulnerable Queen of Carthage becoming the emotional center of Francesca Zambello's lavish staging. The mezzo's four *Troyens* performances at the Met were to be her last with the company.

Hunt Lieberson's legacy as a performer is an unusually rich one; her singing, like her life, was extraordinary for its courage. As she herself said in a 1996 *Opera News* interview with Stephen Wadsworth, "I'm not interested in anyone who wants to hold me back.... I'm in the business of soaring. And diving deep."

F. PAUL DRISCOLL

Opera News, September 2006, vol. 71, no.3

A 'primal feminine force that connects the earth to the sky with lightning bolts'

PETER SELLARS

The Telegraph, 6 July 2006

'She started singing, and you were in the middle of this raging forest fire; what you got was sheer concentrated energy'

PETER SELLARS referring to LH's audition for *Giulio Cesare*
The Scotsman, 7 July 2006

La voix sublime de Lorraine vous allait droit au cœur. Combien de fois, à l'issue de concerts, ai-je entendu des auditeurs, les larmes aux yeux, remercier Lorraine de leur avoir fait vivre un moment d'une telle intensité. Il émanait de sa personne un rayonnement qui transformait réellement la vie de ceux qui l'approchaient.

Ce qui m'a immédiatement frappé chez Lorraine, c'était sa conscience du prochain. Elle était si gracieuse, si calme, et si attentive aux détails de la vie. Sa beauté physique était indissociable de ces qualités. Pour moi, la majesté de sa présence scénique était le reflet de son être, de sa profondeur et de son authenticité et non le résultat d'une quelconque maîtrise technique. Il n'y avait rien de petit chez cette femme d'envergure qui savait apprivoiser l'espace. Être seule en scène ne la gênait nullement, pas plus que les silences d'une conversation ne l'embarrassaient. En même temps, Lorraine n'était pas si sérieuse. Elle adorait les calembours, les jeux de mots, les farces. J'adorais son rire, c'était une véritable explosion de joie.

Un jour, au cours d'un jeu de société avec des amis, chacun d'entre nous devait dévoiler une force ou une qualité particulière. Lorraine déclara qu'elle avait toujours accès à ses émotions. Pour les besoins d'un rôle, Lorraine pouvait exprimer la colère la plus noire, la tristesse la plus profonde ou la joie la plus folle sans aucune gêne ni timidité.

J'ai reçu un courrier considérable après sa mort, et j'ai été profondément touché de constater qu'il provenait parfois de gens qui ne l'avaient jamais rencontrée. Néanmoins, tous témoignaient de l'importance qu'elle avait eue dans leur vie. Je comprends parfaitement ce qu'ils veulent dire, et je sais combien j'ai eu de la chance de partager la vie de Lorraine.

Au nom de tous ceux qui aimaient Lorraine et sa voix magnifique, au nom de tous ceux qui vont la découvrir, j'exprime ici ma gratitude à harmonia mundi.

PETER LIEBERSON
(1946 - 2011)

Lorraine Hunt Lieberson envoûtait le public par la force de ses interprétations de personnages en proie à des crises émotionnelles. Son talent convenait à merveille à la musique dramatique de Haendel dont le génie atteignait toujours des sommets lorsqu'il mettait en musique des personnages hauts en couleurs ou des textes forts (et souvent les deux à la fois). D'origine allemande, Haendel s'était formé dans son pays natal, mais c'est lors d'un assez long séjour (1706-1710) en Italie que son talent artistique s'épanouit véritablement. À Rome, il composa de magnifiques œuvres de musique sacrée et des oratorios ; à Florence et Venise, des opéras ; et pour d'aristocratiques mécènes, de nombreuses *cantate con strumenti* (cantates avec instruments). Une des plus élaborées et des plus charmantes est *Clori, Tirsi e Fileno*, probablement composée pour le Marquis Ruspoli, en octobre 1707. Elle raconte comment l'infidèle bergère Cloris trompe ses deux infortunés soupirants Tirsis et Philène, et refuse de choisir entre les deux. Quand ils réalisent la situation, ils la quittent. (Une autre source authentique propose une version alternative : les deux prétendants se réconcilient et envisagent de se partager les faveurs de Cloris, ne serait-ce que pour le jeu érotique.) Le charme pastoral et lyrique de l'air "*Va col canto lusingando*", qui marque l'arrivée de Cloris, explique aisément que les deux infortunés soient tombés amoureux d'elle. (Haendel en réutilisa quelques idées instrumentales pour "*Hush, ye pretty warbling choir*" dans *Acis et Galatée*.) L'air animé "*Barbaro ! Tu non credi*" brosse brillamment, et avec humour, le caractère de l'intrigante Cloris qui continue à tromper Tirsis en feignant la colère passionnée de l'amante dédaignée.

Si Cloris est une des petites garces les plus divertissantes du répertoire haendélien, les autres portraits féminins présentés ici illustrent le talent du compositeur dans un registre plus profond. Les rôles-titres de *Susanna* et *Theodora* montrent que Haendel excellait aussi dans le portrait de saintes femmes vertueuses soumises à de terribles épreuves. *Theodora* (créé le 16 mars 1750) est l'histoire tragique d'une martyre des premiers temps de la chrétienté. Malgré l'édit du gouverneur romain Valens qui impose à tous les citoyens d'Antioche de participer aux festivités en

l'honneur de Jupiter, la noble Théodora refuse d'adorer les dieux païens et se retrouve condamnée à un sort pire que la mort. Emmenée par les soldats dans un bordel, forcée de se prostituer, elle implore l'aide des anges avec beaucoup d'émotion ("*Angels, ever bright and fair*"). Dans sa détresse, du fond de sa prison, elle chante une éblouissante illustration du désespoir mélancolique : "*With darkness, deep as is my woe*". Mais l'air suivant ("*Oh! That I on wings could rise*"), où s'expriment à la fois sa force de caractère et son angoisse, prouve qu'elle ne se soumet pas sans réagir au sort qui l'attend. Le duo "*To thee, thou glorious son of worth*" est une émouvante évocation du chaste amour chrétien entre l'infortunée prisonnière et le soldat romain Didymus qui s'offre à prendre sa place en prison afin qu'elle puisse s'enfuir.

La vertu menacée et l'iniquité du châtement sont les thèmes dramatiques de *Susanna* (créé le 10 février 1749). La vertueuse Suzanne implore la protection du Ciel pendant l'absence de son époux Joachim, parti pour affaires ("*Bending to the throne*"). Hélas ! Le sort en décide autrement. Deux vieillards lubriques épient la belle jeune femme alors qu'elle va se baigner dans "un frais jardin" ("*Crystal streams in murmur flowing*"). Les vieux pervers essaient en vain de la séduire puis se vengent en l'accusant d'adultère (que la loi juive punit de mort). Lors de son procès, forgé de toutes pièces, Suzanne exprime son angoisse et son innocence dans une poignante lamentation : "*If guiltless blood be your intent, I here resign it all*". Heureusement, le prophète Daniel repère des incohérences dans les dépositions des deux scélérats. Quand justice est enfin rendue, la joie de Suzanne éclate : "*Guilt trembling spoke my doom*". Haendel composa les rôles-titres de *Susanna* et *Theodora* pour la soprano milanaise Giulia Frasi, étoile de l'opéra italien à Londres depuis 1743. Le célèbre musicographe anglais de l'époque, Charles Burney, louait son "style vocal pur et sobre", ajoutant que "venue dans ce pays [*l'Angleterre*] dans son jeune âge, elle chantait dans notre langue d'une manière plus distincte et intelligible que les autochtones."

Haendel travailla longtemps avec la grande chanteuse Margherita Durastanti. Leur association avait commencé en 1707 à Rome. La soprano (dont la voix, comme celle de Lorraine Hunt Lieberson, évolua vers le grave au cours de sa carrière) chanta d'abord des cantates et de la musique sacrée, mais elle excellait aussi dans les rôles travestis. Margherita Durastanti suivit Haendel à Londres où, le 27 avril 1720, elle créa le rôle-titre de *Radamisto*, premier opéra du compositeur pour la toute nouvelle Académie royale de musique. Dans l'air "*Qual nave smarrita*", le héros déplore son exécution prochaine et la séparation irrémédiable d'avec Zénobie, son épouse bien-aimée, mais la musique de Haendel exprime plus la tendresse poignante que la rage ou la frustration (comme le voudraient les conventions du genre). Après l'arrivée de la soprano Cuzzoni et du castrat Senesino, respectivement sacrés *prima donna* et *primo uomo* des scènes londoniennes, Margherita Durastanti chanta d'importants seconds rôles : celui de Gismonda (*Ottone*) prouve qu'elle n'était certainement pas cantonnée aux petits rôles dans la troupe. "*Vieni, o figlio*" est une sublime déclaration d'amour maternel. Elle eut également un rôle superbe dans *Giulio Cesare* (1724). Le personnage de Sesto, qui n'est pourtant ni un amoureux ni un héros principal *en travesti* [en français dans le texte, NdT], concentre néanmoins une grande partie de la tension dramatique de l'intrigue : le jeune homme cherche désespérément à venger le meurtre de son père Pompée ("*Svegliatevi nel core*"). Margherita Durastanti fit ses adieux à la scène londonienne une dizaine d'années plus tard, dans *Arianna in Creta* : elle interprétait le rôle du scélérat Tauride qui se vante à qui veut l'entendre qu'il se battra comme un lion contre le héros athénien Thésée ("*Qual leon*").

Au milieu des années 1730, la nouvelle étoile du chant haendélien était le castrat Giovanni Carestini. De tous les rôles que le compositeur écrivit pour lui entre 1733 et 1735, le plus beau est sans doute le rôle-titre d'*Ariodante* (créé le 8 janvier 1735). Lorraine Hunt Lieberson l'interpréta en 1995, au Festival Haendel de Göttingen, dans une production à très grand succès. Les quatre airs choisis pour cette rétrospective balayaient tout le spectre des émotions contradictoires du personnage. L'intrigue se base sur un épisode du *Roland furieux* de l'Arioste. Les personnages principaux sont le chevalier Ariodante et sa fiancée, la princesse

écossaise Ginevra. Victime d'une machination du malveillant Polinesso, cette dernière sera accusée d'adultère et donc condamnée à mort, selon le droit médiéval écossais (vu par l'Arioste, bien sûr !). Dans son premier air ("*Qui d'amor*"), Ariodante, tout à son bonheur de retrouver sa bien-aimée Ginevra dans les jardins royaux, observe que les ruisseaux, l'herbe, les arbres – tout chante l'amour. Trois scènes plus tard, il laisse éclater sa joie après avoir obtenu le consentement bienveillant du roi à son union avec Ginevra ("*Con l'ali di costanza*"). Quand, trompé sur la fidélité de sa fiancée par l'odieuse machination de Polinesso, Ariodante, le cœur brisé, décide de se suicider, il se plaint amèrement et prédit que son fantôme reviendra hanter Ginevra ("*Scherza infida*"). Au dernier acte, la trahison de Polinesso est finalement découverte. Soulagé, le roi annule la sentence de mort prononcée contre sa fille, et Ariodante célèbre le retour du soleil après les sombres orages de la nuit ("*Dopo notte, atra e funesta*").

Peu de chanteurs contemporains ont réussi à saisir toute la mesure du génie expressif et musical de l'ère baroque. L'extrême variété de l'invention mélodique et des personnages haendéliens, et le contraste marqué entre l'inspiration de "*Barbaro*" (Cloris) et "*With darkness deep*" (Theodora), sont hors de portée de nombreux interprètes, fort estimables par ailleurs. L'art de Lorraine Hunt Lieberson se manifeste aussi dans l'émotion qui sourd de l'impressionnante lamentation de Didon mourante, le cœur brisé après le départ d'Énée ("*When I am laid in earth*", Purcell) ; dans la douce solennité de "*Bist du bei mir*" (air pieux attribué à Bach en raison de sa présence dans le *Petit Livre d'Anna Magdalena*, mais plus probablement composé par Gottfried Heinrich Stölzel) ; et dans l'incontestable sincérité de son interprétation du texte sacré dans les célèbres airs du *Messie*. Elle avait ce don précieux d'aller au cœur de la musique et d'en partager l'essence avec le public, allié à une conscience subtile du déroulement mélodique et de la rhétorique musicale, et à un engagement artistique total et sans concession. Gageons que les compositeurs de l'époque baroque auraient adoré sa voix. Ce qui ne fait aucun doute, c'est qu'elle séduit les auditeurs d'aujourd'hui qui déploieront longtemps qu'elle se soit tue si tôt.

DAVID VICKERS

La mezzo-soprano nord-américaine Lorraine Hunt Lieberon n'avait que 52 ans lorsqu'elle succomba à un cancer, le 3 juillet, à Santa Fe (Nouveau-Mexique, États-Unis). En dépit d'une voix riche et puissante, qui n'avait pas le moindre mal à remplir la vaste salle du Metropolitan Opera de New York, elle n'aura chanté qu'à deux reprises dans ce temple de l'art lyrique : dans l'opéra *The Great Gatsby*, du compositeur contemporain John Harbison, où elle incarnait Myrtle, un personnage à la mort tragique pour lequel Harbison a écrit une scène d'anthologie au cours de l'acte II, et, en 2003, dans *Les Troyens* de Berlioz, le rôle de Didon.

Les Français connaissaient bien l'artiste, qui était apparue dans des spectacles où sa stature vocale et physique de tragédienne se distinguait. Le chef franco-américain William Christie, qui a souvent travaillé avec elle, lui a confié le rôle-titre de l'opéra *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, sur la scène de l'Opéra-Comique, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier en 1993, puis au disque, pour sa deuxième version de l'œuvre, enregistrée pour Erato.

On se souvient aussi avec émotion de cette Phèdre, dans *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, qu'elle incarnait sur la scène du Palais Garnier, en 1996, dans une mise en scène également signée Villégier, et de son air "Cruelle mère des amours", chanté avec une douleur de chair presque insupportable d'intensité. Seule Jessye Norman avait su colorer ce rôle de la même force mortifère, au Festival d'Aix-en-Provence, en 1983, dans la production de Pierluigi Pizzi dirigée par John Eliot Gardiner.

À Aix-en-Provence, elle avait fait, en 1999, une première et dernière apparition mémorable : avançant lentement du fond de scène dans une robe de grand deuil, elle était Octavie, l'épouse répudiée accablée d'un chagrin mutique, dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, monté de manière sépulcrale par Klaus Michael Grüber. Elle participera, quelques mois plus tard, à la création de *The Great Gatsby*, à New York, et se retirera pour se soigner, avant son retour dans *El Niño*, de John Adams, créé au Théâtre du Châtelet, à la Noël 2000 (une œuvre enregistrée par Nonesuch et disponible sur DVD Arthaus).

Lorraine Hunt (devenue Lorraine Hunt Lieberon après son mariage, en 1999, avec le compositeur américain Peter Lieberon) naît le 1^{er} mars 1954, à San Francisco. Son père enseigne la musique et est chef d'orchestre ; sa mère est contralto et professeur de chant. Elle apprend le piano puis le violon et se met plus tard à l'alto. Elle pratique l'instrument professionnellement jusqu'à ce qu'elle découvre, à 26 ans, que son gosier lui offre un moyen d'expression et un avenir professionnel plus riches.

Lorraine Hunt n'aura chanté professionnellement que pendant quelque vingt années (1984-2006), interrompues deux fois par la maladie. Beaucoup d'auditeurs américains se souviennent d'avoir eu la chance d'entendre sa Mélisande, dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, donné en concert avec l'Orchestre symphonique de Boston, en octobre 2003, sous la direction de Bernard Haitink. Ses dernières apparitions publiques furent la reprise, du 7 au 11 mars 2006, des *Neruda Songs*, de son époux Peter Lieberon, avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de James Levine puis la *Symphonie Résurrection*, de Mahler, avec l'Orchestre symphonique de Chicago et le chef Michael Tilson Thomas, du 16 au 18 mars de la même année (une œuvre enregistrée avec le même chef et l'Orchestre symphonique de San Francisco).

Beaucoup savaient ses graves ennuis de santé et devinaient les épreuves qu'elle avait traversées. Ils furent d'autant plus interdits lorsqu'elle apparut, en 2001, à la Cité de la musique à Paris, dans un spectacle donné deux fois seulement devant une salle archicomble, mis en scène par son ami Peter Sellars, avec lequel elle avait beaucoup travaillé et fait ses débuts sur scène en 1985 : elle chantait deux cantates dont les textes avaient, dits par elle, une signification particulièrement incarnée : *Ich habe genug* ("C'en est assez") et *Mein Herze schwimmt im Blut* ("Mon cœur baigne dans le sang"). Elle apparaissait sur un lit d'hôpital, en chemise de malade et en chaussettes, bardée de tubes et de drains.

On se souvient encore aujourd'hui du silence épais de la salle.

Pour ces deux partitions, elle était accompagnée par Craig Smith, avec lequel elle avait régulièrement, depuis 1980, interprété en tant qu'instrumentiste, puis chanteuse, des cantates de Bach dans le groupe bostonien Emmanuel Music. Cet ensemble comptait en ses rangs

beaucoup des futurs partenaires réguliers des spectacles de Peter Sellars. Craig Smith devait d'ailleurs diriger la première trilogie Mozart/ Da Ponte du metteur en scène américain dans laquelle Hunt Lieberson incarnait Donna Elvira dans *Don Giovanni*. La mezzo, qui avait dédié ce spectacle Bach à la mémoire de sa jeune sœur, également emportée par un cancer en 2000, a enregistré ces deux cantates pour le label Nonesuch. Pour harmonia mundi, Lorraine Hunt Lieberson a gravé des opéras, des oratorios et des airs de Haendel notamment, sous la direction de Nicholas McGegan, et *Fortuna et Minerva* du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi, sous celle de René Jacobs. Pour Erato, elle aura été la Phèdre de Rameau et la Médée de Charpentier, avec, dans les deux cas, le soutien de William Christie. Après sa mort, des enregistrements inédits ont été portés au disque, dont deux récitals au Wigmore Hall de Londres (1998 et 1999), les *Rilke Songs* de Peter Lieberson (Bridge Records, 2006) et la première audition, en novembre 2005, du cycle sur des poèmes de Neruda que son époux écrivit à son usage (Nonesuch, 2006). La dernière mélodie de ce cycle bouleversant est titrée : “*Amor mío, si muero y tú no mueres*” (“Mon amour, si je meurs et que tu ne meurs pas...”) En 2009, harmonia mundi a fait paraître un récital donné en août 2004 au Festival de Ravinia avec le pianiste Peter Serkin. Cette femme intelligente, formidable musicienne, actrice née, particulièrement à l'aise dans les rôles de victimes sacrificielles, habitait son humour du noir qui lui sied si bien : elle devait dire, après avoir chanté lors d'un même concert la *Jocaste* de Stravinsky et la *Phèdre* de Britten : “*Deux suicides en une soirée : c'est tout à fait pour moi.*” On ne peut s'empêcher de se souvenir aussi que Britten avait écrit le rôle d'une autre suicidée, dans *Le Viol de Lucreèce*, pour Kathleen Ferrier, autre voix d'exception, autre jeune tragédienne au destin météorique, emportée par la même maladie.

RENAUD MACHART

Cette nécrologie est parue dans le quotidien *Le Monde* du 10 juillet 2006.
La version présente a été révisée par son auteur.

In memoriam Lorraine Hunt Lieberson

Les membres du Philharmonia Baroque Orchestra n'oublieront pas les sept ans de collaboration avec Lorraine Hunt Lieberson, la trentaine de concerts et la série d'enregistrements, dont trois grands oratorios. Sa voix magnifique et l'intensité de ses interprétations ont laissé une impression durable. Pour la plupart d'entre nous, et moi le premier, ce furent les plus belles et les plus fortes expériences musicales jamais vécues.

Elle nous rejoignit pour la première fois à l'automne 1989, dans le cadre d'une série de concerts et d'un enregistrement en direct de l'oratorio de Haendel : *Susanna*. Sa représentation de la jeune épouse injustement accusée par les deux vieillards lubriques atteignait des sommets d'intensité au dernier acte, juste avant que le prophète Daniel ne prouve son innocence. Sa magnifique interprétation de Haendel a certainement pesé dans l'attribution des nombreux prix qui récompensèrent cet enregistrement.

Dans les années qui suivirent, elle enregistra avec nous la cantate *Clori, Tirsi e Fileno*, et *Le Messie*. Je me souviens distinctement que j'avais la chair de poule quand elle entonnait l'air “Rejoice”. Notre CD comporte aussi une version alternative de “He was despised”, enregistrée en fin de séance alors que nous étions tous épuisés. Le résultat fut un de ces moments magiques comme il n'en arrive que trop rarement en studio : *la prise parfaite*. À la fin de la dernière note, personne n'osait respirer de peur de provoquer l'irréparable. Mais la magie continua ! L'enregistrement est l'exact reflet de ce moment de grâce, sans aucun montage.

Son plus grand triomphe fut certainement le rôle-titre du chef-d'œuvre de Haendel : *Theodora*. Le rôle lui allait à la perfection : il combinait la noblesse, la passion, le tragique et culminait dans l'extase. L'interprétation de Lorraine est à jamais gravée dans ma mémoire. Le public en était transporté, mais moi, juste à côté d'elle, j'étais absolument bouleversé !

Chacun d'entre nous a un souvenir particulier de Lorraine : quant à moi, j'appréciais son sens de la plaisanterie et son merveilleux rire. Elle était, pour dire les choses simplement, d'excellente compagnie.

Sur scène et dans la vie. Comme mes collègues du PBO, je mesure ma chance d'avoir eu le privilège de faire de la musique avec elle. Et si jamais je suis invité à écouter le chœur des anges, je sais que l'un d'entre eux aura sa voix incomparable.

NICHOLAS MCGEGAN
13 décembre 2010

Ma collègue et amie Lorraine Hunt (le "Lieberson" s'ajouta ultérieurement) fut une inspiration pour moi depuis notre première dispute de scène, en répétition. Nous nous sommes rencontrés lors du réglage d'une scène de bagarre dans la version délirante et pourtant très sérieuse de *Giulio Cesare*, mis en scène par Peter Sellars. Nous champions deux adolescents : Lorraine en Sextus, moi-même en Ptolémée. Entraînés comme nous l'étions dans l'ambiance scénique visionnaire de Peter Sellars, nous étions presque forcés d'être amis hors plateau pour contrebalancer la furieuse hostilité qui nous opposait l'un à l'autre pendant les répétitions. Qui était donc cette femme si totalement absorbée dans une fureur adolescente BCBG ? Sur scène, Lorraine se défendait comme une tigresse, avec une force surprenante. Hors plateau, mon amie m'enseigna à prendre conscience de moi d'une manière qui reste un exemple à ce jour.

Plus tard, dans des projets avec Nicholas McGegan et harmonia mundi, j'eus l'occasion d'être son partenaire dans des scènes d'amour, tout en restant dans le chaste code haendélien. Les duos de *Susanna*, de *Tirsi, Clori e Fileno* et de *Theodora* furent des moments sublimes et je réalisai l'extrême attention que portait Lorraine non seulement à la conscience mais aussi à l'incarnation de la musique. De cette certitude première, primale pour ainsi dire, absolue, découleraient en toute logique les autres inspirations nécessaires à l'interprétation. D'abord, veiller à la paix de l'esprit et au repos du corps : la présence ou non d'un bain chaud ou d'une piscine à l'hôtel prit un nouveau sens pour moi grâce à la vision de Lorraine. Où qu'elle se trouve, elle avait le don de dénicher les meilleurs salons de massage, restaurants bio et bars à jus de fruits. Grâce à elle, j'ai appris que "diva" n'était pas un gros mot. Ironie du sort, le grand public l'a associée au terme "anti-diva" ! Lorraine savait toujours exactement quand jouer les divas pour

servir son art, mais dans la vraie vie, elle parvenait à arranger les bons moments et la paix autour d'elle comme les fleurs d'un bouquet. Son rire, dont elle n'était pas avare, était un véritable appel à la joie.

En répétition, elle écoutait les instructions scéniques dans un silence presque religieux. Une attention qui était un vrai cadeau pour les metteurs en scène. Lors des séances de notes, elle enregistrait les remarques et s'en servait ensuite en répétition. Lorraine connaissait si bien ses propres réactions intuitives, qu'on pouvait être sûr qu'elle interpréterait les directives d'un metteur en scène qu'elle respectait.

Nous n'avons malheureusement jamais pu mener à bien le projet médiéval que nous venions à peine de commencer quand elle tomba de nouveau malade. Lorraine avait conçu le projet surprenant de chanter des *cantigas*, et d'autres œuvres d'inspiration mariale. Et pourquoi pas ? Au fil des années, je l'ai entendue chanter à peu près tout, d'Anita Baker à Take Six et Brahms, avec un même engagement, alors pourquoi pas le chant médiéval ? J'avais appris à faire confiance à son infaillible intuition, dans la foulée d'un autre projet tout aussi surprenant : Lorraine m'avait convaincu de mettre en scène et d'interpréter avec elle les *Chansons de Bilitis* de Debussy, et de nous produire en tournée de récital pendant la saison 2003-2004, parce que, disait-elle : "J'ai toujours envie de bouger quand je les chante." Comme pour le reste, sa conviction transforma l'idée en triomphe. Je n'oublierai jamais son plaisir enfantin et sa délicatesse pour trouver les mouvements adéquats. Combien d'autres projets surprenants aurions-nous encore goûté si la vie lui avait laissé le temps et l'occasion de suivre encore cette infaillible intuition ? Qui peut répondre... mais je la remercie à jamais des joies que nous avons partagées.

DREW MINTER

D'une diva, elle avait tout l'art mais aucun artifice. Lorraine était l'artiste invitée préférée du Philharmonia Baroque Orchestra. Au fil des années, elle s'épanouit. Sa voix, toujours somptueuse, acquit une subtilité technique qui lui permettait des nuances peu communes. Sa palette expressive gagna en finesse, dotant ses interprétations de nouvelles couleurs. Et sa présence – son aura – gagna en substance. La jeune chanteuse aux dons exceptionnels se mua en une artiste d'une profonde expressivité. Craig Smith était le musicien de Boston dont elle était le plus proche. Chef d'orchestre de son inoubliable *Giulio Cesare*, il se souvenait qu'avant de trouver sa véritable vocation de chanteuse, Lorraine jouait de l'alto. "Comme la plupart des altistes", confiait-il au magazine *The New Yorker*, "elle est modeste, et en tant que chanteuse, elle n'a aucun problème d'ego. Quand nous avons interprété les cantates de Bach, la personne s'effaçait complètement devant la musique."

Devant le public du Philharmonia aussi, elle s'effaçait, d'une manière merveilleuse. Totalement absorbée par la musique, Lorraine devenait elle-même musique.

En 1990, Lorraine interpréta *Le Messie* avec le Philharmonia. En ouverture de la troisième partie de cette œuvre magnifique, elle chantait un de ces airs d'une simplicité bouleversante dont l'oratorio a le secret. "Je sais que mon Sauveur est vivant" commence par une mélodie d'une innocence touchante mais, plutôt que situer l'atmosphère émotionnelle de la pièce, cet air mettait en valeur ce qui devint une profession de foi passionnée. Débutant par ces mots "Bien que les vers aient rongé son corps" (texte ô combien poignant), suivis d'une reprise du premier vers, pour conclure sur cette exclamation : "Car voici que Christ est ressuscité !", Lorraine insufflait à cet air toute l'intensité sans fard d'une véritable foi.

Si ses interprétations de Haendel ont marqué à jamais ses années de collaboration avec le Philharmonia, Lorraine chantait aussi d'autres compositeurs. Son interprétation de *Didon et Énée* (Purcell), en 1993, reste un moment inoubliable. La lamentation de la reine abandonnée, face à son terrible chagrin et à sa mort imminente, était un chef-d'œuvre de retenue, de réflexion et d'intériorité, sans jamais galvauder l'émotion ni sombrer dans l'auto-apitoiement.

Cette interprétation, comme celles du *Messie* et de *Theodora*, laisseraient penser que l'idée de la mort lui inspirait ses plus passionnantes prestations. Et c'est vrai. Mais Lorraine défiait la mort, et ses interprétations les plus belles et les plus intenses affirmaient avec force la suprématie du vivant. Le critique Mark Swed écrivit avec beaucoup de perspicacité dans le *Los Angeles Times* : "La mort, nous rappelait-elle régulièrement, n'était pas à craindre, en tout cas pas si on avait compris que c'était elle qui donnait son sens à la vie. Acceptez le postulat et chaque minute de votre temps devient un moment unique et exceptionnel. Dans son cas, chaque note, chaque mot, devient unique et exceptionnel."

Elle poursuivit sa brillante carrière avec d'autres ensembles, continua à chanter magnifiquement Haendel et Bach, à faire siens mélodies et lieds, et à promouvoir les compositeurs contemporains, dont John Adams, John Harbison, et en particulier Peter Lieberson, qu'elle épousa en 1999.

La première prestation vocale publique de Lorraine remonte à 1972, alors qu'elle était encore au lycée. En concert avec l'Orchestre des jeunes d'Oakland, elle posa son alto et chanta un air de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Plus de trente ans après, les remarques de Charles Shere, fin critique et observateur iconoclaste de la scène artistique de la région de San Francisco, ont une troublante résonance :

"Il n'est pas extravagant de supposer une affinité entre son instrument et sa voix douce, chaude et pleine, qui semble s'exprimer avec beaucoup d'aisance."

"Un timbre très égal, des aigus parfaitement maîtrisés, et un merveilleux contrôle des nuances... elle était là, tout simplement, et elle chantait."

GEORGE GELLES

Directeur exécutif du Philharmonia Baroque Orchestra de 1986 à 2001

14 décembre 2010

Coda : Lorraine Hunt Lieberon, 1954-2006

San Francisco, CA, 1^{er} mars 1954 – Santa Fe, NM, 3 juillet 2006

La carrière singulière de Lorraine Hunt Lieberon fut remarquable tout autant par sa discrétion que par le rayonnement manifeste de son talent artistique. À une époque où les chanteurs sont souvent forcés d'expliquer ou de justifier leurs choix, Hunt Lieberon évitait généralement les interviews, déterminée à laisser son travail parler pour elle – ce qu'il faisait, de manière éloquente. Son timbre d'une beauté obsédante, la souplesse de son phrasé et son impeccable économie de gestes faisaient de Lorraine Hunt Lieberon une chanteuse à part et une artiste précieuse. Mais la caractéristique la plus forte de son art est peut-être la sincérité de son engagement musical. L'absolue pureté de son intention était parfois saisissante. Une préparation rigoureuse et méticuleuse lui permettait d'obtenir une spontanéité d'une qualité rare.

Personne de son entourage ne donna officiellement les causes de son décès mais la mezzo, atteinte d'un cancer du sein diagnostiqué quelques années auparavant, souffrait d'ennuis de santé depuis quelque temps et avait dû annuler plusieurs engagements au cours de la dernière année. En juin, elle annula tous ses engagements jusqu'à la fin de l'année 2006. Étrangement, les projets pour 2007 : ses débuts au Lyric Opera de Chicago, en février, dans le rôle de Mère Marie du *Dialogue des Carmélites*, et un engagement au Metropolitan Opera, où elle devait chanter l'Orphée de Gluck en mai, dans la nouvelle mise en scène, très attendue, de Mark Morris, étaient toujours inscrits à son programme au moment de sa mort. Le Met dédiera les représentations d'*Orfeo* à sa mémoire.[*]

Née dans une famille de musiciens – son père était chef d'orchestre et enseignant, sa mère était contralto – Lorraine Hunt Lieberon apprit à jouer du violon et de l'alto. Elle débuta d'ailleurs dans la carrière en tant qu'altiste professionnelle indépendante dans la région de Boston au début des années 1980, tout en étudiant le chant. À Boston, elle fit la connaissance du metteur en scène Peter Sellars et du chef d'orchestre Craig Smith, qui lui confièrent le rôle de Sesto dans leur production de *Jules César* de Haendel. La mise en scène de Sellars,

LA sensation du Festival PepsiCo Summerfare de 1985, transportait l'action dans le Moyen-Orient d'aujourd'hui et faisait de Sesto un révolutionnaire en colère, armé d'un Uzi. L'audacieuse prestation de la mezzo la fit remarquer et signa le début d'une relation particulièrement fructueuse avec Sellars. Inoubliable Donna Elvira dans sa mise en scène contemporaine de *Don Giovanni* à PepsiCo, elle chanta Irene dans *Theodora* de Haendel à Glyndebourne, et participa à la création mondiale de l'oratorio de John Adams, *El Niño*, à Paris, sans oublier les versions scéniques des cantates de Bach : “Ich habe genug” et “Mein Herze schwimmt im Blut”.

Lorraine Hunt Lieberon forma d'importants partenariats artistiques avec d'autres chefs et metteurs en scène, favorisant généralement le genre de travail d'ensemble intégré caractéristique de ses projets avec Sellars. Nicholas McGegan l'engagea pour une série de magnifiques enregistrements de Haendel pour harmonia mundi, dont *Theodora* et *Susanna*. Elle collabora plusieurs fois avec le Mark Morris Dance Group (en particulier dans le rôle de Didon, pour la première de l'opéra de Purcell dans la version de Morris), et fut encensée par la critique pour ses interprétations de Médée (Charpentier) et de Phèdre (Rameau) à Paris et à la Brooklyn Academy of Music avec Les Arts Florissants sous la direction de William Christie. Dans les mises en scène de Stephen Wadsworth, Hunt Lieberon fut inoubliable en Xerxes (Haendel), à Los Angeles, à Boston et au New York City Opera ; en Sesto (Mozart), au Grand Opera de Houston et au NYCO ; en Cherubino (à l'Opera Theatre de Saint-Louis), ainsi qu'en Triraksha lors de la création d'*Ashoka's Dream* de Peter Lieberon à l'opéra de Santa Fe, en 1997. Après son mariage, en 1999, la mezzo ajouta le nom de son mari à son nom d'artiste et continua sa carrière sous le nom de Lorraine Hunt Lieberon. Parmi les œuvres que Lieberon composa pour son épouse, citons les *Rilke Songs* (2001) et *Neruda Songs*, que Lorraine interpréta en concert avec le BSO, sous la direction de James Levine, à Boston et au Carnegie Hall en novembre dernier.

Lorraine Hunt Lieberon débuta au Met en décembre 1999, dans le rôle tragique de Myrtle Wilson lors de la création de l'opéra de John Harbison : *The Great Gatsby*. Son interprétation audacieuse, sensuelle, espiègle et pleine d'esprit fit de ce rôle secondaire un grand moment

d'opéra. Pour beaucoup, les deux grandes scènes de Myrtle étaient le clou du spectacle. Un peu plus tard, au cours de cette première saison au Met, deux galas confirmèrent sa capacité à enchanter le public de ce temple de l'opéra. Dans l'un, elle chanta "Deep River" lors de la scène du bal costumé de *La Chauve-souris*. Dans l'autre, un concert des "Trois ténors", en mai 2000, elle campait une Carmen séduisant José Carreras (Don José) dans l'acte IV de *Carmen* (Bizet).

Hunt Lieberson revint au Met au printemps 2002, pour la seule reprise de *Gatsby* à ce jour. La saison suivante, elle endossa le rôle de Didon dans la nouvelle production des *Troyens* de Berlioz. Ce fut un triomphe. Son portrait chaleureux de la reine si vulnérable de Carthage était le cœur palpitant de la somptueuse mise en scène de Francesca Zambello. Les quatre représentations des *Troyens* au Met furent les dernières de Lorraine Hunt Lieberson avec cette compagnie. En tant qu'interprète, Lorraine a laissé un héritage particulièrement inspirant. Elle a montré le même courage extraordinaire dans ses choix artistiques que dans sa vie. En 1996, elle avait déclaré à Stephen Wadsworth, pour *Opera News* : "Les gens qui cherchent à me retenir ne m'intéressent pas... Ce que je veux, c'est m'élancer vers le ciel. Et plonger dans les profondeurs."

F. PAUL DRISCOLL

Opera News, septembre 2006, vol. 71, n°3

Une "force féminine originelle reliant la terre et le ciel par des éclairs."

PETER SELLARS

The Telegraph, 6 juillet 2006

"Elle commençait à chanter, et vous vous retrouviez au milieu d'un brasier : elle irradiait un concentré d'énergie pure."

PETER SELLARS à propos de l'audition de LH pour *Jules*

César

The Scotsman, 7 juillet 2006

Traductions : Geneviève Bégou

Die wundervolle Stimme von Lorraine ging zu Herzen. Wie oft kamen Leute nach Konzerten in ihre Garderobe, um Lorraine mit Tränen in den Augen für ein bewegendes Musikerlebnis zu danken. Lorraine strahlte etwas aus, das von den Menschen als wirklich bereichernd empfunden wurde.

Als ich Lorraine kennenlernte, war ich beeindruckt von ihrer Achtsamkeit. Sie war von einer solchen Liebenswürdigkeit und großen inneren Ruhe und voller Anteilnahme an allen Dingen des Lebens. Ihre äußere Schönheit ging mit diesen subtileren Vorzügen eine innige Verbindung ein. Ich glaube, ihre starke Ausstrahlung auf der Bühne entsprang der Tiefe und Ernsthaftigkeit ihres Wesens und nicht irgendeiner Technik. Sie war eine großräumige Persönlichkeit und sie fürchtete sich nicht vor großen Räumen. Auch wenn sie allein auf der Bühne stand, konnte sie sich durchaus wohlfühlen. Auch peinliche Gesprächspausen machten ihr nichts aus. Aber Lorraine war eigentlich gar nicht so ernst. Sie mochte Wortspiele und liebte es zu scherzen. Ich hörte sie zu gerne lachen; es war ein Ausbruch reiner Freude. Wir spielten mit Freunden einmal ein Gesellschaftsspiel. Jeder sollte eine seiner besonderen Stärken oder Eigenschaften nennen. Lorraine sagte, sie habe stets Zugang zu ihren Gefühlen. Lorraine konnte in ihrem Vortrag die größte Wut, Traurigkeit oder Freude abrufen, ohne sich dessen bewusst zu werden.

Nach ihrem Tod war es bewegend für mich zu erleben, wie viele Leute mir schrieben, auch einige, die sie nie persönlich kennengelernt haben, um mir zu sagen, wie sehr sie ihr Leben bereichert hat. Ich verstehe sehr gut, was sie meinten, und bin glücklich und dankbar für die Zeit, die Lorraine und ich zusammen verbringen durften. Im Namen all derer, die Lorraine und ihren Gesang liebten, und all derer, die noch nichts von ihr gehört haben, möchte ich harmonia mundi meiner Dankbarkeit versichern.

PETER LIEBERSON
(geb.1946, gest.2011)

Lorraine Hunt Lieberson bezauberte ihre Zuhörer mit eindrucksvollen Portraits dramatischer Figuren in emotionalen Krisensituationen. Diese Gabe der Sängerin eignete sich in idealer Weise für die Bühnenmusiken von Georg Friedrich Händel – einem Komponisten, der immer dann zu höchster künstlerischer Reife gelangte, wenn er starke Persönlichkeiten oder gefühlvolle Texte – häufig auch beides gleichzeitig – musikalisch darstellte.

Der in Deutschland geborene und ausgebildete Händel erhielt während seines Aufenthaltes in Italien (1706-10) großen Auftrieb. Neben prächtigen Kirchenmusiken und Oratorien für Rom sowie Opern für Florenz und Venedig komponierte er zahlreiche Kantaten für adlige Gönner. Zu den aufwendigsten und schönsten seiner ‚cantate con strumenti‘ zählt *Clori, Tirsi e Fileno*; vermutlich wurde das Werk Oktober 1707 in Rom für den Marchese F.M. Ruspoli geschrieben. Es erzählt die Geschichte der flatterhaften Schäferin Clori, die ihre unglücklichen Liebhaber Tirsi und Fileno betrügt und sich weigert, zwischen beiden zu wählen. Als die Männer erkennen, was da vor sich geht, verlassen beide das Mädchen (obwohl sie laut einer anderen Quelle gewillt sind, sich darauf zu einigen, sie miteinander zu teilen, da zumindest dieser Wunsch ihnen ein wenig erotischen Lohn verspricht). Der Auftritt von Clori beginnt mit ‚Va col canto lusingando‘; der verführerische Ton dieser poetischen Schäfer-Arie lässt einen leicht nachempfinden, warum die unglücklichen Männer sich in Clori verliebt haben. (Händel verwendete später einige der instrumentalen Einfälle noch einmal, für die Arie ‚Hush, ye pretty warbling choir‘ in *Acis and Galatea*). Cloris Ränkespiele werden in der Arie ‚Barbaro! Tu non credi‘ sehr witzig und pompös geschildert: unentwegt täuscht sie Tirsi, indem sie die wutschnaubende Leidenschaft einer zornigen Geliebten imitiert.

In der hier vorgelegten Sammlung ist Clori eine der amüsantesten treulosen Dirnen in Händels Werken; daneben gibt es andere Rollen, die Händels Meisterschaft im Erzählen tiefgründig ernster Geschichten beweisen. Die Titelrollen in *Susanna* und *Theodora* zeigen, dass Händel ebenso unübertroffen die Kunst beherrschte, tugendhafte und fromme Frauen zu gestalten, die entsetzliche Prüfungen erduldeten. In *Theodora* (Uraufführung am 16. März 1750) wird eine außergewöhnlich

tragische Geschichte des frühchristlichen Märtyrertums geschildert: Theodora, eine adlige Frau aus Antiochia, hat sich geweigert, die heidnischen Götter anzubeten, was dem strengen Erlass des römischen Statthalters Valens, alle Bürger müssten an einem Fest zu Ehren Jupiters teilnehmen, eklatant widerspricht. Zur Strafe – schlimmer als der Tod – führen Soldaten sie zu einem Bordell ab, wo Theodora zur Prostitution gezwungen werden soll. Inständig bittet sie die Engel, ihr zur Hilfe zu kommen: ‚Angels, ever bright and fair‘. Im Kerker eingesperrt singt sie voller Verzweiflung ‚With darkness, deep as is my woe‘ – ein hinreißendes Beispiel tieftauriger Hoffnungslosigkeit. Trotz allem zeigt die Entschlossenheit und Seelenqual in der nachfolgenden Arie ‚Oh! that I on wings could rise‘, dass die Heldin sich nicht einfach in das ihr drohende Schicksal ergibt. Das Duett ‚To thee, thou glorious son of worth‘ vermittelt einen tief bewegenden Eindruck von der keuschen christlichen Liebe zwischen der unglücklichen Gefangenen und dem römischen Soldaten Didymus, der sich anbietet, ihren Platz im Kerker einzunehmen, um ihr die Flucht zu ermöglichen.

Bedrohte Keuschheit und ungerechte Hinrichtung sind auch das Thema für dramatische Szenen in *Susanna* (Uraufführung am 10. Februar 1749). Nachdem ihr Ehemann Joacim auf eine Geschäftsreise gegangen ist, wird Susannas Tugendhaftigkeit in der Arie ‚Bending to the throne‘ offenbart, als sie betet, dass kein böses Schicksal sie ereilen möge. Doch ach! es kommt anders, in der Gestalt zweier lüsterner Greise, die der schönen jungen Frau nachspionieren, wie sie sich zu einem Bad in ‚kühler Abgeschiedenheit‘ rüstet (‚Crystal streams in murmurs flowing‘). Die perversen Alten bemühen sich erfolglos, Susanna zu verführen. Nach Rache dürstend verklagen sie sie darauf wegen Ehebruchs, der nach jüdischem Recht mit dem Tod bestraft wird. In der verlogenen Gerichtsverhandlung äußert Susanna ihre Angst und Unschuld in der erschütternden Klage ‚If guiltless blood be your intent, I here resign it all‘. Doch zum Glück erkennt der Prophet Daniel Widersprüchlichkeiten in den Zeugenaussagen der Schurken. Susannas Freude über den gerechten Ausgang spüren wir in ihrer Arie ‚Guilt trembling spoke my doom‘. Die Sängerin, für die Händel die Titelrollen in den Oratorien *Theodora* und *Susanna* schrieb, hieß Giulia Frasi, eine Mailänder

Sopranistin, die seit 1742 in London, ab 1743 für Händel italienische Opernrollen sang. Charles Burney, der Musikhistoriker des achtzehnten Jahrhunderts, lobte ihren ‚weichen und keuschen Gesangsstil‘ und berichtete, da sie bereits in jungen Jahren in dieses Land gekommen war, formulierte sie beim Singen unsere Sprache in einer deutlicheren und verständlicheren Weise als die Einheimischen‘.

Eine der bedeutendsten Sängerinnen, mit der Händel eine lange Zusammenarbeit verband, war Margherita Durastanti. Zunächst sang sie 1707 für ihn in Rom Kantaten und Kirchenmusik, aber die Sopranistin (deren Stimme wie die von Lorraine Hunt-Lieberson im Laufe ihrer Karriere tiefere Lagen eroberte) brillierte auch in ‚Hosenrollen‘. Die Durastanti folgte schließlich Händel nach London, wo sie die Titelrolle in *Radamisto* sang – der ersten Oper des Komponisten für die neugegründete Royal Academy of Music (Uraufführung der ersten Fassung am 27. April 1720). In ‚Qual nave smarrita‘ beklagt der Held, dass er hingerichtet und von seiner geliebten Ehefrau Zenobia getrennt werden soll. Händels Musik zeichnet hier eher ein Bild schmerzlicher Zärtlichkeit, nicht eins der sonst üblichen Wut und Verbitterung. Nachdem sich die Sopranistin Francesca Cuzzoni und der Kastrat Senesino als *prima donna* beziehungsweise *primo uomo* in London etabliert hatten, sang die Durastanti wichtige *Secondario*-Partien: die Rolle der Gismonda in *Ottone* zeigt, dass sie viel mehr war als ein zweitrangiges Mitglied des Ensembles (‚Vieni, o figlio‘ ist die erhebende Schilderung der Liebe einer Mutter zu ihrem Sohn). Auch in *Giulio Cesare in Egitto* (EA 20. Februar 1724) bekam sie eine glanzvolle Rolle zugeteilt. Obwohl die Figur des Sesto weder den Liebhaber noch den männlichen Haupthelden *en travesti* verkörpert, entwickelt sich die größte dramatische Spannung um das verzweifelte Streben des jungen Mannes, den Mord an seinem Vater Pompeo zu rächen, wie es äußerst heftig in der Arie ‚Svegliatevi nel core‘ zum Ausdruck kommt. Zehn Jahre später nahm die Durastanti in *Arianna in Creta* Abschied von der Londoner Bühne in der Rolle des arroganten kretischen Schurken Tauride, der altklug damit angibt, er werde wie ein Löwe gegen den Helden Theseus aus Athen kämpfen (‚Qual leon‘).

Mitte der 1730er Jahre war Giovanni Carestini Händels neuer Star. Die schönste Rolle, die der Komponist zwischen 1733 und 1735 für den Kastraten schrieb, war vermutlich die des Titelhelden in *Ariodante* (Uraufführung am 8. Januar 1735). Lorraine Hunt Lieberson sang diese Rolle in einer umjubelten Aufführung bei den berühmten Göttinger Händel-Festspielen des Jahres 1995. In den vier Arien, welche in unsere Retrospektive aufgenommen wurden, zeigen sich die chaotischen Gefühlsschwankungen jenes Charakters. Der Inhalt der Oper wurde der epischen Dichtung *Orlando furioso* von Ludovico Ariosto entnommen. Es geht um den Ritter Ariodante und seine Braut Ginevra (eine schottische Prinzessin) sowie um ein Täuschungsmanöver des bösen Polinesso, welches jedermann glauben lässt, Ginevra habe Ehebruch begangen (was nach dem geltenden Recht mit dem Tod bestraft wird; so jedenfalls stellte es sich Ariost für das mittelalterliche Schottland vor). Ariodante beginnt seinen ersten Auftritt mit dem *Arioso* ‚Qui d’amor‘, gesungen in seliger Erwartung, Ginevra in den königlichen Gärten zu begegnen (fröhlich erwähnt er, dass Bach, Blumen, Gras und Bäume von seiner Liebe singen). Drei Szenen später, nachdem der König gnädig die Verlobung der beiden Liebenden bestätigt hat, ist er außer sich vor Freude (‚Con l’ali di costanza‘). Als Polinessos bösertige Intrige Ariodante dazu verleitet, an einen Treuebruch Ginevras zu glauben, bricht dem Helden das Herz; er beschließt, sich das Leben zu nehmen und beklagt voller Bitterkeit, dass sein Geist Ginevra heimsuchen wird (‚Scherza infida‘). Im letzten Akt der Oper wird Polinessos Verrat schließlich aufgedeckt. Der erleichterte König hebt das grausame Todesurteil über seine Tochter auf und Ariodante feiert die Rückkehr des Sonnenscheins nach den unheimlichen Stürmen der Nacht (‚Doppo notte, atra e funesta‘).

Nur sehr wenigen heutigen Sängern ist es gelungen, die ganze Fülle des Ausdrucks und der musikalischen Genialität des Barockzeitalters zu erfassen. Die ungeheure Vielfalt der Händelschen Melodieerfindung, die Bandbreite seiner Charaktere und die prägnanten Unterschiede in der musikalischen Schreibweise, wie z.B. in *Clori* („Barbaro“) und *Theodora* („With darkness deep“) – das zu vermitteln erreichen selbst viele sehr geschätzte Sängerinnen nicht. In zahlreichen weiteren Werken zeigt sich, was Lorraine Hunt Lieberson zu einer ganz besonderen Sängerin macht: ihre erschütternde Darstellung der Klage Didos, die an gebrochenem Herzen stirbt, nachdem der Trojaner Aeneas sie verlassen hat (Purcell: „When I am laid in earth“), die innige Feierlichkeit, die sie in das schlichte deutsche Lied „Bist du bei mir“ legt (früher J.S. Bach zugeschrieben, weil er es in das Notenbüchlein für seine Frau Anna Magdalena aufnahm, tatsächlich von Gottfried Heinrich Stölzel 1718 für seine Oper *Diomedes* komponiert) und ihre absolute Glaubwürdigkeit, mit der sie die heiligen Worte in den berühmten Arien des Messias sang. Sie hatte die kostbare Gabe, ins Herz der Musik zu gelangen und ihr Publikum daran teilhaben zu lassen und verfügte über eine genaue Kenntnis der musikalischen Abläufe und der Rhetorik, sowie eine kompromisslose Ehrlichkeit gegenüber ihrer Kunst. Man kann lediglich vermuten, dass die Komponisten der Barockmusik sich über Lorraine Hunt Liebersons Gesang sehr gefreut hätten; absolut sicher aber sind wir, dass das Publikum unserer Zeit von ihrer Kunst entzückt war und noch lange den zu frühen Verlust von Lorraine Hunt Lieberson beklagen wird.

DAVID VICKERS
Übersetzung Ingeborg Neumann

Die amerikanische Mezzosopranistin Lorraine Hunt Lieberson war erst 52 Jahre alt, als sie am 3. Juli in Santa Fe (New Mexico, USA) einer Krebserkrankung erlag. Sie hatte eine volle und kräftige Stimme, die mit Leichtigkeit den riesigen Zuschauerraum der Metropolitan Opera in New York zu füllen vermochte, dennoch hat sie nur zweimal in diesem Tempel der Opernkunst gesungen: in der Oper *The Great Gatsby* des zeitgenössischen Komponisten John Harbison, in der sie die Myrtle verkörperte, eine Gestalt, die tragisch endet in einer Szene, die Harbison als eine sängerische Glanznummer gestaltet hat, sowie 2003 in *Les Troyens* von Berlioz in der Rolle der Dido.

Den Franzosen ist die Künstlerin bestens bekannt: sie ist in Frankreich in Produktionen aufgetreten, in denen sie mit ihren sängerischen und darstellerischen Qualitäten als tragische Heldin brillierte. Der französisch-amerikanische Dirigent William Christie, der häufig mit ihr gearbeitet hat, verpflichtete sie für die Titelrolle der Oper *Médée* von Marc-Antoine Charpentier, in der sie 1993 auf der Bühne der Opéra Comique in einer Inszenierung von Jean-Marie Villégier zu hören war und später in der Einspielung ihrer zweiten Interpretation dieser Rolle für Erato.

In lebhafter Erinnerung ist auch jene Phädra geblieben, die sie 1996 in *Hippolyte et Aricie* von Rameau in einer ebenfalls von Villégier verantworteten Inszenierung auf der Bühne des Palais Garnier verkörperte, und ihre Arie „Cruelle mère des amours“, die sie mit einem körperlich spürbaren Schmerz von beinahe unerträglicher Intensität sang. Außer ihr hat nur noch Jessye Norman diese Rolle mit gleicher selbstzerstörerischer Kraft gestaltet, 1983 beim Festival von Aix-en-Provence in einer Produktion von Pierluigi Pizzi unter der Leitung von John Eliot Gardiner.

In Aix-en-Provence hatte sie 1999 einen ersten und letzten Auftritt: in ein Gewand tiefer Trauer gehüllt, langsam aus dem Bühnenhintergrund nach vorn schreitend, verkörperte sie die Octavia, die verstoßene, stumm leidende Ehefrau in der Oper *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi, die Klaus-Michael Grüber in einer Ausstattung düsterer Grabesstimmung auf die Bühne gebracht hatte. Ein paar Monate später wirkte sie bei der Uraufführung von *The Great Gatsby* in New York mit

und zog sich dann zurück, um sich behandeln zu lassen, bevor sie Weihnachten 2000 mit der Uraufführung von *El Niño* von John Adams am Théâtre du Châtelet auf die Bühne zurückkehrte (das Werk ist bei Nonesuch als CD erschienen und auf DVD bei Arthaus erhältlich).

Lorraine Hunt (seit ihrer Verheiratung im Jahr 1999 mit dem amerikanischen Komponisten Peter Lieberon Lorraine Hunt Lieberon) ist am 1. März 1954 in San Francisco geboren. Ihr Vater war Musiklehrer und Dirigent, ihre Mutter Altistin und Gesangslehrerin. Sie hatte Klavier- und Violinunterricht und verlegte sich später auf die Bratsche. Sie war Berufsmusikerin, bis sie im Alter von 26 Jahren entdeckte, dass sie mit ihrer Singstimme über ein sehr viel ergiebigeres künstlerisches Potential verfügte, das ihr zudem eine aussichtsreichere berufliche Zukunft eröffnete.

Lorraine Hunt ist kaum mehr als zwanzig Jahre als Berufssängerin aufgetreten (1984-2006), zweimal unterbrochen durch die Krankheit. Vielen Amerikanern, die das Glück hatten, sie als Mélisande in *Pelléas et Mélisande* von Debussy zu hören, ist diese konzertante Aufführung mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Bernard Haitink noch in guter Erinnerung. Ihre letzten öffentlichen Auftritte waren die Wiederaufnahme der *Neruda Songs* ihres Ehemannes Peter Lieberon mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von James Levine vom 7. bis 11. März 2006 und die *Auferstehungssinfonie* von Mahler mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Michael Tilson Thomas vom 16. bis 18. März des gleichen Jahres (eingespielt wurde das Werk mit demselben Dirigenten und dem San Francisco Symphony Orchestra).

Viele wussten von ihren schweren gesundheitlichen Problemen und ahnten, was sie durchgemacht hatte. Sie waren umso erstaunter, als sie 2001 in der Pariser Cité de la musique in einer Produktion auftrat, bei der ihr Freund Peter Sellars Regie führte, mit dem sie häufig zusammengearbeitet und 1985 ihr Bühnendebüt gegeben hatte. In diesem Konzert mit nur zwei Vorstellungen, jede bis auf den letzten Platz ausverkauft, sang sie zwei Kantaten, deren Texte, von ihr gesungen, in ganz besonderer Weise berührten: *Ich habe genug* und *Mein Herze schwimmt im Blut*.

Die Inszenierung zeigte sie im Operationshemd und mit Kompressionsstrümpfen in einem Krankenhausbett, verkabelt mit Schläuchen und Drainagen. Im Zuschauerraum angespannte Stille. Die musikalische Leitung hatte in diesen beiden Kantaten Craig Smith, mit dem sie seit 1980 als Instrumentalistin und später als Sängerin und Mitglied des in Boston beheimateten Ensembles Emmanuel Music regelmäßig Bach-Kantaten aufgeführt hat. Viele Mitglieder dieses Ensembles wirkten später regelmäßig in den Produktionen von Peter Sellars mit. Craig Smith sollte übrigens auch die erste Mozart/Da Ponte-Trilogie des amerikanischen Regisseurs leiten, bei der Lorraine Hunt Lieberon als Donna Elvira in *Don Giovanni* zu hören war. Die Mezzosopranistin, die diese Aufführung dem Andenken ihrer im Jahr 2000 ebenfalls an Krebs gestorbenen jüngeren Schwester gewidmet hatte, spielte die beiden Kantaten anschließend für das Label Nonesuch ein.

Unter den Einspielungen von Lorraine Hunt Lieberson für harmonia mundi sind Opern, Oratorien und insbesondere Händelarien unter der Leitung von Nicholas McGegan zu nennen wie auch die Minerva und die Fortuna in *Il ritorno d'Ulisse in patria* unter René Jacobs. In Einspielungen für Erato sang sie die Phädra Rameaus und die Medea Charpentiers, beide in Produktionen von William Christie. Nach ihrem Tod kamen unveröffentlichte Aufnahmen als CD heraus, u.a. zwei Recitals in der Londoner Wigmore Hall (1998 und 1999), die *Rilke Songs* von Peter Lieberson (Bridge Records, 2006) und die Erstaufführung im November 2005 des Liederzyklus auf Gedichte von Neruda, den ihr Ehemann eigens für sie geschrieben hat (Nonesuch, 2006). Das letzte Lied dieses aufwühlenden Zyklus trägt den Titel „*Amor mio, si muero y tú no mueres...*“ („Geliebte, wenn ich sterbe und du nicht stirbst...“). 2009 ist bei harmonia mundi die Aufnahme eines Recitals erschienen, das sie im August 2004 mit dem Pianisten Peter Serkin beim Festival von Ravinia gegeben hat.

Diese kluge, hochmusikalische Frau, die geborene Schauspielerin, deren besondere Stärke Rollen der sich selbst aufopfernden Heldin waren, hatte einen Humor, der so schwarz war wie die Kleidung, die ihr so gut zu Gesicht stand: nachdem sie in einem Konzert die *locaste* Strawinskys und die Phädra Brittens gesungen hatte, sagte sie: „*Zwei Selbstmorde an einem Abend, das ist ganz nach meinem Geschmack.*“

Es drängt sich der Gedanke an eine andere Sängerin auf, für die Britten die Rolle einer anderen Selbstmörderin in *The Rape of Lucretia* geschrieben hatte, Kathleen Ferrier, auch sie eine Ausnahmestimme, auch sie eine junge Tragödin mit einer steilen, aber kurzen Karriere, die von derselben Krankheit dahingerafft wurde.

RENAUD MACHART

Dieser Nachruf ist in der Tageszeitung *Le Monde* vom 10. Juli 2006 erschienen.

Der hier abgedruckte Text ist eine vom Autor angefertigte überarbeitete Fassung.

In Memoriam Lorraine Hunt Lieberson

Mehr als sieben Jahre ist Lorraine Hunt Lieberson mit dem Philharmonia Baroque Orchestra aufgetreten, in annähernd dreißig Aufführungen und einer Reihe von Einspielungen, unter denen vor allem drei große Oratorien zu nennen sind. Die Schönheit ihrer Stimme und das leidenschaftliche Gefühl, das sie in ihre Interpretationen legte, hat einen nachhaltigen Eindruck auf uns gemacht und war für die meisten, auch für mich, das eindrucksvollste Musikerlebnis, das sie je hatten.

Ihren ersten Auftritt mit dem Orchester hatte sie im Herbst 1989 in Aufführungen und einer Live-Aufnahme von Händels Oratorium *Susanna*. Ihre Darstellung der verheirateten Frau, die von zwei niederträchtigen alten Männern zu Unrecht des Ehebruchs angeklagt wird, erreichte im letzten Akt, bevor Daniel ihre Unschuld beweist, eine unglaubliche Intensität. Das war eine ganz fabelhafte Händel-Interpretation, und sie hat zweifellos sehr dazu beigetragen, dass die CD mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde.

In den Jahren danach spielte sie mit uns die Kantate *Clori, Tirsi e Fileno* und den *Messiah* ein. Ich erinnere mich, dass ich immer Gänsehaut bekam, wenn sie „Rejoice“ sang. Auf unserer CD sang sie auch eine zweite Fassung von „He was despised“, die am Ende einer Aufnahmesitzung, als wir alle schon erschöpft waren, noch eben dazwischengeschoben wurde. Das Ergebnis war einer dieser magischen Momente, die im Studio viel zu selten gelingen: ein perfekter Take. Wir wagten kaum zu atmen, als wir fertig waren, aus Angst, wir könnten die Sache doch noch irgendwie verderben. Aber nicht einmal eine Stecknadel fiel! Was auf der CD zu hören ist, ist genau das, was sie gesungen hat, ganz ohne Schnitt.

Lorraines größter Erfolg mit uns war zweifellos die Titelrolle in Händels *Theodora*. Diese Rolle war wie für sie gemacht: würdevoll, leidenschaftlich, tragisch und gegen Ende ekstatisch. Ich werde, solange ich lebe, immer ihre Interpretation im Kopf haben. Für das Publikum war es erhebend, aber für mich, der ich neben ihr stand, war es überwältigend!

Jeder von uns, der sie kannte, hat seine ganz persönlichen Erinnerungen an sie: Ich schätzte besonders ihren herrlichen Sinn für Humor und ihr wunderbares Lachen. Es war einfach wundervoll, mit ihr zusammen zu sein. Auf der Bühne ebenso wie privat. Ich bin glücklich und dankbar, wie wir alle im PBO, dass es mir vergönnt war, mit ihr zu musizieren. Und ich bin sicher, sollte ich dort eingelassen werden, wo die Engel singen: einer von ihnen wird ihre unvergleichliche Stimme haben.

NICHOLAS MCGEGAN
13. Dezember 2010

Als meine Kollegin und Freundin ist Lorraine Hunt (das Lieberon kam erst später) vom ersten Moment an, als wir in einer Probe versuchten, uns gegenseitig die Haare auszureißen, vielfältig anregend für mich gewesen. Wir lernten uns bei den Bühnenproben zu dem verwegenen, aber todernsten *Giulio Cesare* von Peter Sellars kennen und hatten gleich einen Zweikampf auszutragen. Wir trafen als zwei jugendliche Heißsporne aufeinander, Lorraine als Sextus, ich als Ptolemäus, und in dieser Situation festumrissener Gestalten in Peters visionärem Regiekonzept blieb uns fast nichts anderes übrig, als hinter den Kulissen Freundschaft zu schließen, um diesem brodelnden Hass, mit dem wir uns bei den Bühnenproben täglich begegneten, etwas entgegenzusetzen. Wer war diese Frau, die so völlig aufging in einem jugendlichen, pubertären Zorn? Auf der Bühne lieferte mir Lorraine einen haarsträubenden Kampf, und ihre Heftigkeit überraschte mich. Als meine Freundin hinter der Bühne lehrte sie mich eine gesteigerte Achtsamkeit sich selbst gegenüber, die mir bis heute Vorbild ist.

Die Gelegenheit, Liebesszenen mit ihr zu spielen, wenn auch in der keusch zurückhaltenden Art Händels, ergab sich später in Projekten mit Nicholas McGegan und *harmonia mundi*. Es war die reine Freude, mit ihr Duette in *Susanna*, *Tirsi*, *Clori e Fileno* und *Theodora* zu singen, und ich merkte, dass Lorraine ihre ganze Aufmerksamkeit darauf konzentrierte, sich die Musik absolut fest und sicher in Kopf und Körper einzuprägen. Das war der oberste Grundsatz, der eisern einzuhalten war, die anderen Ideen, deren es für die Gestaltung einer Rolle noch bedurfte, konnten dann zwanglos folgen. Körperliches und seelisches Wohlbefinden standen an erster Stelle: ob es in einem Hotel einen Whirlpool oder Swimmingpool gab oder nicht, bekam, vom Standpunkt Lorraines aus betrachtet, für mich eine neue Bedeutung, und man konnte sicher sein, sie würde an jedem Ort den besten Massagesalon, den besten Bioladen und die beste Softbar finden. Lorraine verdanke ich die Erkenntnis, dass „Diva“ kein Schimpfwort ist. Ironischerweise stand sie außerhalb Amerikas in dem Ruf, eine „Antidiva“ zu sein. Lorraine wusste immer, wann es ihrer Kunst dienlich war, sich als Diva zu gebärden, aber in

ihrem Privatleben umgab sie sich mit einer Atmosphäre von Spaß und Wohlgefühl, die sie wie schöne Blumen arrangierte. Sie lachte gern und viel, und es war jedesmal wie ein Trompetensignal an die Freude.

In den Proben wurde Lorraine immer sehr still, wenn Regieanweisungen erläutert wurden. Diese Aufmerksamkeit war für ihre Regisseure ein Geschenk. Bei Vorbereitungen nahm sie die Anweisungen zu Kenntnis und entwickelte sie später in den Proben weiter. Lorraine war sich ihrer eigenen intuitiven Reaktionen so sicher, dass man sich darauf verlassen konnte, sie würde die Anweisungen jedes Regisseurs, den sie schätzte, richtig interpretieren.

Leider war es uns nicht möglich, das Projekt mittelalterlicher Lieder zum Abschluss zu bringen, das wir gerade erst begonnen hatten, als sie erneut erkrankte. Lorraine war mit der überraschenden Idee an mich herangetreten, *Cantigas* und andere Marienlieder zu singen. Warum nicht? In all den Jahren habe ich sie absolut überzeugend alles singen hören, von Anita Baker über Take Six bis Brahms, also warum nicht auch mittelalterliche Lieder? Ich hatte mittlerweile gelernt, ihrer untrüglichen Intuition zu vertrauen, zumal wir gerade ein anderes überraschendes Projekt realisiert hatten: Lorraine hatte mich überzeugt, mit ihr Debussys *Chansons de Bilitis* zu produzieren und damit in den Spielzeiten 2003-2004 auf Konzertreise zu gehen, weil, wie sie sich ausdrückte: „Ich habe immer das Gefühl, ich muss mich bewegen, wenn ich sie singe.“ Wie immer, wenn sie von etwas überzeugt war, wurde es ein großer Erfolg, und ich werde nie vergessen, mit welchem kindlichen Vergnügen und welchem Feingefühl sie die Abfolge der Bewegungen ausarbeitete. An wie vielen anderen überraschenden Projekten hätten wir noch unsere Freude haben können, wäre sie noch am Leben und würde weiterhin ihrer unfehlbaren Intuition folgen? Ich kann es nur vermuten und danke ihr für alle Freuden, an denen sich mich teilhaben ließ.

DREW MINTER

13. Dezember 2010

Lorraine die über das ganze Können einer Diva verfügte, doch ohne deren Künstelei, war als Gast des Philharmonia Baroque Orchestra hochwillkommen, und von Spielzeit zu Spielzeit blühte sie auf: ihre Stimme, die immer schon wundervoll gewesen war, gelangte zu einer technischen Verfeinerung, die ihr zu ungewöhnlicher Nuancierungsfähigkeit verhalf; das Spektrum ihres Gefühlsausdrucks wurde breiter und differenzierter, was sie in ihren Interpretationen zu feinsten Schattierungen befähigte, und ihre vokale Präsenz – ihre Ausstrahlung – nahm zu. Eine ungewöhnlich begabte junge Sängerin wurde zu einer Künstlerin von höchster Ausdruckskraft. Craig Smith, der Musiker aus Boston, dem sie sehr nahestand und unter dessen Leitung sie ihren maßstabsetzenden *Giulio Cesare* gesungen hat, entsann sich, dass sie, bevor sie zu ihrer eigentlichen Berufung als Sängerin fand, Bratsche gespielt hat: „Und wie die meisten Bratschisten“, sagte er in einem Interview mit *The New Yorker*, „hält sie sich im Hintergrund: als Sängerin ist sie ohne jede Selbstgefälligkeit. Als wir anfangen, die Bach-Kantaten aufzuführen, machte sie sich als Person nahezu unsichtbar.“ Auch für das Publikum des Philharmonia machte sie sich unsichtbar, und es war hinreißend. Völlig versunken in die Noten auf ihrem Pult, ging Lorraine auf in der Musik.

1990 trat Lorraine mit dem Philharmonia im *Messiah* auf, und sie eröffnete den dritten Teil dieses großartigen Werkes mit einer der schlichtesten Arien des Oratoriums. „I know that my redeemer liveth“ (dt. Ich weiß, dass mein Erlöser lebet) beginnt mit einer Melodie von rührender Einfachheit, aber statt auf den Gefühlsgehalt der Arie einzustimmen, wurde diese Eröffnung zur Folie für ein leidenschaftliches Glaubensbekenntnis. In diese fromme Arie, die mit den Worten „And though worms destroy this body“ (dt. Und nachdem diese meine Haut zerschlagen ist) beginnt (ein Text, der aus heutiger Sicht umso schmerzlicher ist) und die nach der Wiederholung der Anfangszeile mit dem Ausruf „For now is Christ risen“ (dt. Nun aber ist Christus auferstanden von den Toten) schließt, legte Lorraine die ganze rückhaltlose Inbrunst des wahrhaft Gläubigen. Händel-Interpretationen waren das Gütezeichen ihrer Zusammenarbeit

mit dem Philharmonia Baroque Orchestra, aber Lorraine hat auch Werke anderer Komponisten gesungen, unvergesslich etwa ihre Interpretation von Purcells *Dido and Aeneas* im Jahr 1993. Wie sie die Klage der Dido gesungen hat, das Lamento der verzweifelten Königin, zermartert vom Schmerz und den Tod vor Augen, ist ein Meisterstück beherrschter Erregung und nachdenklicher Zurückhaltung, der Sturm der Gefühle tobt in ihrem Inneren, nie gleitet sie ab in Selbstmitleid oder billige Rührseligkeit.

Es sieht so aus, und dafür sprechen auch ihre Auftritte in *Messiah* und *Theodora*, als sei bei den Rollen, in denen Lorraine am meisten begeisterte, häufig der Tod im Spiel gewesen, und so war es tatsächlich. Als sie aber selbst dem Tod nahe war, bot sie ihm die Stirn, und ihre eindrucksvollsten Interpretationen waren eine rückhaltlose Bejahung des Lebens. Wie der Kritiker Mark Swed so aufschlussreich in der *Los Angeles Times* schrieb: „Den Tod, daran erinnerte sie uns immer wieder, braucht man nicht zu fürchten, nicht, wenn man begriffen hat, dass er es ist, durch den das Leben Bedeutung erhält. Söhne dich mit ihm aus, und jede bewusst erlebte Minute ist von Bedeutung. Was sie betrifft, so hat sie jede Note, die sie sang, und jedes Wort höchst bedeutungsvoll gemacht.“

Sie hat auch mit anderen eindrucksvolle Konzerte gegeben, sang Händel und Bach, entdeckte das Kunstlied für sich und setzte sich für die zeitgenössische Musik ein, für Komponisten wie John Adams, John Harbison und vor allem Peter Lieberson, mit dem sie seit 1999 glücklich verheiratet war.

Als Vokalsolistin tauchte Lorraine erstmals 1972 in einer Konzertkritik auf, als sie noch zur Schule ging. In einem Konzert mit dem Oakland Youth Orchestra legte sie ihre Bratsche beiseite und sang eine Arie aus *Samson et Dalila* von Saint-Saëns. Die Kritik schrieb Charles Shere, der Ikonoklast unter den Kunstkritikern der Bay Area, und heute, nach mehr als dreißig Jahren, muss man sagen, sein Urteil war von geradezu schlafwandlerischer Sicherheit:

„Es ist nicht abwegig zu sagen, es bestehe eine Affinität zwischen ihrem Instrument und ihrer Stimme, die süß ist, honigdunkel und voll und gänzlich unangestrengt.“

„Mit großer Gleichmäßigkeit der Register, Sicherheit in den Höhen und fabelhafter Kontrolle der Dynamik... stand sie einfach da und sang.“

GEORGE GELLES
Geschäftsführender Direktor,
Philharmonia Baroque Orchestra, 1986 bis 2001
14. Dezember 2010

Coda: Lorraine Hunt Lieberson, 1954-2006

San Francisco, CA, 1. März 1954 - Santa Fe, NM, 3. Juli 2006

Die glanzvolle Karriere von Lorraine Hunt Lieberson war bemerkenswert wegen der überragenden künstlerischen Qualität ihrer Interpretationen, aber auch insofern, als sie ohne großes Aufsehen verlief. In einer Zeit, in der Sänger oft genötigt werden, ihre Arbeit zu erklären oder zu rechtfertigen, vermied es Hunt Lieberson, Interviews zu geben, und war entschlossen, ihre Arbeit für sich sprechen zu lassen. Und das tat sie - beredt. Ihr betörendes Timbre, ihre geschmeidige Phrasierung und ihre wohldosierte Sparsamkeit der Gestik waren Merkmale, die sie zu einer einzigartigen und sehr gefragten Sängerin machten, aber vielleicht war es auch ihre Redlichkeit als Musikerin, auf der die Unverwechselbarkeit ihres Gesangs beruhte. Die kompromisslose Ehrlichkeit ihrer Intentionen war manchmal fast schon erschreckend: gewissenhafte, peinlich genaue Vorbereitung befähigte sie zu Interpretationen von außergewöhnlicher Spontaneität.

Weder ihre Familie noch ihr Management hat Angaben zur Todesursache gemacht, aber die Mezzosopranistin – bei der einige Jahre zuvor Brustkrebs diagnostiziert worden war - hatte zuletzt unter einem schlechten Gesundheitszustand gelitten und musste im vergangenen Jahr mehrere wichtige Verpflichtungen absagen. Im Juni sagte Hunt Lieberson auch die letzten für 2006 noch verbliebenen Auftritte für 2006 ab, ihre Engagements im Jahr 2007 an der Lyric Opera in Chicago, wo sie im Februar ihr Debüt als Mère Marie in *Les dialogues des Carmélites* geben sollte, und an der Metropolitan Opera, wo sie im Mai in einer mit Spannung erwarteten Neuinszenierung von Mark Morris die Titelpartie in Glucks *Orfeo* singen sollte, waren hingegen noch nicht aus ihrem Terminkalender gestrichen, als sie starb. Die Met wird ihre Aufführungen des *Orfeo* dem Andenken von Lorraine Hunt Lieberson widmen. [*]

Hunt Lieberson stammte aus einer Musikerfamilie. Ihr Vater war Musiklehrer und Dirigent, ihre Mutter war Altistin. Sie studierte Violine und Bratsche und begann ihre Laufbahn als freiberuflich tätige Bratschistin. In den frühen 1980er Jahren genoss sie einiges Ansehen als Berufsmusikerin, sie ließ sich in der Gegend von Boston nieder und studierte nebenbei Gesang. In Boston lernte Hunt Lieberson den Regisseur Peter Sellars und den Dirigenten Craig Smith kennen, die sie in ihrer Produktion von Händels *Giulio Cesare* als Sesto besetzten. Die Sellars-Inszenierung, ein großer Publikumserfolg beim PepsiCo Summerfare Festival 1985, verlegte die Handlung der Oper in den Nahen Osten heutiger Zeit, und Sesto war ein zorniger junger Mann, ein Revolutionär mit allem, was dazugehört, einschließlich Maschinenpistole. Ihre kraftvolle Interpretation der Rolle war ihr Durchbruch als Mezzosopranistin und der Beginn einer äußerst produktiven Zusammenarbeit mit Sellars. Herausragende Erfolge dieser Zusammenarbeit waren eine unvergessliche Donna Elvira in Sellars *Don Giovanni* in modernen Kostümen beim PepsiCo Festival, die Irene in Händels *Theodora* in Glyndebourne, die Welturaufführung des Oratoriums *El Niño* von John Adams in Paris und szenische Aufführungen von zwei Bach-Kantaten, „Ich habe genug“ und „Mein Herze schwimmt im Blut“.

Erfolgreiche künstlerische Partnerschaften ging Lorraine Hunt Lieberson auch mit anderen Dirigenten und Opernregisseuren ein, wobei sie die Arbeit im eingespielten Ensemble bevorzugte, wie sie typisch für ihre Projekte mit Sellars war. Nicholas McGegan gab ihr in einigen hervorragenden Einspielungen von Händel-Werken für harmonia mundi, unter denen vor allem *Theodora* und *Susanna* zu nennen sind, künstlerische Impulse. Sie hat mehrfach mit der Mark Morris Dance Group zusammengearbeitet – herausragend die Dido in Purcells *Dido and Aeneas* in der Inszenierung von Morris – und feierte große Erfolge in Aufführungen mit William Christie und Les Arts Florissants als Charpentiers Medea und Rameaus Phädra in Paris und an der Brooklyn Academy of Music. Unvergesslich ist Hunt Lieberson auch in Inszenierungen von Stephen Wadsworth als Händels Xerxes (in Los Angeles, Boston und an der New York City Opera) und Mozarts Sesto (an der Houston Grand Opera und der New York City Opera) und sein Cherubino (am Opera Theatre in Saint Louis) wie auch als Triraksha in der Welturaufführung von Peter Liebersons *Ashoka's Dream* an der Santa Fe Opera im Jahr 1997. Nach ihrer Heirat im Jahr 1999 fügte die Mezzosopranistin, die zuvor als Lorraine Hunt aufgetreten war, ihrem Namen das Lieberson hinzu. Unter den Werken, die Lieberson für seine Frau komponiert hat, sind *Rilke Songs* (2001) und *Neruda Songs* zu nennen, mit denen Hunt Lieberson im November letzten Jahres in Aufführungen mit James Levine und dem Boston Symphony Orchestra in Boston und in der Carnegie Hall zu hören war.

Ihr Debüt an der Met gab Hunt Lieberson im Dezember 1999, als sie in der Welturaufführung von John Harbisons *The Great Gatsby* die tragische Rolle der Myrtle Wilson sang. Myrtle war eine Nebenrolle, aber die Art, wie Hunt Lieberson sie sang – kraftvoll, sinnlich, verschlagen witzig – machte Operngold aus den beiden großen Szenen der Myrtle, und die meisten Beobachter waren sich einig, dass sie der Star des Abends war. Im weiteren Verlauf ihrer ersten Saison an der Met hatte Hunt Lieberson mit Auftritten in zwei hochkarätig besetzten Galas noch andere Gelegenheiten zu zeigen, dass sie in der Lage war, das Publikum der Met zu begeistern: in der Party-Szene der Silvesternacht in *Die*

Fledermaus überzeugte sie mit „Deep River“ und in einem gemischten Programm der „Drei Tenöre“ im Mai 2000 improvisierte sie mit José Carreras als Don José die Szene im 4. Akt von Bizets *Carmen*.

Bis zum Frühjahr 2002 trat Hunt Lieberson nicht mehr in der Met auf, dann sang sie in der dort bis heute einzigen Wiederaufnahme des *Gatsby* erneut die Myrtle. In der nächsten Spielzeit übernahm sie an der Met die Rolle der Didon in der Neuproduktion der Oper *Les Troyens* von Berlioz und feierte einen triumphalen Erfolg mit ihrer warmherzigen Interpretation einer verletzlichen Königin von Karthago, die der emotionale Mittelpunkt der aufwendigen Inszenierung von Francesca Zambello wurde. Die vier Vorstellungen der *Troyens* an der Met sollten ihre letzten an diesem Haus sein.

Das Oeuvre, das Hunt Lieberson als Interpretin hinterlassen hat, ist von ungewöhnlicher Eindringlichkeit; sie war in ihrem Gesang wie in ihrem Leben in bemerkenswerter Weise unerschrocken. Wie sie selbst 1996 in einem Interview mit Stephan Wadsworth für OPERA NEWS sagte: „Mir liegt nichts an Leuten, die versuchen, mich zu mäßigen... Mein Geschäft ist es, hoch zu fliegen. Und tief zu tauchen.“

F. PAUL DRISCOLL

Opera News, September 2006, Bd.71, Nr.3

Eine „weibliche Urkraft, die durch Blitzstrahlen die Erde mit dem Himmel verbindet“

PETER SELLARS - *The Telegraph*, 6.Juli 2006

„Sie fing an zu singen, und man befand sich mitten in diesem lodernden Waldbrand; was da auf einen einwirkte, war reine, geballte Energie.“

PETER SELLARS über LH beim Vorsingen für *Giulio Cesare*,
The Scotsman, 7.Juli 2006

CD 1

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

Ariodante [Act I, Scene 5]

ARIODANTE
Here, each in its own voice,
the stream, the grass, the beech,
all speak of love to my enamored heart.

Ariodante [Act I, Scene 8]

ARIODANTE
With the wings of constancy
Love raises his flight.
He makes Faith, and Hope
triumph in the heart.
I need no longer fear
the harsh course of Fate,
but with my dear treasure
I shall ever rejoice.

Ariodante [Act II, Scene 3]

ARIODANTE
And am I still alive?
And without my sword, ye Gods, what shall I do?
What do you tell me, my grief?

ARIODANTE
The unfaithful woman frolics with her paramour.
Betrayed, I'm sent off into the arms of death
through your fault.
But, a sad shade and a naked spirit,
I shall return for your pain
to break the unworthy bond.

Ariodante [Act III, Scene 9]

5 ARIODANTE
After the night, dark and funereal,
the sun shines brighter in the heavens,
and fills the earth with joy.
Although in a terrible storm
my little boat was nearly swamped,
it reaches port, and grasps the shore.

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

Ariodante [Act I, Scene 5]

1 ARIODANTE
Qui d'amor nel suo linguaggio
parla il rio, l'erbetta, e 'l faggio
al mio core innamorato.

Ariodante [Act I, Scene 8]

2 ARIODANTE
Con l'ali di costanza
alza il suo volo amor,
fà trionfar nel cor
fede, e speranza.
Non devo più temere
di sorte il rio tenor,
ma col mio bel tesoro,
sempre godere.

Ariodante [Act II, Scene 3]

3 ARIODANTE
E vivo ancora?
E senza il ferro, oh Deil che farò?
Che mi dite, o affanni miei?

4 ARIODANTE
Scherza infida in grembo al drudo,
io tradito a morte in braccio
per tua colpa ora men vò.
Ma a spezzar l'indegno laccio,
ombra mesta e spirito ignudo,
per tua pena io tornerò.

Ariodante [Act III, Scene 9]

5 ARIODANTE
Dopo notte, atra e funesta,
splende in Ciel più vago il sole,
e di gioia empie la terra.
Mentre in orrida tempesta
il mio legno è quasi assorto,
giunge in porto, e 'l lido afferra.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685–1759)

Ariodante [Acte I, Scène 5]

ARIODANTE
Le ruisseau, l'herbe et les arbres,
tout ici parle d'amour
à mon cœur amoureux.

Ariodante [Acte I, Scène 8]

ARIODANTE
Amour prend son vol
sur les ailes de la constance,
et la foi et l'espoir
trionphent dans mon cœur.
Je n'ai plus à redouter
les cruelles rigueurs du sort,
et connaîtrai une joie sans fin
auprès de ma bien-aimée.

Ariodante [Acte II, Scène 3]

ARIODANTE
Ainsi donc, je vis encore ?
Que ferai-je, ô dieux, sans mon épée ?
Sombres pensées, que me conseillez-vous ?

ARIODANTE
Infidèle, divertis-toi auprès de ton amant.
Ta trahison me conduit
dans les bras de la mort.
Mais, pour briser ce lien indigne,
je reviendrai te hanter
quand je ne serai plus qu'une ombre.

Ariodante [Acte III, Scène 9]

ARIODANTE
Après cette nuit sombre et funeste,
le soleil respandit plus clairement dans le ciel
et répand la joie sur terre.
Ma barque manqua sombrer
dans cette affreuse tempête,
mais elle arrive au port.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)

Ariodante [1. Akt, 5. Szene]

ARIODANTE
Ein jedes in seiner Sprache, reden von Liebe
der Bach, das Gras, die Buche hier
zu meinem verliebten Herzen.

Ariodante [1. Akt, 8. Szene]

ARIODANTE
Auf den Flügeln der Treue
schwingt sich die Liebe zum Flug auf
und läßt im Herzen
Treue und Hoffnung triumphieren.
Nun muß ich nicht mehr fürchten
des Schicksals feindliches Wirken,
mit meinem schönen Lieb bin ich
für immer glücklich.

Ariodante [2. Akt, 3. Szene]

ARIODANTE
Und ich lebe noch immer?
Und ohne Schwert, o Götter, was fang ich an?
Was sagt ihr mir, o ihr meine Schmerzen?

ARIODANTE
Scherze nur, Treulose, auf dem Schoß deines Buhlen.
Ich, der Verratene, gehe nun, mich dem Tod
in die Arme zu werfen durch deine Schuld.
Doch euren schändlichen Bund zu zerschlagen,
kehr ich als trauriger Schatten und bloßer Geist
einst zurück, dir zur Pein.

Ariodante [3. Akt, 9. Szene]

ARIODANTE
Nach finsterner, unheilvoller Nacht
strahlt nur heller am Himmel die Sonne
und erfüllt die Erde mit Freude.
Noch eben wollte im schaurigen Sturm
mein Schiff beinahe scheitern –
jetzt landet's im Hafen, am sicheren Strand.

Theodora [Act I, Scene 5]

- 6 THEODORA
Angels, ever bright and fair,
Take, O take me to your Care;
Speed to your own Courts my Flight,
Clad in Robes of Virgin White.

Theodora [Act II, Scene 2]

- 7 THEODORA
O Thou bright Sun! How sweet thy Rays
To Health, and Liberty! but here, alas!
They swell the agonizing Thought of Shame,
And pierce my soul with sorrows yet unknown.

- 8 THEODORA
With Darkness, deep as is my woe
Hide me, ye shades of Night;
Your thickest veil around me throw,
Conceal'd from human sight.
Or come thou, Death, thy Victim save,
Kindly embosom'd in the Grave.

- 9 THEODORA
Oh! that I on wings could rise,
Swiftly sailing through the skies,
As skims the silver Dove;
That I might rest,
For ever blest,
With Harmony, and Love.

Theodora [Act II, Scene 5]

- 10 *Duet*
THEODORA
To Thee, Thou glorious Son of Worth, –

DIDYMUS
To Thee whose Virtues suit thy Birth, –

THEODORA
Be Life and Safety giv'n.

DIDYMUS
Be every Blessing giv'n.

BOTH
I hope again to meet on Earth,
But sure shall meet in Heav'n.

Theodora [Acte I, Scène 5]

THÉODORA
Anges toujours radieux et justes,
prenez-moi, ô prenez-moi sous votre protection.
Hâtez mon vol vers les palais que vous habitez,
vêtus de robes d'une blancheur immaculée.

Theodora [Acte II, Scène 2]

THÉODORA
Ô brillant soleil ! Combien tes rayons sont doux
à la santé et à la liberté ! Mais ici hélas,
ils nourrissent l'angoissante pensée de l'infamie
et percent mon âme de tourments inconnus.

THÉODORA
Ô ombres de la nuit, cachez-moi dans des ténèbres
aussi profondes que mon malheur ;
que le plus épais des voiles
me dérobe à la vue des humains.
Ou alors, viens, mort, et sauve ta victime
en la conduisant avec bienveillance au tombeau.

THÉODORA
Oh ! Que n'ai-je des ailes
pour voler rapidement à travers les cieux
comme la colombe d'argent ;
afin de connaître le repos,
à jamais bienheureuse
dans l'harmonie et l'amour.

Theodora [Acte II, Scène 5]

Duo
THÉODORA
À toi, glorieux fils de la vaillance.

DIDYME
À toi que la naissance combla de vertus.

THÉODORA
Que la vie et la paix te soient données, –

DIDYME
Que tous les bienfaits te soient donnés, –

ENSEMBLE
J'ai l'espoir de te revoir sur terre
et la certitude que nous nous rejoindrons au ciel.

Theodora [1. Akt, 5. Szene]

THEODORA
Engel, ewig licht und klar,
Nehmt mich auf in eure Schar!
Führt mich ein zur Herrlichkeit
In der Unschuld reinem Kleid!

Theodora [2. Akt, 2. Szene]

THEODORA
O Strahl der Sonne, wie labst du ihn,
der frei und glücklich ist! Doch hier, o Schmerz,
weckst du das bitt're Vorgefühl der Schmach
und quälst mein Herz mit namenloser Pein.

THEODORA
In Dunkel, tief wie meine Pein,
Birg, Nacht, mein Angesicht!
In schwarze Schleier hüll' mich ein,
Entrückt dem Tageslicht!
O rette, Tod, dein Opfer ruft,
Freundlich versenke mich zur Gruft!

THEODORA
O könnt' dort hinauf ich dringen,
Flüchtig schwebend wie auf Schwingen,
Der Silbertaube gleich!
Daß fort und fort
Ich weilte dort,
An Fried' und Liebe reich!

Theodora [2. Akt, 5. Szene]

Duett
THEODORA
Leb' wohl, der Männer Preis und Ehr', –

DIDIMUS
Leb' wohl, der Frauen Kron' und Zier, –

THEODORA
Gott geb dir Heil und Leben!

DIDIMUS
Gott mög dir Segen geben!

BEIDE
Auf Wiederseh'n in dieser Welt,
Gewiß im Himmelreich!

Messiah [Part I]

11 *Air*
Rejoice greatly, O daughter of Zion;
shout, O daughter of Jerusalem!
Behold, thy King cometh unto thee;
He is the righteous Saviour,
and He shall speak peace unto the heathen.

12 *Air*
But who may abide the day of His coming?
And who shall stand when He appeareth?
For He is like a refiner's fire.

Messiah [Part II]

13 *Air*
He was despised and rejected of men,
a man of sorrows and acquainted with grief.
He gave His back to the smiters,
and His cheeks to them that plucked off His hair:
He hid not His face from shame and spitting.

Messiah [Part III]

14 *Air*
I know that my Redeemer liveth,
and that He shall stand at the latter day upon
And though worms destroy this body, [the earth.
yet in my flesh shall I see God.
For now is Christ risen from the dead,
the first fruits of them that sleep.

HENRY PURCELL (1659–1695)

Dido and Aeneas [Act III, Scene 2]

15 DIDO
Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid in earth,
May my wrongs create
No trouble in thy breast;
Remember me, but ah! forget my fate.

Messiah [Première Partie]

Air
Réjouis-toi avec transports, fille de Sion ;
pousse des cris de joie, fille de Jérusalem ;
voici que ton roi vient à toi.
Il est juste et ayant le salut,
et il annoncera la paix aux nations.

Air
Qui pourra soutenir le jour de sa venue ?
Qui restera debout quand il paraîtra ?
Car il sera comme le feu du fondeur.

Messiah [Deuxième Partie]

Air
Il est le méprisé et le rejeté des hommes,
homme de douleur et habitué à la souffrance.
Il a livré le dos à ceux qui frappaient,
et les joues à ceux qui arrachaient le poil ;
il n'a pas caché la face à l'opprobre et aux
[crachats.

Messiah [Troisième Partie]

Air
Je sais que mon rédempteur est vivant,
et que, le dernier, il sera debout sur la terre.
Et lorsqu'après ma peau ceci aura été rongé,
je verrai Dieu de ma chair.
Mais maintenant, Christ est ressuscité des morts,
il est les prémices de ceux qui dorment.

HENRY PURCELL (1659–1695)

Dido and Aeneas [Acte III, Scène 2]

DIDON
Ta main, Belinda ; les ténèbres m'enveloppent ;
Sur ton sein laisse-moi me reposer ;
Je voudrais bien davantage, mais la Mort
La Mort est à présent la bienvenue. [m'envahit ;
Lorsque je serai portée en terre,
Que mes torts ne créent pas
De tourments en ton sein ;
Souviens-toi de moi ! mais oublie mon sort.

Messiah [1. Teil]

Arie
Aber du, Tochter Zion, freue dich sehr,
und du, Tochter Jerusalem, jauchze;
siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter.
Denn er wird Frieden lehren unter den Heiden.

Arie
Wer wird aber den Tag seiner Zukunft erliden
mögen?
Und wer wird bestehen, wenn er wird erscheinen?
Denn er ist wie das Feuer eines Goldschmieds.

Messiah [2. Teil]

Arie
Er war der Allerverachtete und Unwerteste,
voller Schmerzen und Krankheit.
Er hielt seinen Rücken dar denen, die ihn
schlugen,
und seine Wangen denen, die ihn raufte;
sein Angesicht verbarg er nicht vor Schmach und
[Speichel.

Messiah [3. Teil]

Arie
Ich weiß, daß mein Erlöser lebet;
und als der letzte wird er über dem Staube sich
erheben.
Und nachdem diese meine Haut zerschlagen ist,
werde ich ohne mein Fleisch Gott sehen.
Nun ist aber Christus auferstanden von den Toten
und der Erstling worden unter denen, die da
schlafen.

HENRY PURCELL (1659–1695)

Dido and Aeneas [3. Akt, 2. Szene]

DIDO
Deine Hand, Belinda; Finsternis umwölbt mich:
an deinem Busen laß mich ruhen.
Mehr wollt ich tun, doch der Tod ist in mir.
Der Tod ist nun ein willkommener Gast.
Wenn ich in der Erde liege,
mögen meine Verfehlungen
dich nicht bekümmern.
Denk an mich! Doch ach! vergiß mein Schicksal.

CD 2

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Clori, Tirsi e Fileno [Part I]

CHLORIS

With his singing the nightingale
charms his beloved.
But in the branches
she replies to him in sighs
because she fears trouble and grief.

Clori, Tirsi e Fileno [Part II]

CHLORIS

Hard man! do you not believe?
Cruel man, do you not have faith?
Tear open this breast with your blade,
and look at my heart!
Even if you strike it
and even if you kill it,
it will say that it lived for Tyrsis
and died for him.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Clori, Tirsi e Fileno [Parte Prima]

1

CLORI

Va col canto lusingando
la sua bella il rusignuolo
Ma poi quella tra le fronde
sospirando le risponde
perché teme affanno e duolo.

Clori, Tirsi e Fileno [Parte Seconda]

2

CLORI

Barbaro! tu non credi,
crudel, tu non ti fidi,
squarcia col ferro il sen,
e osserva il core!
Che ancor che tu lo fiedi,
e ancor che tu l'uccidi,
dirà che a Tirsi visse,
a Tirse muore.

Susanna [Part I, Scene 2]

3

SUSANNA

On Joacim may ev'ry joy attend
At once a husband, lover and a friend.
What means this weight that is my bosom lies,
What mean these shades that swim before my
eyes?
If ought prophetic in this breast I feel,
Portending good, oh! quick the same reveal;
Let Joacim, my husband, find it all;
If bad, on me alone the danger fall.

4

SUSANNA

Bending to the throne of glory,
This alone, great God, I crave:
Let me innocent before you
Rise from the devouring grave.
If Thy will is now requiring
That I die before my time,
All my longing soul's desiring
Is to fall without a crime.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Clori, Tirsi e Fileno [Première Partie]

CHLORIS

Le rossignol charme sa belle
de son chant.
Mais, depuis les frondaisons,
elle lui répond par des soupirs,
car elle craint les tourments et les peines.

Clori, Tirsi e Fileno [Seconde Partie]

CHLORIS

Barbare ! tu n'en crois rien,
cruel, tu te défies de moi,
ah ! déchire mon sein de ce fer
et vois mon cœur !
Même si tu le frappes,
même si tu le tues,
il dira qu'il vécu pour Thyrsis
et que pour lui il meurt.

Susanna [Première Partie, Scène 2]

SUZANNE

Que toutes joies s'offrent à loakim,
à la fois époux, amoureux et ami.
Quelle est cette lourdeur qui pèse sur mon cœur,
quelles sont ces ombres qui passent devant mes
[yeux ?
Si mon âme ressent quelque signe prophétique,
augurant du bien, qu'il soit vite révélé
et que loakim, mon époux, en connaisse les
[bienfaits ;
si c'est du mal, que sur moi seule tombe le
[danger.

SUZANNE

À genoux devant le trône de gloire,
en ceci, grand Dieu, j'ose t'implorer :
qu'innocente je puisse venir devant toi,
sortant de la tombe qui nous dévore.
Si telle est ta volonté,
que je meure avant mon heure,
tout ce que mon âme désire
c'est de mourir sans péché.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Clori, Tirsi e Fileno [1. Teil]

CLORIS

Mit ihrem Lied betört die Nachtigall
ihr Liebchen.
Doch aus den Zweigen
antwortet es mit Seufzern,
weil es Schmerz und Kummer fürchtet.

Clori, Tirsi e Fileno [2. Teil]

CLORIS

Barbar! Glaubst du mir nicht?
Grausamer, hast du kein Vertrauen?
Zerschneide mit deinem Dolch diese Brust
und schau in mein Herz!
Selbst wenn du es verletzt,
selbst wenn du es tötest,
wird es sagen, daß es für Tirsis
lebte und starb.

Susanna [1. Teil, 2. Szene]

SUSANNA

Dir, Joachim, sei Freude stets Geleit,
In eins mir Gatte, Liebster und ein Freund.
Was soll die Last, die meine Brust bedrückt,
was soll der Schatten, der mir vor'm Auge
schwimmt?
Ist's eine Ahnung, die sich in mir regt
und Glück verheißt, erfülle sie sich schnell;
mag Joachim, der Gatte, finden es!
Wenn nicht, so fall' auf mich allein das Leid!

SUSANNA

Knieend vor dem Thron der Gnade,
Dies allein, o Gott, ich fleh':
Daß dereinst am jüngsten Tage
Schuldlos ich vor dir besteh'.
Wenn es ist bei dir beschlossen,
Daß schon jetzt den Tod ich find',
Ist es meiner Seele Hoffnung,
Daß ich sterbe ohne Sünd'!

Susanna [Part II, Scene 2]

5 SUSANNA
Lead me to some cool retreat,
My spirits faint beneath the burning heat.

6 SUSANNA
Crystal streams in murmurs flowing,
Balmy breezes gently blowing,
Rob of sweets the jasmine bow'r:
Bow the pines that shade yon mountain,
Curl the softly trickling fountain,
Cool the noontide's raging pow'r.

Susanna [Part II, Scene 4]

7 SUSANNA
If guiltless blood be your intent,
I here resign it all;
Fearless of death, as innocent,
I triumph in my fall.
And if to fate my days must run,
Oh righteous heav'n! thy will be done.

Susanna [Part III, Scene 2]

8 SUSANNA
Guilt trembling spoke my doom,
And vice her joy display'd.
Till truth dispell'd the gloom
And came to virtue's aid.
Kind heav'n, my pray'rs receive,
They're due alone to thee,
Oppression's left to grieve,
And innocence is free.

Arias for Durastanti

Radamisto [Act III, Scene 7]

RADAMISTUS
Oh God, Zenobia leaves me and, without her,
I am like a sailor in a storm,
without the guidance of a faithful star.

RADAMISTUS
Like a ship adrift in a raging storm,
With no light for guide and no sight of port,
So I amid sorrows find no healing balm
To comfort the griefs of a wretched heart.

Arias for Durastanti

Radamisto [Act III, Scene 7]

9 RADAMISTO
Oh Dio! parte Zenobia, e senza lei
resto qual navigante in ria procella,
senza la scorta di mia fida stella.

10 RADAMISTO
Qual nave smarrita tra sirti e tempeste,
Nè luce, nè porto gli toglie il timor.
Tal io senz'aita fra doglie funeste,
Non trovo conforto al misero cor.

Susanna [Seconde Partie, Scène 2]

SUZANNE
Guide-moi vers un lieu à l'abri du soleil ;
sous la chaleur accablante mon esprit vacille.

SUZANNE
Les ruisseaux scintillants qui coulent en murmurant,
les brises légères qui soufflent doucement,
dérobent à la tonnelle de jasmin ses parfums,
font courber les pins qui ombragent la montagne,
embaument le filet d'eau à la fontaine
et rafraîchissent la chaleur brûlante de midi.

Susanna [Seconde Partie, Scène 4]

SUZANNE
Si du sang innocent vous voulez voir couler,
je m'y résigne tout à fait ;
sans crainte de la mort, innocente que je suis,
je serai triomphante dans ma chute.
Et si mon destin s'achève maintenant,
ô justice divine, que ta volonté soit faite !

Susanna [Troisième Partie, Scène 2]

SUZANNE
Les coupables ont tenté de me mener à la ruine,
et le péché a affiché toute sa joie ;
mais la vérité est venue effacer ses traces,
et la vertu, grâce à elle, fut sauvée.
Bonté divine, recevez mes prières,
à vous seule elles sont destinées ;
l'oppression n'a plus qu'à se lamenter,
et l'innocence retrouve la liberté.

Airs pour Durastanti

Radamisto [Acte III, Scène 7]

RADAMISTUS
Oh Dieu ! Zénobie me quitte,
et sans elle, sans l'escorte de ma fidèle étoile,
je suis comme le navigateur dans la tempête.

RADAMISTUS
Tel un bateau perdu sur les flots déchaînés,
que nulle lumière, nul port ne rassure,
seul au milieu de ces funestes tourments,
mon cœur malheureux ne trouve aucun réconfort.

Susanna [2. Teil, 2. Szene]

SUSANNA
Komm', leite sanft mich zu der kühlen Flut,
Denn ich vergeh' in dieser Sonnenglut.

SUSANNA
Klare Wellen murmelnd gleiten,
Leise lichte Luft breiten
Rings den Duft des Jasmins aus.
In der Pinien Krone säuselnd,
Und des Baches Wellen kräuselnd,
Kühlen sie des Tages Glut.

Susanna [2. Teil, 4. Szene]

SUSANNA
Wenn ihr wollt schuldlos töten mich,
So nehmt mein Leben hin,
Furchtlos und rein werd' sterben ich
Und bleibe Siegerin!
Und wenn nun mehr ich sterben muß,
O, du mein Gott, war's dein Beschluß.

Susanna [3. Teil, 2. Szene]

SUSANNA
Das Laster sprach den Spruch,
Und Unrecht triumphiert',
Bis Wahrheit brach den Trug,
Und Recht zum Siege führt!
Nimm, Himmel, meinen Dank,
Er sei nur dir geweiht;
Das Laster liegt im Staub,
Die Unschuld ist befreit!

Arien für Durastanti

Radamisto [3. Akt, 7. Szene]

RADAMISTUS
O Gott! Zenobia verläßt mich; und ohne sie
bin ich wie ein Seefahrer im Sturm
ohne die Hilfe seines treuen Leitsterns.

RADAMISTUS
Wie ein im Sturmgewitter treibendes Schiff
ohne helfendes Licht oder schützenden Hafen,
finde ich in meinem Kummer keinen Trost,
den Schmerz eines unglücklichen Herzens zu heilen.

Ottone [Act II, Scene 4]

GISMONDA

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,
you would not question that this is love!
If this is one desperate mother you will not
O Heaven! then at least lessen [help,
the impact of the wound in my soul.

GISMONDA

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.

Giulio Cesare [Act I, Scene 4]

SEXTUS

Complaints are vain,
'tis time now to revenge
my father's murder;
let my injuries rouse
my soul to vengeance;
insulted by a tyrant,
it seeks rest in vain.

SEXTUS

Arise, ye Furies
of an injured soul,
and spur me on to take revenge
of a cruel traitor.
My father's shade
hastes to defend me,
and bids me exert
my utmost vigour.

Arianna [Act II, Scene 6]

TAURIS

The lion that has lost its young,
Does raging o'er the desert range;
So I, with equal fury flung,
Seek on my haughty foe revenge:
But should my charming fair prove kind,
Soft peace will soon possess my mind.

Ottone [Act II, Scene 4]

11 GISMONDA

Ben a ragion Matilda,
l'alteri già riprende
del misero mio petto;
perch'ella non intende
qual io racchiuda in sen materno affetto.
Ah! si 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.

12 GISMONDA

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 conceda amica stella,
Perché teco io verrò men.

Giulio Cesare [Act I, Scene 4]

13 SESTO

Vani sono i lamenti
è tempo, o Sesto, omai
di vendicar il padre:
si svegli alla vendetta
l'anima neghittosa
che offesa da un tiranno
in van riposa.

14 SESTO

Svegliatevi nel core
Furie d'un'alma offesa
A far d'un traditor
Aspra vendetta!
L'ombra del genitore
Accorre a mia difesa,
E dice: a te il rigor,
Figlio si aspetta.

Arianna [Act II, Scene 6]

15 TAURIDE

Qual Leon che fere irato
Se sua Prole altri involò;
Tale anch'io di sdegno armato
Nella pugna ferirò.
Ma se avvien che l'idol mio
Renda pago il mio desio
Pace, e calma sol' avrò.

Ottone [Acte II, Scène 4]

GISMONDA

Matilda a raison,
et déjà mon âme malheureuse
reprend courage ;
car elle ne connaît pas
l'amour qu'abrite mon cœur de mère.
Ah ! si elle pouvait voir les peines
et les souffrances que mon cœur endure,
elle ne douterait pas de mon amour.
Ô ciel ! si tu n'assistes pas une mère malheureuse,
rends au moins la blessure
plus légère à mon cœur.

GISMONDA

Viens, ô mon fils, et console-moi,
si la vie t'est enlevée,
meurs au moins sur mon sein.
Si le sort cruel le permet,
je ne resterai pas seule à souffrir,
et mourrai avec toi.

Giulio Cesare [Acte I, Scène 4]

SEXTUS

Rien ne sert de se lamenter,
Sextus, il est temps maintenant
de venger ton père :
que ton âme indolente
s'éveille à la vengeance,
l'offense d'un tyran
lui interdit de trouver le repos.

SEXTUS

Fureurs d'une âme offensée,
déchaînez-vous dans mon cœur
pour tirer vengeance
d'un traître !
L'ombre de mon père
accourt à mon aide
et me dit, fils,
montre-toi implacable.

Arianna [Acte II, Scène 6]

TAURIS

Tel le lion qui combat furieusement
ceux qui volèrent ses petits,
armé de mon courroux,
je combattrai avec férocité.
Mais s'il arrive que mon idole
m'accueille favorablement,
je ne serai plus que doux et paix.

Ottone [2. Akt, 4. Szene]

GISMONDA

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!

GISMONDA

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.

Giulio Cesare [I. Akt, 4. Szene]

SEXTUS

Umsonst alles Klagen,
nun wird es Zeit, o Sextus,
Rache zu nehmen
am Mörder deines Vaters:
schwing dich auf zur Rache,
träge Seele, die, vom Tyrannen beleidigt,
vergeblich nach Ruhe sucht!

SEXTUS

Erwacht in meinem Herzen,
ihr Furien einer verletzten Seele,
um an einem Verräter
grimmige Rache zu üben!
Der Schatten meines Vaters
eilt zu meiner Verteidigung herbei
und sagt: von dir, mein Sohn,
erwartet man äußerste Härte.

Arianna [II. Akt, 6. Szene]

TAURIS

Wie der Löwe, der wütend über den Verlust
seiner Jungen durch die Steppe rast,
so dürste auch ich, von Wut erfüllt,
nach Kampf mit meinem Feind.
Doch sollte es sein, daß meine Geliebte
mir freundlich gesonnen ist,
wird Frieden und Ruhe in meiner Seele einkehren.

Übersetzungen: Ingeborg Neumann

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Little Notebook of Anna Magdalena Bach

“Bist du bei mir” BWV 508 [attrib. G. H. STÖLZEL]

If Thou art near, I go rejoicing,
to peace and rest above the skies.
Nor shall I fear what may befall me,
for I will hear Thy sweet voice call me,
Thy gentle hands will close my eyes.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach

“Bist du bei mir” BWV 508 [attribué à G. H. STÖLZEL]

16 Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
zum Sterben und zu meiner Ruh.
Ach, wie vergnügt wär so mein Ende,
es drückten deine schönen Hände
mir die getreuen Augen zu.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Le Petit Livre d’Anna Magdalena Bach

“Bist du bei mir” BWV 508 [attribué à G. H. STÖLZEL]

Si tu es avec moi, j’irai avec joie
vers la mort et vers mon repos.
Ah, comme ma fin serait heureuse
si tes belles mains
fermaient mes yeux confiants.

Traductions : Jacqueline Letteron



Lorraine Hunt Lieberson as Ariodante, 1995

ACKNOWLEDGEMENTS

Photos: © Jack Vartoogian / FrontRowPhotos (p.1), Kaspar Seiffert (p.41)

All texts and translations © harmonia mundi usa

PRODUCTION **USA**

© 1989-1995 © harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in September 1989 (live performances of *Susanna*) and January 1991 (*Messiah*) in Hertz Hall, University of California, Berkeley; in September 1990 (*Clavierbüchlein*), November 1990 (*Clori, Tirsi e Fileno*), September 1991 (*Theodora*), October 1991 (*Durastanti*), and September 1993 (*Dido & Aeneas*) at Skywalker Sound, a Lucasfilm Ltd. Company, Marin County, California; and in June 1995 in the Stadthalle, Göttingen, Germany (*Ariodante*).

Producer: Robina G. Young

Engineers: Brad Michel (*Ariodante; Dido & Aeneas; Durastanti*),
Gosia Jankowska (*Ariodante*), Tony Faulkner (*Theodora; Clavierbüchlein*),
Peter McGrath (*Clori; Messiah; Susanna; Clavierbüchlein*),
Hugh B. Davies (*Messiah; Susanna*)

Editors: Hugh B. Davies (*Susanna; Clavierbüchlein*), Willy Levins (*Clori*),
Paul F. Witt (also Assistant Producer: *Messiah*)

harmoniamundi.com

HMU 907471.72