

CHANDOS DIGITAL CHAN 9254/5



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1994 Chandos Records Ltd.
© 1994 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

BRITTEN

The Rape of Lucretia



Jean Rigby · Donald Maxwell · Alan Opie

Catherine Pierard · Patricia Rozario · Aimeral Gunson · Nigel Robson · Alastair Miles

CITY OF LONDON SINFONIA

RICHARD HICKOX

DIGITAL

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

The Rape of Lucretia Op. 37

Libretto by Ronald Duncan

Female Chorus.....CATHERINE PIERARD *soprano*
Lucia, Lucretia's maid.....PATRICIA ROZARIO *soprano*
Bianca, Lucretia's nurse.....AMERAL GUNSON *mezzo-soprano*
Lucretia, wife of Collatinus.....JEAN RIGBY *contralto*
Male Chorus.....NIGEL ROBSON *tenor*
Tarquinius, an Etruscan prince.....DONALD MAXWELL *baritone*
Junius, a Roman general.....ALAN OPIE *baritone*
Collatinus, a Roman general.....ALASTAIR MILES *bass*

COMPACT DISC ONE TT = 52:08

ACT ONE - Scene One - The Generals' tent in the camp outside Rome 28:23

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | <i>Male Chorus</i> Rome is now ruled by the Etruscan upstart... | 5:47 |
| 2 | <i>Male Chorus</i> Here the thirsty ev'ning has drunk the wine of light... | 3:05 |
| 3 | <i>Collatinus</i> Who reaches heaven first is the best philosopher... | 16:32 |
| 4 | <i>Junius</i> Good night, Tarquinius! | 2:59 |

Interlude

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | <i>Male Chorus</i> Tarquinius does not wait for his servant to wake | 3:07 |
|---|---|------|

Scene Two - A room in Lucretia's house in Rome, the same evening 20:39

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | <i>Junius</i> Lucretia! | 5:50 |
| 7 | <i>Lucretia</i> Listen! I heard a knock. Somebody is at the gate... | 3:04 |
| 8 | <i>Female Chorus</i> Time turns upon the hands of women... | 5:36 |
| 9 | <i>Female Chorus</i> None of the women move. It is too late for a messenger... | 6:09 |

COMPACT DISC TWO TT = 64:08

ACT TWO - Scene One - Lucretia's bedroom 24:30

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <i>Female Chorus</i> The prosperity of the Etruscans was due to the richness... | 7:39 |
| 2 | <i>Female Chorus</i> She sleeps as a rose upon the night... | 3:01 |
| 3 | <i>Tarquinius</i> When Tarquinius desires, then Tarquinius will dare... | 2:33 |
| 4 | <i>Tarquinius</i> Within this frail crucible of light... | 4:47 |
| 5 | <i>Tarquinius</i> Lucretia! | 6:30 |

Interlude

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | <i>Female & Male Chorus</i> Here in this scene you see Virtue assailed by sin... | 4:15 |
|---|--|------|

Scene Two - A room in Lucretia's house, the next morning 35:23

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | <i>Lucia</i> O what a lovely day... | 6:39 |
| 8 | <i>Bianca</i> Hush! Here she comes! | 3:37 |
| 9 | <i>Lucretia</i> Flowers bring to ev'ry year the same perfection... | 6:24 |
| 10 | <i>Collatinus</i> Lucretia! Lucretia! O never again must we two dare to part... | 8:43 |
| 11 | <i>Collatinus</i> This dead hand lets fall all that my heart held when full... | 4:22 |
| 12 | <i>Female Chorus</i> Is it all? Is all this suffering and pain, is this in vain?... | 5:38 |

DDD

CITY OF LONDON SINFONIA

<i>violins</i>	<i>flute/piccolo/alto flute</i>	<i>horn</i>
Nicholas Ward	Duke Dobing	Stephen Stirling
Edward Roberts	<i>oboe/cor anglais</i>	<i>percussion</i>
<i>viola</i>	Christopher Hooker	Charles Fullbrook
Stephen Tees	<i>clarinet/bass clarinet</i>	<i>harp</i>
<i>cello</i>	David Rix	Rachel Masters
Shuna Wilson	<i>bassoon</i>	<i>piano</i>
<i>bass</i>	Stephen Maw	Ian Watson
Lynda Houghton		

conducted by

RICHARD HICKOX

Throughout his long and immensely fruitful career as an opera composer, Britten never lost the capacity to astonish his public by engaging with new themes, new musico-dramatic problems. Yet however new and seemingly different from its predecessor the actual choice of subject, it is always possible to trace some connections with previous work and, with hindsight, glimpse some anticipation of characteristic motifs ahead. Night, sleep and the world of dreams, innocence violated, the brevity of beauty, the exploration of the conflicts that lie between human love and moral obligation, the ambiguities that lurk in the portrayal of 'good' and 'evil' — these are amongst the great tragic themes in Britten, and we find them all in *Lucretia*.

Although a comparatively early work — the second, in fact, of his thirteen full-length operas — *Lucretia* marked a turning point in its composer's career. In 1945 *Peter Grimes* had, at a stroke, brought Britten international (albeit controversial) acclaim, and put English Opera — a path previously paved with good intentions rather than solid achievement — on the map. But if the general public now looked for a comparable successor to *Grimes* they were in for a surprise. *Grimes* may have seemed remote from Wagnerian 'grand opera' in its design, in its choice of the social outsider as anti-hero and homely East Anglian locale, in its being a 'people's' opera with a people's chorus (as in Mussorgsky's *Boris Godunov*) and its positively Dickensian assembly of sharply drawn minor characters from the Borough. Yet it had retained the epic scale of the genre — in, for instance, the idea of the 'symphonic' sea interludes as important commentaries on the stage action — and the way in which the opera unfolds in the traditional big three act form. In *Lucretia*, the break with 'grand opera' is decisive, and the composer moves on into territory he was subsequently to make his very own. In contradistinction to *Grimes*, we have two acts (subsequently a favourite form with Britten), and a tightening of formal means that firmly embrace baroque conventions. We have, moreover, an intimate, even domestic subject set in the historically remote, 'classicising' context of ancient Rome in 500 B.C., with a small cast, a 'chorus' that is embodied in a single male and female narrator, and a twelve-piece chamber orchestra consisting of single wind, piano, harp, percussion and solo string quintet. As is well known, Britten's apparent change of direction was motivated to some extent by practical and personal circumstances. The experience to an artist of his acute sensitivity of mounting *Grimes* at Sadlers Wells had been far from

comfortable, and the prospects for further commissions either there or at Covent Garden seemed distinctly remote. (In a climate that sought the revival of the standard operatic repertoire after the austerities of war-time, Britten's promise of establishing English Opera as a force to be reckoned with did not fit easily into the agenda.) But with the enviable good fortune that seemed to be part of his genius, he found John Christie at Glyndebourne favourably disposed towards the idea of mounting a new opera to mark the re-opening of his opera house after the war. And Britten was to have as his team a group of dedicated artists which included the producer and writer Eric Crozier, the artist-designer John Piper, the tenor Peter Pears and a cast headed by a new discovery, the English contralto Kathleen Ferrier who made her operatic début in the title role. The conductor was to be no less an international figure on the contemporary music scene than the sixty-three year old Ernest Ansermet, close associate of Stravinsky (and *Lucretia* is, perhaps, of all Britten's scores closest to Stravinsky). The experience led to the formation of the English Opera Group and the premiere at Glyndebourne again the following year of *Albert Herring*, Britten's second chamber opera — in Mozartian terms the Opera Buffa to *Lucretia*'s Opera Seria. And in its turn it led directly to the creation by Pears and Britten of the Aldeburgh Festival in 1948. The following year both *Lucretia* and *Herring* were given there, with a new children's opera in miniature, *The Little Sweep*, thrown in for good measure. Britten's course was now set for life. As composer-musician entrepreneur he pitched his camp in his native Suffolk, and Aldeburgh was henceforth to be at the centre of his work.

So much for the historical place of *Lucretia* in relation to Britten's career. Its resonances within his work as a whole continue right up to his last opera, *Death in Venice*, though this is a subject that can only be merely touched on in an introductory note. What of the libretto? In a famous preface written in 1946 to the first printed edition, Britten stated that the 'working together of poet and composer ... seems to be one of the secrets of writing a good opera. ... The composer and poet should at all stages be working in the closest contact, from the most preliminary stages right up to the first night. It was thus in the case of *The Rape of Lucretia*'. The poet and dramatist Ronald Duncan had struck up a close friendship with the composer since their first meeting in 1935. (It is interesting — in view of the 'Stravinskyisms' of Britten's score — that Duncan, like the conductor Ernest Ansermet, was himself

a Stravinsky enthusiast, had met the composer and, like Britten at that time, knew such works as the *Symphony of Psalms* and *Oedipus Rex*.) And it was during the first performances of *Grimes* (on the libretto of which Britten had sought Duncan's advice) that they got together to consider a suitable subject on which they could collaborate for Britten's next venture. To begin with, Ronald Duncan tells us, they warmed to the idea of a comic opera based on Chaucer's *Canterbury Tales* but this was soon set aside in favour of *Lucretia* — a subject suggested by Britten's future librettist, Eric Crozier. Duncan based his libretto on the play by André Obey, *Le Viol de Lucrece* (1931) which had drawn from Shakespeare's poem, and the action of the opera follows the events of the play fairly closely. Moreover, the opera took over Obey's brilliant idea of introducing 'commentators' who, in Anthony Gishford's words, 'describe and speculate on the action as it takes place and even — daring experiment — participate in the drama'. This device was not new to opera: Monteverdi had turned to it in his *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, though there is no indication that Britten and Duncan were consciously influenced by Monteverdi in taking it over from Obey. If they were aware of a musico-dramatic model, the likelihood is that it came from Stravinsky in *Oedipus Rex*, or perhaps even Bach, in the part played by the Evangelist in his great Passions — music much admired and subsequently performed by Britten at Aldeburgh. *Lucretia* is indeed something of a twentieth century 'passion' in its musico-dramatic techniques, and this analogy is reinforced by the decision on the part of composer and librettist to place the story in the context of a Christian ethic. The Prologue and Epilogue form a 'frame', not unlike that of the horn solo in the *Serenade* or Vere's recitative at the beginning and end of *Billy Budd*. And as in *Budd*, it offers a glimpse of salvation and atonement in a story that would otherwise seem too harsh. Its hymnal shape, important as a leitmotif in the whole opera, is sculpted out of a falling third, its inversion of a sixth and a rising scale to the words:

While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and these years
Through eyes which once have wept with Christ's own tears.

This moral stance persists whenever the chorus describe or intervene in the action. For instance, in the Interlude to Act One describing the ride to Rome, Tarquinius is urged to turn

back, and nowhere is the denunciation more powerful than in the violent climax of Act Two when the rape occurs. Commenting on the role of the chorus in his perceptive note provided for the first Aldeburgh production of the opera in 1949, the Earl of Harewood pointed out that what was done by the orchestra alone in *Grimes* — the duties of preparation, comment, heightening of the tension and summing up — is here done by tenor and soprano in tandem with the orchestra.

The *dramatis personae*, with the formality that is characteristic of this most statuesque of operas, are presented in Act One in two scenes that are separated by an Interlude. In the first — Tarquinius and his comrades-in-arms in the General's tent outside Rome; in the second — Lucretia and her attendants in a room in her house the same evening. It is night, and the first scene (Disc One, Track 1) is prepared by the Male Chorus in a sombre *lento tranquillo* full of nocturnal insect music, the croaking of bull-frogs and strange cries. (Here Britten anticipates by eleven years the music of his *Nocturne*.) Tarquinius — impulsive, arrogant, destructive, at the mercy of his lust — is encountered in a quarrelsome drinking scene at the Roman camp (Track 3). Bored with his easy conquests of women and attracted by reports of the unassailable chastity of Lucretia, wife of Collatinus, he resolves to lay siege to her honour (Track 4). After the Interlude (Track 5), in which the Male Chorus describes his ride on horseback to Rome, the curtain rises (Track 6) on the calm serenity of the women at their domestic tasks. The soft textures of flute and harp in association with their soaring lyricism appear in striking contrast. Breaking in on this seemingly timeless scene of peaceful domestic seclusion, Tarquinius arrives late at night (Track 9). In the following scene the characters mime the actions described by the Male Chorus or Female Chorus. All retire to their rooms in a formal 'Good night'.

Act Two begins with a depiction by the Female Chorus of a city that is ripe for rebellion under Etruscan rule (Disc Two, Track 1). The menacing Morse-code rhythm of 'Down with the Etruscans' is a refrain that recurs amongst the muttered sounds (off-stage) of insurrection. The curtain rises on Lucretia's bedroom with Lucretia asleep (Track 2). The Female Chorus, accompanied by bass flute, muted horn and bass clarinet, sings of her innocent rest. (Ironically, the orchestra's theme here will be taken up by Tarquinius as he wakes Lucretia.) Tarquinius softly draws near (Track 3); his approach is described in a tense *sprechstimme* by the Male Chorus accompanied by the soft tread of bass, tenor and side drum. The violence of the

rape is accentuated through its long drawn out, lyrical preparation (Track 4). Tarquinius kisses Lucretia. She draws him down, dreaming of her husband Collatinus . . . and suddenly (Track 5) the dream is shattered by the crack of the whip and Tarquinius' urgent importunings. Here is a perennial *motif* in Britten: the intrusion of violence on tranquility. The turmoil of the rape, not shown on stage, is portrayed in the orchestra in a cunningly devised Interlude (Track 6). This takes the form of a chorale prelude, in which the Chorus — as in the duet for two armed men in Mozart's *Magic Flute* — sing in octaves (the theme is based on the *Lucretia* motif of two interlocking minor thirds) against tortuous cross-rhythms in the orchestra:

*Here in this scene you see
Virtue assailed by sin
With strength triumphing
All this is endless Sorrow and pain for him.*

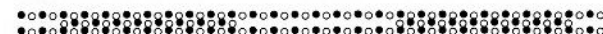
The tragedy inexorably draws to its close. It is daybreak the next morning and Lucretia's women are arranging flowers to the accompaniment of harp music of incomparable freshness and beauty (Track 7). Lucretia enters (Track 8) in a state of horror and self-revulsion ('would it had been a dream'). She sends for her husband, and at one of the most moving moments of the opera — a slow, Bach-like processional with cor anglais obbligato (Track 10) — walks towards him in silence to make her confession. Despite her husband's willingness to forgive, her sense of guilt drives her to suicide in a symbolic act of atonement. She dies, and in an austere passacaglia (Track 11) derived from the Chorus's opening motto theme of falling third and rising scale (the order is now reversed) the entire cast take their leave of her corpse with the question 'Is it all?' to the falling third motif. There follows the Epilogue (Track 12). While the actors continue to kneel round Lucretia's body the Female Chorus takes up the question. In a melting transition the Male Chorus responds with the message of Christian salvation: 'He is all'. And so, in a luminous C major (the key of Lucretia's innocence to which the whole opera has aspired) we reach the hymnal close. The formal return of the Chorus motto theme — all passion spent — is now sung to the bleached words:

*Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes we try
To harness song to human tragedy.*

But it can hardly lessen our sense of the tragic futility of this individual death as the tiny motif is echoed from instrument to instrument in the fading light of the stage.

The ending remains a bone of contention. Duncan wrote it at Britten's personal request and continued to feel that it was a mistake on the part of the composer. Critics of the time such as Desmond Shawe-Taylor thought so too, but Britten's subsequent revisions of the score left it untouched. Whatever the dubious moral force of what may appear to some as an unconvincing religious gloss on pagan tragedy, it remains consistent with the integral part played by the chorus throughout the opera and, musically speaking, perfectly fulfils the formal, tonal demands of the piece as a whole. And the very ambiguity of the ending — the tension between the 'positive' verbal meaning of the Christian message and the sadness of the final dying fall in the orchestra — is characteristic of a composer whose clarity of musical expression could never hide a deeply divided sense of life's unanswerable questions.

© 1994 Eric Roseberry



Während seiner langen und äußerst fruchtbaren Schaffensperiode als Opernkomponist verlor Britten nie die Fähigkeit sein Publikum mit neuen Themen und neuen musikdramatischen Fragen in Erstaunen zu versetzen. Obwohl die Wahl seiner Themen neu und offensichtlich anders als die seiner Vorläufer war, so können dennoch Verbindungen zu früheren Werken gezogen werden, und im Nachhinein kann auch die Antizipation von charakteristischen Motiven erahnt werden. Nacht, Schlaf, die Welt der Garderoben, geschändete Unschuld, Vergänglichkeit von Schönheit, die Analyse der Konflikte zwischen menschlicher Liebe und moralischer Pflicht, die Zweideutigkeiten in der Darstellung von "gut" und "böse", sind wohl die tragischsten Themen bei Britten. Alle diese Themen sind in *Lucretia* verarbeitet worden.

Obwohl es sich um ein eher frühes Werk handelt, genauer gesagt, um seine zweite Oper von dreizehn vollständigen Opern, so markiert *Lucretia* einen Wendepunkt in Brittens Karriere als Komponist. 1945 hatte ihm *Peter Grimes* auf einen Schlag zwar kontroverse, aber dennoch internationale Anerkennung verschafft. War das Publikum nun auf einen Nachfolger von *Peter Grimes* gespannt, so sollte es eine Überraschung erleben. *Grimes* war von der Anlage her von der "Großen Oper" à la Wagner weit entfernt, und zwar in der Wahl eines Außenseiters der Gesellschaft als Anti-Helden und des vertrauten East Anglia als Schauplatz, in der Ausgestaltung des Werks zu einer "Volks"-Oper mit großem Chor (wie in Musorgskys *Boris Godunov*) und durch die Einbeziehung einer Gemeinschaft im Sinne von Dickens mit eindeutig charakterisierten Nebenfiguren der Gegend. Das Werk weist aber auch eine epische Variante des Genus auf, wie beispielsweise in der Idee der symphonischen Zwischenspiele (sea interludes), die die Handlung auf der Bühne kommentieren, sowie in der Art, wie sich die Oper zu einem traditionellen Werk in drei Akten entwickelt. In *Lucretia* wird Brittens Bruch mit dieser "großen Oper" nur allzu deutlich, und der Komponist wagt sich in ein Gebiet vor, das später ganz zu seinem eigenen werden sollte. Im Gegensatz zu *Grimes* besteht das Werk aus zwei Akten (die zukünftige bevorzugte Form für Brittens Opern) und die formalen Mittel sind spärlich, was an Konventionen des Barock zu erinnern vermag. Das Thema entstammt der Privatsphäre und ist in das entfernte Zeitalter des Klassizismus des alten Roms 500 J.v.Chr. verlegt worden. Die Besetzung ist verhalten, mit einem Chor, der aus allein einem männlichen und einem weiblichen Erzähler besteht und aus einem Kammerorchester mit zwölf Instrumenten aus Holzbläser, Klavier, Harfe, Schlagzeug und einem solo Streichquintett. Brittens offensichtlicher

Wechsel seines Kompositionsstils ist teilweise auf praktische und persönliche Umstände zurückzuführen. Die Erfahrung hatte ihm gelehrt, daß es nicht einfach gewesen war *Grimes* in Sadlers Wells auf die Bühne zu bringen, und die Aussicht auf weitere Aufträge von dort oder Covent Garden schienen eher unrealistisch. Der Komponist fand aber in John Christie von Glyndebourne Unterstützung, der der Idee zugeneigt war, eine neue Oper zu inszenieren, um die Neueröffnung seines Hauses nach dem Kriege zu markieren. Britten hatte ein Team mit engagierten Künstlern zur Verfügung, u.a. den Produzent und Autor Eric Crozier, den Künstler-Designer John Piper, den Tenor Peter Pears und eine Besetzung mit einer neuen Entdeckung in der Titelrolle: Kathleen Ferrier als Alto, die in dieser Rolle ihr Operndebüt erlebte. Der Dirigent war ebenfalls eine international bekannte Figur der zeitgenössischen Musikszene, und zwar der dreißig Jahre alte Ernest Ansermet, der eng mit Strawinsky verbunden war (*Lucretia* ist wohl von allen Partituren von Britten am ehesten mit Strawinsky verwandt). Dieses Ereignis führte zu der Bildung der English Opera Group und zu der Premiere von *Albert Herring*, Brittens zweiten Kammeroper, in Glyndebourne im darauffolgenden Jahr — in Mozarts Begriffen könnte man sie als Opera Buffa und *Lucretia* als Opera Seria bezeichnen. Dieses Ereignis ließ außerdem Pears und Britten 1948 das Aldeburgh Festival gründen. Im darauffolgenden Jahr wurden sowohl *Lucretia* wie auch *Herring* dort gegeben, zusammen mit *The Little Sweep*, einer Oper für Kinder in Miniaturformat. Brittens Laufbahn war nun bis an sein Lebensende festgelegt. Unternehmer als Komponist-Musiker schlug er sein Lager in seiner Heimat Suffolk auf, und Aldeburgh wurde von nun an zum Zentrum seiner Arbeit.

Damit sollte chronologisch der Platz von *Lucretia* in Brittens Werk deutlich geworden sein. Anklänge an *Lucretia* in Brittens Gesamtwerk finden sich bis hinein in seine letzte Oper, *Death in Venice*. In diesen einleitenden Bemerkungen kann jedoch nur am Rande auf diesen Zusammenhang hingewiesen werden. Was gibt es zum Libretto zu sagen? In seinem berühmten Vorwort von 1946 zu der ersten gedruckten Auflage bemerkt Britten "die Zusammenarbeit von Schriftsteller und Autor scheint für das Entstehen einer guten Oper eines der Geheimnisse zu sein... Komponist und Schriftsteller sollten in allen Phasen eng zusammenarbeiten, von den ersten Entwürfen bis zur ersten Aufführung. Genau so war es bei *The Rape of Lucretia*. Der Dichter und Dramatiker Ronald Duncan hatte mit Britten bei ihrem ersten Zusammen-

treffen 1935 eng Freundschaft geschlossen. Und während den ersten Aufführungen von *Grimes* (Britten hatte bei dem Libretto Duncan um Rat gebeten) dachten sie bereits gemeinsam über ein Thema für Brittens nächstes Werk nach. *Lucretia* wurde als Thema von Brittens zukünftigen Librettisten vorgeschlagen, Eric Crozier. Duncan verwendete für sein Libretto das Stück von André Obey, *Le viol de Lucrece* (1931), das auf ein Gedicht von Shakespeare beruhte, und die Handlung der Oper ist der Dramenhandlung sehr ähnlich. Außerdem wurde in der Oper Obeyes hervorragende Idee übernommen, "Kommentatoren" einzuführen, die in Anthony Gishfords Worten "die Handlung beschreiben und antizipieren, während sie stattfindet und sogar — ein kühnes Experiment — im Drama mitspielen". Dieser Kunstgriff war in der Operngeschichte jedoch nicht ganz neu. Monteverdi hatte darauf bereits in *Combattimento di Tancredi e Clorinda* zurückgegriffen, obwohl kein Hinweis zu finden ist, daß Britten und Duncan bewußt an Monteverdi dachten, als sie Obeyes Stück auswählten. Hatten sie musikdramatische Modelle vor Augen so war es möglicherweise *Oedipus Rex* von Strawinsky oder vielleicht Bach, in dem Teil der Evangelisten in der großen Passion. Diese Musik fand bei Britten viel Bewunderung und wurde immer wieder in Aldeburgh aufgeführt. Die musikdramatischen Techniken von *Lucretia* erinnern tatsächlich an eine "Passion" des 20. Jahrhunderts, und diese Analogie wird noch dadurch verstärkt, daß Komponist und Librettist die Handlung in einen christlich Kontext verlegen. Prolog und Epilog bilden einen "Rahmen", fast wie derjenige der Horn-Solostellen in der *Serenade* oder der des Rezitativs von Vere am Anfang und Ende von *Billy Budd*. Und wie in Budd bietet dieser Rahmen Rettung und Sühne, in einer Geschichte, die sonst zu hart erscheinen würde. Die hymnenartige Form, die als Leitmotiv in der gesamten Oper anklingt, beruht auf fallenden Terzen, deren Inversion in eine Sext und einer ansteigenden Skala zu den Worten:

While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and these years
Through eyes which once have wept with Christ's own tears.

Diese moralische Strophe erklingt jedesmal wenn der Chor in die Handlung eingreift. In dem Zwischenspiel des ersten Aktes beispielsweise, in welchem der Ritt nach Rom beschrieben wird, wird Tarquinius zur Rückkehr gezwungen, und an keiner Stelle ist die Verurteilung

deutlicher, als in dem kräftigen Höhepunkt des zweiten Aktes im Moment der Vergewaltigung. In seinen Bemerkungen zu dem Chor in den Programmnotizen für die erste Aufführung der Oper in Aldeburgh 1949, bemerkte der Graf von Harewood, daß der vom Orchester übernommene Teil in *Grimes* — die Vorbereitung, Kommentierung, Spannungssteigerung und Zusammenfassung — in dem vorliegenden Werk vom Tenor und Sopran zusammen mit dem Orchester bestritten wird.

Die *dramatis Personae* werden förmlich vorgestellt, was für diese statuenhafte Oper charakteristisch ist, und zwar im ersten Akt, in zwei, durch ein Zwischenspiel getrennte Szenen. Die erste Szene zeigt Tarquinius und seine bewaffneten Kameraden im Zelt des Generals vor Rom. Die zweite Szene zeigt Lucretia und ihr Gefolge in einem Zimmer ihres Hauses am selben Abend. Es ist Nacht, und die erste Szene (CD1, Track 1) wird durch ein dunkles *lento tranquillo* von einem Männerchor vorbereitet, in dem Musik der nächtliche Tierwelt anklingt wie das Geklarke von Fröschen und seltsame Schreie. (In diesem Teil greift Britten mit einem Vorsprung von elf Jahren sein *Nocturne* auf.) Der impulsiven, arroganten, destruktiven, seiner Lust ergebene Tarquinius wird bei einem streitsüchtigen Trinkgelage im römischen Lager gezeigt (Track 3). Gelingweilt von seinen einfachen Eroberungen von Frauen und beeindruckt von der unnahbaren Unschuld von Lucretia, der Frau Collatinus, entschließt er sich, eine Belagerung zu ihren Ehren durchzuführen (Track 4). Nach einem Zwischenspiel (Track 5), in welchem der Männerchor seinen Ritt nach Rom schildert, erhebt sich der Vorhang (Track 6) vor der ruhigen Heiterkeit der Frauen bei ihren häuslichen Arbeiten. Als Kontrast erklingen die weichen Strukturen von Flöte und Harfe zusammen mit den erhabenen lyrischen Melodien. Tarquinius bricht mit seiner Ankunft spät nachts mitten in diese scheinbar zeitlose Szene von friedlicher Abgeschlossenheit ein (Track 9). In der darauffolgenden Szene imitieren die Figuren die vom Männer- und Frauenchor geschilderte Handlung. Alle ziehen sich mit einem offiziellen "Gute Nacht" zu ihren Räumen zurück.

Zu Anfang des Zweiten Aktes schildert der Frauenchor die Stadt, die zu einer Rebellion nach etruskischen Regeln bereit ist (CD2, Track 1). Der drohende Rhythmus im Morsealphabet von "Down with the Etruscans" ist ein Refrain, der bei den Geräuschen der Revolte im Hintergrund (off stage) wiederkehrt. Der Vorhang erhebt sich vor Lucretias Schlafgemach mit der schlafenden Lucretia (Track 2). Der Frauenchor besingt in Begleitung von Baßflöte,

gedämpften Horn und Baßklarinette ihre unschuldige Ruhe. (Ironischerweise wird hier das Thema des Orchesters von Tarquinius übernommen, während er Lucretia weckt.) Tarquinius nähert sich sanft (Track 3). Seine Annäherung wird mit angespannter Sprechstimme durch den Männerchor bei Begleitung eines sanften Rhythmuses von Baß, Tenor und Wirbeltrommel beschrieben. Die Gewalt Vergewaltigungsszene wird besonders hervorgehoben, da diese Szene sich lang hinzieht und lyrisch vorbereitet wird (Track 4). Tarquinius küßt Lucretia. Sie zieht ihn zu sich herunter und träumt von ihrem Mann Collatinus... plötzlich jedoch (Track 5) wird dieser Traum durch einen Peitschenhieb und Tarquinius Drängen zerstört. Bei Britten gibt es dieses immer wiederkehrende *Motiv* von Gewalt vor dem Hintergrund von Ruhe. Die Gewalt der Vergewaltigung, die nicht auf der Bühne zu sehen ist, spiegelt das Orchester in einem geschickt verfremdeten Zwischenspiel wieder (Track 6). Dieses Zwischenspiel erhält die Form eines Präludiums zu einem Choral, in welchem der Chor, wie in dem Duett der zwei bewaffneten Männer in Mozarts *Zauberflöte*, in Oktaven gegen einen gewaltigen Kreuzrhythmus des Orchesters ansingt, wobei das Thema auf dem *Lucretia* Motiv mit zwei ineinandergreifenden Terzen in Moll beruht:

*Here in this scene you see
Virtue assailed by sin
With strength triumphing
All this is endless Sorrow and pain for him.*

Die Tragödie neigt sich unerbittlich ihrem Ende zu. In der Morgendämmerung des folgenden Morgens stecken Lucretias Kammerfrauen Blumen zu der Begleitung von Harfenmusik von unvergleichbarer Frische und Schönheit (Track 7). Lucretia tritt auf (Track 8), schaudert vor sich selbst voller Selbstverachtung. ("War es vielleicht nur ein Traum?"). Sie schickt nach ihrem Gatten und — zu einem der wohl bewegendsten Sätze der Oper, eine langsame Prozessionshymne mit obligaten englischen Horn (Track 10) — geht schweigsam auf ihn zu, um ihr Geständnis abzulegen. Obwohl ihr Gatte bereit ist, ihr zu vergeben, so treibt ihr eigenes Schuldempfinden sie zu der Handlung eines symbolischen Selbstmords. Sie stirbt, und zu einer kühnen Passacaglia (Track 11), die von dem Eröffnungsmotto des Chors aus fallenden Terzen zu steigender Skala abgeleitet ist (die Reihenfolge ist nun umgekehrt), verabschiedet sich ihr Gefolge von ihrem Körper mit der Frage "Ist dies alles?" zu dem Motiv aus fallenden

Terzen. Es folgt der Epilog (Track 12). Während die Schauspieler weiter um Lucretias Körper knien, nimmt der Frauenchor die Frage auf. In einer verschmelzenden Transition antwortet der Männerchor mit der Botschaft der Rettung Christis: "Er ist alles". In C-Dur, der Tonart von Lucretias Unschuld, auf die sich die ganze Oper hinbewegt hat, findet das Werk ein hymnisches Ende. Die formale Wiederkehr des Mottos beim Chor, nachdem alle Leidenschaften sich gelegt haben, wird nun zu den geläuterten Worten gesungen:

*Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes we try
To harness song to human tragedy.*

Doch kann dadurch das Gefühl der tragischen Vergänglichkeit eines individuellen Todes kaum abgeschwächt werden, während das Motiv von Instrument zu Instrument übergeht und die Bühne sich langsam verdunkelt.

Das Ende ist immer umstritten wurden. Duncan schrieb es auf Britten's persönlichen Wunsch und empfand es als einen Fehler von seiten des Komponisten. Kritiker der Zeit, wie Desmond Shawe-Taylor waren ebenfalls dieser Ansicht, doch ließ Britten auch bei seinen weiteren Bearbeitungen der Partitur das Ende unverändert stehen. Was auch immer die zweifelhafte moralische Kraft bedeutet, die vielleicht auf manche wie eine kaum überzeugende, irreführende Deutung einer heidnischen Tragödie wirkt, so bleibt sie mit dem integralen Teil des Chors innerhalb der gesamten Oper bestehen und erfüllt im musikalischen Sinne vollständig die tonalen und formalen Anforderungen des Werks. Und die Zweideutigkeit am Ende — die Spannung zwischen der "positiven" wörtlichen Bedeutung der christlichen Botschaft und der Trauer des Todes am Ende löst sich im Orchester auf — ist für einen Komponisten charakteristisch, dessen Klarheit in seinem musikalischen Ausdruck nie eine in sich tief gesplattene Auffassung gegenüber den nicht zu beantwortenden Fragen des Lebens verbergen konnte.

© 1994 Eric Roseberry
Übersetzung: Sabine Schildknecht



Tout au long de sa longue et prolifique carrière de compositeur d'opéras, Britten a toujours su étonner le public par la nouveauté de ses thèmes et de ses problématiques musico-dramatiques. Néanmoins, malgré leur diversité, il est toujours possible de rattacher chaque nouveau sujet à certains aspects des œuvres précédentes, de même que l'on peut y trouver des anticipations des œuvres à venir. La nuit, le sommeil et le monde de la mode, l'innocence outragée, la fugacité de la beauté, les conflits entre amour et devoir, les ambiguïtés cachées entre le bien et le mal — constituent certains des grands sujets tragiques de Britten, tous présents dans cet opéra.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre assez précoce — le deuxième de ses treize opéras véritables — elle constitue un tournant dans la carrière du compositeur. En 1945, le succès de *Peter Grimes* avait permis à Britten de s'affirmer tout d'un coup sur le plan international (malgré ses détracteurs). Mais le public qui aurait attendu de lui une deuxième œuvre du même genre aurait été déçu. Si *Peter Grimes* pouvait sembler éloigné du genre grandiloquent de l'opéra wagnérien, aussi bien par sa conception d'ensemble, par l'emploi d'un anti-héros étranger à la société et au milieu anglican que par son caractère d'opéra des masses avec une partie chorale comparable à *Boris Godounov* de Moussorgski, ses fresques de caractères mineurs et pittoresques à la Dickens, il en maintint néanmoins la dimension épique, par exemple dans ses interludes symphoniques de la mer qui commentent les événements de l'action, ou par sa subdivision traditionnelle en trois actes. Dans *The Rape of Lucretia*, où le compositeur se rapproche d'une tendance qui lui sera propre, le détachement du "grand opéra" est fondamental. A la différence de *Peter Grimes*, le nouvel opéra ne comporte que deux actes (caractéristique fréquente des futurs opéras de Britten), et manifeste une concentration des formes musicales rattachable aux conventions de l'époque baroque. De plus, son sujet intime, "domestique" est situé dans un contexte historique et classique, celui de l'Antiquité romaine, 500 ans av. J.-C. Le nombre des personnages est réduit, le "chœur" est incarné par les seules voix d'un homme et d'une femme, et l'orchestre ne comporte que douze instruments: bois par un, piano, harpe, percussion et quintette à cordes. Ce changement stylistique apparent a été déterminé en partie par des circonstances extérieures et personnelles. L'expérience liée à la représentation de *Peter Grimes* au théâtre du Sadlers Wells était loin d'avoir été facile, et la probabilité de recevoir d'autres commandes du même théâtre ou de Covent Garden était

très réduite. Le compositeur trouva un encouragement en la personne de John Christie, de Glyndebourne, qui semblait intéressé par l'idée d'un nouvel opéra pour la réouverture du Festival après la Guerre. Britten put avoir des collaborateurs précieux parmi lesquels le producteur et écrivain Eric Crozier, le décorateur John Piper, le ténor Peter Pears et Kathleen Ferrier, dominant le reste de la distribution, qui débuta sur la scène à cette occasion dans le rôle-titre. Le chef d'orchestre devait être une figure tout aussi importante sur le plan international: Ernest Ansermet, alors âgé de soixante trois ans, proche collaborateur de Stravinsky (de toutes les œuvres de Britten, *The Rape of Lucretia* est peut-être la plus stravinskienne). Cette expérience porta à la création de l'English Opera Group et à la création à Glyndebourne, l'année suivante, d'*Albert Herring*, deuxième opéra de chambre de Britten — pour employer des termes mozartiens, opera buffa, faisant pendant à l'opera seria *The Rape of Lucretia*. Pears et Britten créèrent à leur tour le Festival d'Aldeburgh en 1948. L'année suivante on y joua *Lucretia* et *Herring*, en même temps que *The Little Sweep*, opéra miniature pour enfants. La carrière de Britten fut ainsi tracée. Il s'établit en tant que compositeur et entrepreneur dans sa région natale, le Suffolk, et Aldeburgh devint dorénavant le centre de son activité.

Voilà ce qu'il en est de la place historique prise de *Lucretia* dans la carrière du compositeur. Les conséquences de cette expérience dans l'œuvre de Britten se firent entendre jusqu'à son dernier opéra, *La Mort à Venise*. Qu'en est-il du livret de l'opéra? Dans une préface célèbre que Britten écrivit en 1946 pour la première édition de la partition, il affirme que "le travail de collaboration entre le poète et le compositeur... me semble être l'un des secrets pour écrire un proche opéra... Le compositeur et le poète devraient travailler en étroite association dans toutes les étapes du travail, depuis les stades préliminaires jusqu'à la soirée de la création. Tel a été le cas pour *The Rape of Lucretia*". Depuis leur première rencontre en 1935 le poète et dramaturge Ronald Duncan était devenu un proche ami du compositeur. C'est pendant les premières représentations de *Peter Grimes* (Britten avait demandé conseil à son ami sur le livret de cet opéra) que les deux hommes discutèrent d'un sujet sur lequel ils pourraient collaborer. Leur première idée fut, selon Ronald Duncan, celle d'écrire un opéra comique inspiré des *Contes de Canterbury* de Chaucer. Cette idée fut néanmoins rapidement mise de côté pour celle de *Lucrece*, qui avait été suggérée par le futur librettiste de Britten, Eric Crozier.

Duncan avait écrit son livret d'après la pièce *Le Viol de Lucrèce* (1931), d'André Obey, qui avait elle-même été inspirée par le poème shakespearien. L'action du livret suit assez fidèlement les événements de la pièce. De plus, l'opéra a maintenu la brillante idée d'Obey d'introduire des "commentateurs" qui, selon les paroles d'Anthony Gishford "décrivent et commentent l'action pendant son déroulement, et parfois — selon une idée hardie — y participent". Ce procédé n'était pas nouveau dans un genre théâtral: Monteverdi l'avait employé dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, bien qu'aucun élément ne nous porte à croire à une influence consciente de Monteverdi sur Britten et Duncan. S'il existe un modèle dramatique et musical de leur opéra, c'est vraisemblablement dans *Oedipus Rex* de Stravinsky qu'il faut le trouver, ou peut-être aussi dans la partie de l'Évangéliste des *Passions* de Bach (Britten admirait beaucoup ces dernières, qu'il avait aussi exécutées à Aldeburgh). *The Rape of Lucretia* a quelque chose d'une *Passion* du XX^{ème} siècle par ses procédés musicaux et dramatiques. Cette analogie a été renforcée par le choix, de la part du compositeur et du librettiste, d'un contexte relatif à la morale chrétienne. Le Prologue et l'Épilogue forment un "cadre" similaire à celui du solo de cor dans la Sérénade du récitatif de Vere au début et à la fin de *Billy Budd*. De même que dans ce dernier, il apporte espoir de salut et de rédemption dans une œuvre qui autrement aurait pu paraître trop rude. Son caractère d'hymne, qui revient comme un leitmotif tout au long de l'opéra, est formé d'une tierce descendante, son inversion en sixte et une gamme ascendante sur les paroles:

*While we as two observers stand between
This present audience and that scene;
We'll view these human passions and these years
Through eyes which once have wept with Christ's own tears.*

Cette strophe revient chaque fois que le chœur décrit ou intervient dans l'action. Dans l'interlude du premier acte, par exemple, qui décrit la chevauchée vers Rome, Tarquinius est incité à faire demi-tour. C'est dans la scène la plus intense du deuxième acte, la scène du viol, qu'il est dénoncé le plus explicitement. En commentant le rôle du chœur dans ses notes pour le programme de la première représentation à Aldeburgh en 1949, le comte de Harewood a souligné que le rôle de l'orchestre dans *Peter Grimes* — celui de préparer, commenter, exalter et résumer l'action — est ici tenu par le soprano et le ténor conjointement à l'orchestre.

Les différents personnages sont présentés dans les deux scènes du premier acte que sépare un interlude. La première scène a lieu près de Rome, dans la tente où se trouve Tarquinius avec ses soldats; la seconde, dans une chambre de la maison de Lucrèce, où elle se trouve avec sa suite cette même soirée. Il fait nuit lorsque le chœur d'hommes (ténor, *lento tranquillo*) introduit la première scène (DC1, Piste 1), avec ses bruits d'insectes nocturnes, le coassement des grenouilles et des cris étranges. (Britten anticipe ici la musique de son *Nocturne* qu'il composera onze ans plus tard.) Nous voyons Tarquinius, impulsif, arrogant, agressif et concupiscent, dans une scène de beuverie et de dispute dans le campement romain (Piste 3). Las de ses trop faciles conquêtes féminines, et attiré par les voix entendues sur la chasteté et la fidélité de Lucrèce, femme de Collatinus, il décide de porter atteinte à son honneur (Piste 4). Après l'interlude (Piste 5), où le chœur (ténor) décrit son voyage à cheval vers Rome, le rideau se lève (Piste 6) sur la scène de calme et de sérénité des femmes pratiquant leur taches domestiques. La douce sonorité de la flûte et de la harpe contraste avec leur lyrisme intense. L'arrivée, tard dans la nuit, de Tarquinius (Piste 9), interrompt cette scène de paix intemporelle. Dans la scène suivante, les personnages miment les actions décrites par les chœurs (soprano et ténor). Ils se retirent tous dans leurs chambres en se souhaitant "bonne nuit".

Le deuxième acte commence par une description, de la part du chœur féminin (soprano), d'une ville prête à la rébellion sous la domination étrusque (DC2, Piste 1). Le rythme "en morse" de "A bas les Etrusques" constitue un refrain que l'on entend parmi les sons étouffés (dans les coulisses) de l'insurrection. Le rideau se lève sur la chambre de Lucrèce, avec Lucrèce endormie (Piste 2). Le chant du soprano (chœur) accompagné par la flûte alto, le cor en sourdine et la clarinette basse, décrit l'innocence de son repos. (Le thème orchestral sera repris de manière ironique par Tarquinius lorsqu'il réveille Lucrèce.) Tarquinius se rapproche doucement (Piste 3); son approche est décrite en *Sprechstimme* par le ténor (chœur) sur un accompagnement de la percussion (roulement de tambours). La violence du viol est exaltée par la montée dramatique qui le précède (Piste 4). Tarquinius donne un baiser à Lucrèce. Lucrèce l'attire vers elle, en rêvant de son mari Collatinus... mais soudain (Piste 5) le rêve se dissipe par le bruit du fouet et l'importunité de Tarquinius. Ici on retrouve un thème typique de Britten: celui de la violence mettant fin à un état de paix. Le tumulte provoqué par le viol, que l'on ne voit pas sur scène, est évoqué dans l'interlude par l'orchestre (Piste 6). Celui-ci consiste d'un prélude choral

dans lequel — comme dans le duo des hommes armés de *La flûte enchantée* — le chœur chante à l'octave (le thème est dérivé du motif de Lucrèce, formé de deux tierces mineures imbriquées), sur un accompagnement de l'orchestre jouant des rythmes entrecroisés:

*Here in this scene you see
Virtue assailed by sin
With strength triumphing
All this is endless Sorrow and pain for him.*

La tragédie s'approche inexorablement de sa fin. Au lever du jour les femmes de chambre de Lucrèce disposent des fleurs accompagnées d'une musique pour harpe d'une beauté et d'une fraîcheur incomparables (Piste 7). Lucrèce entre (Piste 8) écoeuvée et horrifiée ("would it have been a dream"). Elle envoie chercher son mari, et dans un des moments les plus émouvants de l'opéra — une musique lente avec cor anglais *obbligato* (Piste 10), proche de Bach — elle marche lentement vers lui pour avouer les événements de la nuit. Malgré le pardon de son mari, son sens de culpabilité la conduit au suicide, par un geste symbolique d'expiation. Elle meurt, et dans une passacaille austère (Piste 11) dérivée du motif du motto initial du chœur (tierce descendante et gamme ascendante, mais maintenant en ordre renversé), tous les personnages s'éloignent de son corps en posant la question "Est-ce tout?" chantée sur la tierce descendante. Suit l'Epilogue (Piste 12). Pendant que les acteurs restent agenouillés autour du corps de Lucrèce le chœur féminin répète la question. Dans une émouvante transition le chœur masculin répond par un message de salut chrétien: "Il est tout". Et ainsi, dans la tonalité d'ut majeur (tonalité de l'innocence de Lucrèce, vers laquelle a tendu tout l'opéra) on arrive à l'hymne final. Le retour final du motif du motto choral — toute passion éteinte — est chanté maintenant sur les paroles suivantes:

*Since Time commenced or Life began
Great Love has been defined by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes we try
To harness song to human tragedy.*

Mais ceci ne peut amoindrir notre sentiment de la futilité tragique de cette mort individuelle, alors que le motif passe comme un écho d'un instrument à l'autre pendant que la lumière baisse sur la scène.

La fin reste un sujet de dispute. Duncan l'écrivit à la demande explicite de Britten, tout en étant convaincu qu'il s'agissait là d'une erreur de la part du compositeur. Certains critiques de l'époque, comme Desmond Shawe-Taylor, furent du même avis, mais lors des révisions qu'en fit Britten, il n'y toucha pas. Quelque soit l'ambiguïté morale de ce qui peut paraître à certains comme une glose religieuse peu convaincante sur la tragédie païenne, elle demeure cohérente par rapport au rôle de partie intégrante de l'œuvre joué par le chœur tout au long de l'opéra, et sur un plan purement musical, elle permet de répondre aux exigences formelles et à l'équilibre tonal de l'œuvre dans son ensemble. Et l'ambiguïté même de la fin — la tension entre la signification "positive" du message verbal chrétien et la tristesse de la chute finale à l'orchestre — est typique d'un compositeur dont la transparence du discours musical ne put jamais cacher son sentiment profond et partagé pour les questions qui demeurent sans réponse.

© 1994 Eric Roseberry
Traduction: Angelo Cantoni





CATHERINE PIERARD



PATRICIA ROZARIO

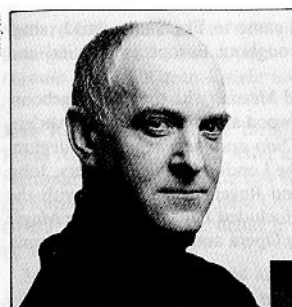


AMERAL GUNSON

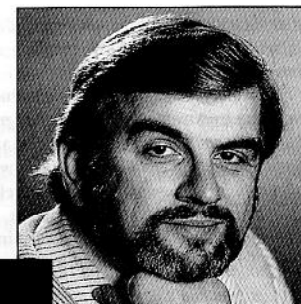


JEAN RIGBY

Katie Vandyeck



NIGEL ROBSON



ALAN OPIE

Robert Carpenter Turner



RICHARD HICKOX



DONALD MAXWELL



ALASTAIR MILES

After graduating from Auckland University, **Catherine Pierard** came to England to study singing with Vera Rosza. Now residing in London, she appears throughout Europe as a recital and oratorio soloist.

Her concert engagements have included Handel concert arias and *Messiah* with the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, Bach's *Magnificat* with Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music at the 1992 Proms, performances of Dido in Purcell's *Dido and Aeneas* with Collegium Musicum 90, Purcell's *Fairy Queen* with Roger Norrington and the London Classical Players, John Tavener's *Eis Thanaton* at Spitalfields and Chester Festivals and Ravel's *Shéhérazade* with the Bournemouth Symphony Orchestra. Recent operatic roles have included Papagena in *The Magic Flute* in the 1990 Proms, Donna Elvira for Glyndebourne Touring Opera and Fiordiligi and Donna Elvira for English Touring Opera.

Patricia Rozario was born in Bombay, and studied at the Guildhall School of Music and the National Opera Studio. She has won the British Song Prize in Barcelona, the Sängerbörderungspreis at the Salzburg Mozarteum, the Maggie Teyte Prize and the International Young Artists Competition.

Now established as one of the finest concert and recital singers of the younger generation, Patricia Rozario appears regularly with the BBC. Following her debut solo recital at the Wigmore Hall, London in 1991, Miss Rozario has made concert appearances in London, Belgium, France, Germany, Spain and Hong Kong. She is equally at home on the operatic stage, having appeared throughout Europe in operas by Gluck, Handel, Haydn, Monteverdi, Mozart and Pergolesi. Patricia Rozario has sung the title role in John Tavener's *Mary of Egypt* at the Aldeburgh Festival, and performed in the world premiere (and subsequent recording) of John Casken's *Golem*. In the 1994 season she makes concert appearances on tour with the Hong Kong Philharmonic, the Euskadi Symphony Orchestra and the BBC National Orchestra of Wales, sings at the BBC Promenade Concerts and performs in Handel's *Almira* with Bremen Opera.

Ameral Gunson pursues a very successful career throughout Europe and is equally at home on the concert platform, on stage and in recital work. Her wide repertoire demonstrates her versatility and enthusiasm for works from the Baroque to the 20th Century.

Recent engagements of note include Berlioz's *La Damnation de Faust* with Jerzy Maksymiuk, Berg's *Altenberg Lieder* with the Rotterdam Philharmonic under Jukka-Pekka Saraste, performances of Mahler's *Songs of a Wayfarer* with the BBC Scottish Symphony Orchestra, Elgar's *The Kingdom* and Handel's *Messiah* with the Royal Scottish National Orchestra, Teixeira's *Tē Deum* with The Sixteen Choir and Orchestra, Stravinsky's *Les Noces* with the London Sinfonietta and Szymanowski's

Stabat Mater and Janáček's *Glagolitic Mass* with the City of Birmingham Symphony Orchestra. Engagements at the Royal Opera House, Covent Garden have included Sir Harrison Birtwistle's *Gawain and the Green Knight* and Prokofiev's *The Fiery Angel*.

Jean Rigby studied at the Birmingham School of Music and then with Patricia Clark at the Royal Academy of Music. After a year of study at the National Opera Studio she joined English National Opera, where she has since sung many leading roles. Since 1983 Jean Rigby has also performed regularly at Covent Garden; she has also worked with Scottish Opera and Glyndebourne Opera, making her U.S. debut in 1993 with San Diego Opera in Massenet's *Werther* conducted by Richard Bonynge.

Jean Rigby is also a sought-after concert artist, singing regularly at the BBC Promenade concerts and at major London concert halls. Forthcoming performances include Bernstein's *Songfest* with the Philharmonia Orchestra conducted by Leonard Slatkin, and Beethoven's *Missa Solemnis* in the Vienna Musikverein conducted by Sir Neville Marriner, and operatic appearances for ENO and San Diego Opera. Miss Rigby has previously performed the title role in Britten's *The Rape of Lucretia* for English National Opera, Channel 4 television and for video.

Nigel Robson was born in Scotland, and after graduating from York University studied with Alexander Young at the Royal Northern College of Music in Manchester. After gaining early operatic experience at Glyndebourne, he made his debut at English National Opera in 1981 in Monteverdi's *Orfeo* and has since returned to English National Opera for the world premiere of Harrison Birtwistle's *The Mask of Orpheus*. Other recent British successes have included the British stage premiere of Kurt Weill's *The Protagonist* for the Camden Festival, Kurt Weill's *Seven Deadly Sins* with the London Sinfonietta and Simon Rattle, *Billy Budd* for Scottish Opera and Opera North, *The Makropoulos Case* for Scottish Opera and *La Clemenza di Tito* for Glyndebourne Touring Opera.

Nigel Robson enjoys an active concert career both in the UK and overseas. In recent seasons he has performed at the BBC Promenade Concerts, worked regularly with the Monteverdi Choir & Orchestra, appeared with the Ensemble Intercontemporain in Paris, and given performances with the London Sinfonietta of Henze's *Voices*, Stravinsky's *Renard* and Britten's *Les Illuminations*.

Alan Opie was born in Cornwall and studied at Cambridge University, the Guildhall School of Music and the London Opera Centre. After performances with Welsh National Opera, Glyndebourne Touring Opera, Phoenix Opera and at the Wexford Festival he joined Sadlers Wells (now English

National Opera) as principal baritone. He has combined his work at ENO with performances at other opera companies in the UK: Royal Opera House, Glyndebourne Festival Opera and Scottish Opera, whilst his international career has taken him to Chicago, Sante Fe, Paris, Amsterdam, Vienna, Brussels, Israel and Hong Kong. He sang the role of Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* at Bayreuth in 1987 and 1988, and took part in the first performance of the same opera in unified Berlin at the Staatsoper.

During the 1993-94 season Alan Opie sings Sharpless in *Madam Butterfly* at Covent Garden and the title role of *Barber of Seville* at ENO. He also appears at the Three Choirs Festival in Worcester where he will sing Walton's *Belshazzar's Feast* and Britten's *War Requiem* with the BBC Philharmonic Orchestra.

Donald Maxwell was born in Perth, Scotland, and graduated in geography from Edinburgh University. He studied singing with Joseph Hislop.

Internationally known as an operatic performer, Donald Maxwell has worked with all the major British companies, for Vancouver Opera, at the Teatro Colon, Buenos Aires, and in Paris, Brussels and the Vienna Staatsoper. He has performed the title roles of *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *Der fliegende Holländer* and *Wozzeck*, together with leading roles in operas by Mozart, Verdi, Puccini, Wagner and Janáček.

Donald Maxwell is also much in demand as a concert singer both in this country and abroad, and broadcasts regularly. Forthcoming engagements include the title role in *Falstaff* and *Scarpia (Tosca)* for Welsh National Opera, Eisenstein (*Die Fledermaus*) and the title role in the new production of *King Priam* for English National Opera.

Alastair Miles trained as a flautist at the Guildhall School of Music, taking singing lessons as a second study. Now considered to be one of the most exciting young British basses to have emerged in recent years, he made his operatic debut in 1985 as Trulove in *The Rake's Progress* for Opera 80 before winning the Decca-Kathleen Ferrier Prize in 1986, and later the ESO Glyndebourne Touring Opera Singers' Award. Alastair Miles has subsequently sung at Glyndebourne and Covent Garden, and for Welsh National Opera, English National Opera, Vancouver Opera, Netherlands Opera, Opéra de Lyon, and with the Deutsche Oper, Berlin. Performances in his opera recordings have been highly acclaimed.

Alastair Miles also pursues a successful concert career, appearing recently in the United Kingdom with John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis and Simon Rattle, and in the United States with Kurt

Masur, Zubin Mehta, Roger Norrington, Trevor Pinnock, and Robert Shaw. Highlights of Alastair Miles' forthcoming engagements include his debut with San Francisco Opera as Giorgio in *I Puritani*, and concerts with the Vienna Philharmonic and Muti (Bach's *B Minor Mass*), and the Philharmonia Orchestra under Giulini (Beethoven's Ninth Symphony).

Richard Hickox is recognised as one of Britain's leading conductors. His repertoire is unusually wide-ranging from Renaissance to contemporary, and in recent years he has become increasingly known for his interpretations of British music, receiving the first Charles Groves prize awarded by the National Federation of Music Societies for Services to British music.

He won an Organ Scholarship to Queen's College, Cambridge and from 1972 to 1982 he was Director of Music at St Margaret's Church, Westminster — a platform which also enabled him to found the City of London Sinfonia, of which he is still active as Music Director.

Since 1976 Richard Hickox has been Music Director of the London Symphony Chorus, and in 1985 the London Symphony Orchestra created him their first ever Associate Conductor. With the LSO, he has toured America, conducted at the Proms and the Royal Concert.

From 1982-90 Richard Hickox was Artistic Director of the Northern Sinfonia, and he continues his association as Principal Guest Conductor. From Autumn 1992 he has also been appointed Principal Guest Conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra. With Simon Standage he was involved in the formation of Collegium Musicum 90, which is devoted to the performance of Baroque music and which records exclusively for Chandos Records.

Richard Hickox has conducted productions for the Royal Opera, English National Opera, Scottish Opera, Opera North, Los Angeles Opera and Rome Opera. Future productions include Walton's *Troilus and Cressida* for Opera North and Handel's *Julius Caesar* for the Komische Oper, Berlin.



Catherine Pierard kam nach Abschluß ihres Studiums an der Universität von Auckland, wo sie bei Vera Rosza Gesang studierte, nach England. Sie ist jetzt in London ansässig und tritt in vielen Teilen Europas als Solistin in Recitals und Oratorien auf.

Zu ihren Konzertengagements gehören der *Messias* und Konzertarien von Händel mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, Bachs *Magnificat* mit Christopher Hogwood und der Academy of Ancient Music bei den Promenade Concert im Jahr 1992, die Rolle der Dido in Purcells *Dido and Aeneas* mit dem Collegium Musicum 90, Purcells *Fairy Queen* mit Roger Norrington und den London Classical Players, John Taveners *Eis Thanaton* bei den Musikfestspielen von Spitalfields und Chester, sowie Ravels *Shéhérazade* mit dem Bournemouth Symphony Orchestra. An Opernrollen sang sie 1990 bei den Promenade Concerts die Papagena in der *Zauberflöte*, mit der Glyndebourne Touring Opera die Donna Elvira, und mit der English Touring Opera sowohl Fiordiligi wie Donna Elvira.

Patricia Rozario wurde in Bombay geboren und studierte an der Guildhall School of Music in London und am National Opera Studio. Sie erhielt den British Song Prize in Barcelona, den Sängerförderungspreis im Salzburger Mozarteum sowie den Maggie Teyte Prize, und sie gewann die International Young Artists Competition.

Sie hat sich als eine der führenden Konzert- und Recitalsängerinnen der jüngeren Generation etabliert und tritt regelmäßig bei der BBC auf. An ihr Solo-Debüt in der Wigmore Hall in London im Jahr 1991 schlossen sich Auftritte in London, Belgien, Deutschland, Frankreich, Spanien und Hong Kong an. Auch als Opernsängerin hat sich Patricia Rozario dem europäischen Publikum vorgestellt, so in Opern von Gluck, Händel, Haydn, Monteverdi, Mozart, Pergolesi und Purcell. Sie sang die Titelrolle in John Taveners *Mary of Egypt* bei Aldeburgh Festival und sang in der Uraufführung (und nachfolgenden Einspielung) von John Caskens *Golem*. 1994 tritt sie in Konzerten auf Tournee mit dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Euskadi Symphony Orchestra und dem BBC National Orchestra of Wales auf und singt in den BBC Promenade Concerts und in Händels *Almira* an der Oper Bremen.

Ameral Gunson ist dem europäischen Publikum als Künstlerin bekannt, die sowohl im Konzertsaal als auch auf der Bühne und als Recitalsängerin mit großem Erfolg auftritt. In ihrem umfangreichen Repertoire spiegelt sich ihre Vielfältigkeit und ihr Enthusiasmus für Werke vom Barock bis zum 20. Jahrhundert.

Unter ihren Auftritten sind besonders beachtenswert Berliozs *La Damnation de Faust* mit Jerzy Maksymiuk, Bergs *Altenberg Lieder* mit den Rotterdamer Philharmonikern unter Jukka-Pekka Saraste, Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, Elgars

The Kingdom und Händels *Messias* mit dem Royal Scottish National Orchestra, Teixeiras *Te Deum* mit dem Chor und Orchester der Sixteen, Strawinskys *Les Noces* mit der London Sinfonietta und Szimanowskis *Stabat Mater* und Janáček's *Glagolitische Messe* mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Am Royal Opera House, Covent Garden ist sie in Sir Harrison Birtwistles *Gawain and the Green Knight* und Prokofjews *Feurigem Engel* aufgetreten.

Jean Rigby studierte an der Birmingham School of Music und anschließend bei Patricia Clark an der Royal Academy of Music. Nach einem einjährigen Studium am National Opera Studio wurde sie Mitglied des Ensembles der English National Opera, wo sie seither viele führende Rollen besetzt hat. Seit 1983 tritt Jean Rigby auch regelmäßig in Covent Garden auf. Auch mit der Scottish Opera und der Glyndebourne Opera hat sie zusammengearbeitet. In den USA gab sie ihr Debüt 1993 an der San Diego Opera in Massenets *Werther* unter der Leitung von Richard Bonyng.

Auch als Konzertsängerin ist Jean Rigby gefragt. Sie ist regelmäßig bei den Promenade Concerts der BBC und in führenden Londoner Konzertsälen zu hören. Auf ihrem Terminkalender stehen Bernsteins *Songfest* mit dem Philharmonia Orchestra unter Leonard Slatkin und Beethovens *Missa Solemnis* im Wiener Musikverein unter der Leitung von Sir Neville Marriner, sowie Opernauftritte bei der English National Opera und der San Diego Opera. Die Künstlerin hat die Titelrolle in Britten's *The Rape of Lucretia* bereits bei der English National Opera, im britischen Fernsehen und auf einer Video-Aufnahme gesungen.

Nigel Robson wurde in Schottland geboren und studierte nach seinem Abschluß von der Universität York bei Alexander Young am Royal Northern College of Music in Manchester. Er sammelte zunächst in Glyndebourne seine erste Opernerfahrung, machte 1981 sein Debüt an der English National Opera in Monteverdis *Orfeo* und kehrte später für die Uraufführung von Harrison Birtwistles *The Mask of Orpheus* an dieses Haus zurück. Weitere Erfolge in Großbritannien waren unter anderen die britische Bühnenpremiere von Kurt Weills *Der Protagonist* für das Camden Festival, Kurt Weills *Die sieben Todsünden* mit der London Sinfonietta unter Simon Rattle, Britten's *Billy Budd* für Scottish Opera und Opera North, *Die Sache Makropoulos* für Scottish Opera und *La Clemenza di Tito* für Glyndebourne Touring Opera.

Nigel Robson erfreut sich einer gleichermaßen aktiven Karriere auf dem Konzertpodium in Großbritannien und im Ausland. In jüngerer Zeit arbeitete er regelmäßig mit dem Monteverdi Choir & Orchestra, trat mit dem Ensemble Intercontemporain in Paris und in den BBC Promadenkonzerten auf, und sang mit der London Sinfonietta in Henzes *Voices*, Strawinskys *Renard* und Britten's *Les Illuminations*.

Alan Opie wurde in Cornwall geboren und erhielt seine Ausbildung an der Universität Cambridge, der Guildhall School of Music in London und dem London Opera Centre. Nach zahlreichen Auftritten mit der Welsh National Opera, der Glyndebourne Touring Opera, der Phoenix Opera und beim Wexford Festival wurde er vom Sadlers Wells Theater (jetzt English National Opera) als Solobariton engagiert. Seine Arbeit an der English National Opera verbindet Alan Opie auch mit Auftritten an anderen Opernhäusern Großbritanniens, so zum Beispiel der Royal Opera Covent Garden, der Glyndebourne Festival Opera und der Scottish Opera. Seine internationale Karriere führte ihn bisher nach Chicago, Santa Fé, Paris, Amsterdam, Wien, Brüssel, Israel und Hong Kong. In den Jahren 1987 und 1988 übernahm er bei den Bayreuther Festspielen die Rolle des Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* und nahm in der gleichen Rolle an der ersten Aufführung dieses Werks im wiedervereinigten Berlin an der Staatsoper teil.

Während der Spielzeit 1993-94 wird Alan Opie an der Royal Opera Covent Garden die Partie des Sharpless in *Madame Butterfly* und die Titelpartie im *Barbier von Sevilla* an der English National Opera singen. Zu weiteren Aufgaben gehören Waltons *Belshazzar's Feast* und Britten's *War Requiem* mit dem BBC Philharmonic Orchestra beim Three Choirs Festival in Worcester.

Donald Maxwell wurde in Perth in Schottland geboren und studierte zunächst Geographie an der Universität von Edinburgh und Gesang bei Joseph Hislop.

Er ist international als Opernsänger bekannt und ist in allen führenden britischen Opernhäusern sowie der Vancouver Opera, dem Teatro Colon in Buenos Aires und in Paris, Brüssel und an der Wiener Staatsoper aufgetreten. Donald Maxwell sang die Titelrollen in *Il barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *Der fliegende Holländer* und *Wozzeck* sowie Hauptrollen in Opern von Mozart, Verdi, Puccini, Wagner und Janáček.

Donald Maxwell ist außerdem in Großbritannien und im Ausland als Konzertsänger viel gefragt und ist häufig im Rundfunk zu hören. Bevorstehende Verpflichtungen sind unter anderen die Titelrolle in *Falstaff* und *Scarpia (Tosca)* für die Welsh National Opera und Eisenstein (*Die Fledermaus*) und die Titelrolle in Tippett's *King Priam* für die English National Opera.

Alastair Miles studierte zunächst Flöte an der Guildhall School of Music in London und Gesang im Nebenfach. Inzwischen wird er als einer der interessantesten jungen britischen Bässe angesehen, die in jüngerer Zeit zum Vorschein traten. Er machte sein Operndebüt 1985 als Trulove in *The Rake's Progress* mit Opera 80 und gewann 1986 den Decca-Kathleen-Ferrier-Preis und später den Esso Glyndebourne Touring Opera Sängerpreis. Seitdem ist Alastair Miles in Glyndebourne und Covent Garden, sowie an der Welsh National Opera, English National Opera, der Oper Vancouver, der

Niederländischen Oper, der Opéra de Lyon und der Deutschen Oper Berlin aufgetreten. Seine Interpretationen in Opernaufnahmen wurden hoch gepriesen.

Alastair Miles ist außerdem erfolgreich als Konzertsänger tätig und trat in jüngerer Zeit in Großbritannien mit John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis und Simon Rattle und in den Vereinigten Staaten mit Kurt Masur, Zubin Mehta, Roger Norrington, Trevor Pinnock und Robert Shaw auf. Höhepunkte in seinem Terminkalender sind Verpflichtungen für sein Debüt an der San Francisco Opera als Giorgio in *I Puritani* sowie Konzerte mit den Wiener Philharmonikern und Muti (Bachs *h-Moll-Messe*) und dem Philharmonia Orchestra unter Giulini (Beethovens Neunte Symphonie).

Richard Hickox ist anerkannt einer der führenden britischen Dirigenten. Sein Repertoire ist ungewöhnlich vielseitig und erstreckt sich von Barockmusik bis zur Gegenwart. In den letzten Jahren hat er sich zunehmend durch seine Interpretationen britischer Musik einen Namen gemacht und erhielt dafür den ersten von der National Federation of Music Societies verliehenen Charles-Groves-Preis für Verdienste um die britische Musik.

Richard Hickox war Orgelstipendiat am Queens College, Cambridge, und von 1972 bis 1982 Musikdirektor an der Kirche von St. Margaret in Westminster. Während dieser Zeit gründete er auch die City of London Sinfonia, dessen musikalischer Leiter er noch immer ist.

Seit 1976 ist er Musikdirektor des London Symphony Chorus. 1985 ernannte ihn das London Symphony Orchestra zum außerordentlichen Dirigenten. Mit dem LSO hat Richard Hickox Amerika bereist, an den Londoner Promenade-Konzerten und den Royal Concerts teilgenommen.

Von 1982 bis 1990 war Richard Hickox künstlerischer Leiter der Northern Sinfonia und bleibt weiterhin Erster Gastdirigent dieses Orchester. Im Herbst 1992 wurde Richard Hickox zum Ersten Gastdirigenten des Bournemouth Symphony Orchestra ernannt. Zusammen mit Simon Standage ist er für die Gründung des Collegium Musicum 90 verantwortlich. Dieses Ensemble widmet sich der Interpretation von Barockmusik und einspielt ausschließlich für Chandos.

Richard Hickox hat Aufführungen der Royal Opera, der English National Opera, der Scottish Opera, der Opera North, der Los Angeles Opera und der Opera di Roma geleitet. Auf dem Terminkalender stehen ferner Aufführungen von Waltons *Troilus und Cressida* der Opera North und Händels *Julius Cäsar* der Komischen Oper, Berlin.



Catherine Pierard, diplômée de l'Université d'Auckland (Nouvelle Zélande), a étudié le chant au Royaume-Uni, auprès de Vera Rosza. Elle réside maintenant à Londres, mais voyage un peu partout en Europe, pour donner des récitals, et interpréter des oratorios.

Catherine Pierard s'est produite récemment: — à Amsterdam, au Concertgebouw, dans un programme consacré à des airs de Haendel et au *Messie*; à Londres, aux Concerts Promenade de 1992, avec Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, dans le *Magnificat* de Bach; avec le Collegium Musicum 90 dans *Dido and Aeneas* de Purcell; aux festivals de Spitalfields et de Chester, avec Roger Norrington et les London Classical Players, dans *Eis Thanaton* de John Tavener; avec le Bournemouth Symphony Orchestra, dans *Shéhérazade* de Ravel. Dans le domaine de l'opéra, elle a tenu récemment les rôles de: Papagena, *La Flûte enchantée* (Mozart) aux Concerts Promenade de 1990; Donna Elvira, *Don Juan* (Mozart), dans les tournées de l'opéra de Glyndebourne; et Fiordiligi, *Così fan tutte* (Mozart) et Donna Elvira dans les tournées de l'English Touring Opera.

Patricia Rozario, soprano, née à Bombay, a fait ses études à Londres: Guildhall School of Music et National Opera Studio. Elle est titulaire de plusieurs prix notamment: Interprétation de la Chanson britannique, Barcelone; Sängerbildungspreis, Mozarteum de Salzbourg; Maggie Teyte, Concours international pour jeunes artistes.

C'est une des meilleures cantatrices de la jeune génération. Elle se produit souvent en concert et en récital, et dans certains programmes musicaux de la BBC. En 1991, au Wigmore Hall de Londres, elle donnait, en soliste, son premier grand récital; il fut suivi de plusieurs engagements à Londres, en Allemagne, en Belgique, en France, en Espagne et à Hong Kong. Patricia Rozario est également connue pour ses interprétations d'héroïnes d'opéras, qu'elle a incarnées sur plusieurs grandes scènes d'Europe dans des œuvres de Gluck, Haendel, Haydn, Monteverdi, Mozart, Pergolesi et Purcell. Patricia Rozario tenait le rôle de Marie, dans *Mary of Egypt* (de John Taverner) au Festival d'Aldeburgh.

Ameral Gunson, poursuit une très belle carrière européenne, aussi bien dans les domaines du concert et du récital, que dans celui de l'opéra. Son répertoire extrêmement riche et varié, allant de la musique baroque à la musique du XX^{ème} siècle, confirme son universalité et son enthousiasme.

Récemment on a pu l'entendre dans: — *La Damnation de Faust* (Berlioz), avec Jerzy Maksymiuk; les *Altenberg Lieder* (Berg), avec le Philharmonique de Rotterdam, sous la direction de Jukka-Pekka Saraste; les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un compagnon errant) (Mahler), avec le BBC Scottish Symphony Orchestra; *The Kingdom* (Le Royaume) (Elgar) et *Le Messie* (Haendel)

avec le Royal Scottish National Orchestra; le *Te Deum* (Teixeira) avec le chœur et l'orchestre des Sixteen; *Les Noces* (Stravinski) avec le London Sinfonietta; le *Stabat Mater* (Szymanowski) et la *Messe glagolithique* (Janáček), avec le City of Birmingham Symphony Orchestra; *Gawain and the Green Knight* (Gawain et le chevalier vert) (Sir Harrison Birtwistle) et *L'Ange de feu* (Prokofiev) à l'opéra royal de Covent Garden.

Jean Rigby, ancienne élève de la Birmingham School of Music, a poursuivi ses études à la Royal Academy of Music, où elle eut pour professeur Patricia Clark. Engagée à l'English National Opera, Londres, après un stage pratique d'un an au National Opera Studio, elle a interprété depuis plusieurs premiers grands rôles. Elle se produit également, depuis 1983, au Royal Opera, Covent Garden. Hors de Londres, on a pu l'entendre sur les scènes du Scottish Opera et du Glyndebourne Festival Opera. Son premier contrat aux États-Unis date de 1993, où à l'opéra de San Diego elle interprétait le rôle de Charlotte (*Werther*, Massenet) sous la direction de Richard Bonynge.

Jean Rigby se produit régulièrement aux concerts promenade de la BBC, et dans les grandes salles de concert londoniennes. Ses prochains contrats comportent: *Songfest*, de Bernstein, avec le Philharmonia Orchestra, sous la direction de Leonard Slatkin, la *Missa Solemnis* de Beethoven, au Musikverein de Vienne, sous la direction de Sir Neville Marriner; et plusieurs rôles d'opéra, à Londres (ENO) et à San Diego. Jean Rigby a interprété le rôle de Lucrèce, du *Rape of Lucretia* (Le viol de Lucrèce), sur la scène de l'English National Opera, et en studio pour la chaîne de télévision Channel 4 (programme télévisé et film vidéo).

Nigel Robson, natif d'Ecosse, a fait ses études à l'université de York, et ensuite au Royal Northern College of Music, Manchester, dans la classe d'Alexander Young. Après avoir acquis une certaine expérience de l'opéra à Glyndebourne, il débute en 1981, à l'English National Opera, dans *Orfeo* de Monteverdi. Il y est retourné depuis pour la création mondiale de *The Mask of Orpheus*, d'Harrison Birtwistle. Parmi ses autres succès au Royaume Uni, citons: la première représentation en Grande-Bretagne de *The Protagonist*, de Kurt Weill, au Camden Festival; *Seven Deadly Sins* (Les sept péchés capitaux), également de Kurt Weill, avec le London Sinfonietta sous la direction de Simon Rattle; *Billy Budd*, de Benjamin Britten, au Scottish Opera et à l'Opera North; *L'Affaire Makropoulos*, de Janáček, au Scottish Opera, et *La Clemenza di Tito*, de Mozart, avec le groupe des Tournées de l'Opera de Glyndebourne.

Nigel Robson se produit également en concert, au Royaume Uni et à l'étranger. Au cours des dernières saisons on a pu l'entendre avec le Monteverdi Choir and Orchestra et l'Ensemble Intercontemporain de Paris; aux concerts-promenade de la BBC à Londres; ainsi que dans *Voices* [Voix] de Henze, *Le Renard* de Stravinski et *Les Illuminations* de Britten, avec le London Sinfonietta.

Alan Opie, natif de Cornouailles (britannique), a fait ses études à l'université de Cambridge, et à la Guildhall School of Music (Londres), études suivies d'une formation pratique au London Opera Centre. D'abord membre de l'Opéra national gallois, des Tournées d'opéras de Glyndebourne, du Phoenix Opera, et du groupe des interprètes du Festival de Wexford, il est entré ensuite, comme principal baryton, au Sadlers Wells (devenu peu après l'English National Opera). Au Royaume-Uni, en dehors de l'English National Opera, il s'est produit à la Royal Opera House de Covent Garden, à Glyndebourne (Festival d'opéras), au Scottish Opera; tandis que ses engagements internationaux le conduisaient de Chicago et Santa Fe, à Paris, Amsterdam, Vienne, Bruxelles, ainsi qu'en Israël et à Hong Kong. En 1987, il chantait le rôle de Beckmesser, des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* à Bayreuth, et en 1988, il prenait part à la première représentation de ce même opéra au Staatsoper de Berlin réunifié.

Pendant la saison 1993-94 Alan Opie est Sharpless, *Madame Butterfly*, à Covent Garden; Figaro, *Le Barbier de Séville*, à l'English National Opera. Il est aussi l'un des solistes interprètes de *Belshazzar's Feast* de Walton et du *War Requiem* de Britten, auprès du BBC Philharmonic Orchestra, au Festival des Trois Chœurs à Worcester.

Donald Maxwell, né à Perth (Ecosse), titulaire d'une licence de géographie de l'Université d'Edimbourg, a étudié le chant auprès de Joseph Hislop.

Chanteur d'opéra jouissant d'une célébrité internationale, Donald Maxwell s'est produit sur les grandes scènes lyriques britanniques, à l'opéra de Vancouver, au Teatro Colon de Buenos Aires, à Paris, Bruxelles et Vienne (Staatsoper). Il a interprété récemment les rôles de Figaro (*Le Barbier de Séville*), Don Pasquale, de l'opéra du même nom, le Hollandais (*Le Vaisseau Fantôme*), et Wozzeck (de l'opéra du même nom); et auparavant nombre de grands rôles de baryton dans les opéras de Mozart, Verdi, Puccini, Wagner et Janáček.

Donald Maxwell est tout aussi célèbre dans les salles de concert du Royaume-Uni et de nombreux autres pays; il se produit régulièrement dans les programmes lyriques et musicaux radiodiffusés. Ses prochains contrats comportent les rôles de Falstaff (de l'opéra du même nom), au Welsh National Opera; d'Eisenstein (*La Chauve-Souris*) et King Priam (de l'opéra du même nom) à l'English National Opera (Londres).

Alastair Miles a étudié la flûte à la Guildhall School of Music, Londres, et, le chant, en second sujet. Finalement c'est en tant que basse qu'il s'est classé parmi les meilleurs de sa génération au Royaume-Uni. Il a débuté dans l'opéra en 1985 en interprétant le rôle de Trulove du *Rake's Progress* (Stravinski) avec le groupe Opera 80, et, en 1986, il remportait le prix Decca-Kathleen Ferrier, puis le prix Esso, de la compagnie des Tournées du Glyndebourne Opera. Depuis Alastair

Miles s'est produit au festival de Glyndebourne, à l'Opéra royal de Covent Garden, ainsi que sur les scènes du Welsh National Opera, de l'English National Opera, des opéras de Vancouver, des Pays-Bas, de Lyon, et de Berlin (Deutsche Oper). Ses interprétations de rôles d'opéra sur disques ont fait l'objet de chaleureux éloges.

Alastair Miles remporte aussi de grands succès dans les salles de concert; on a pu l'entendre avec les grands orchestres du Royaume-Uni sous la direction de John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis et Simon Rattle; aux Etats-Unis sous la direction de Kurt Masur, Zubin Mehta, Roger Norrington, Trevor Pinnock et Robert Shaw. Les engagements imminents de M. Miles comportent: un premier rôle, Giorgio, (*La Puritaine*), à l'opéra de San Francisco; la Messe en Si mineur de Bach, avec le Philharmonique de Vienne sous la direction de Riccardo Muti et la Neuvième Symphonie de Beethoven avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de C. M. Giulini.

Richard Hickox est certainement l'un des chefs d'orchestre les plus connus de Grande Bretagne. Son répertoire est extrêmement varié, allant de la musique de la Renaissance à la musique contemporaine. Ses dernières années il s'est particulièrement distingué dans le domaine de la musique britannique, ce qui lui a valu d'obtenir de la Fédération nationale des Sociétés musicales le Premier Prix Charles Groves pour avoir servi avec honneur la musique britannique.

Etudiant organiste, il obtient une bourse au Queen's College de Cambridge; puis de 1972 à 1982 il est directeur musical à l'église St-Margaret de Westminster, un poste qui lui permet de créer le City of London Sinfonia, dont il est toujours en charge de la direction musicale.

En 1976 il est nommé directeur du London Symphony Chorus et en 1985 le London Symphony Orchestra en fait — et pour la première fois — son chef d'orchestre associé. C'est avec cet orchestre qu'il a effectué une tournée aux Etats-Unis, c'est cet orchestre qu'il dirigeait aux Concerts Promenades, et au Concert Royal.

De 1982 à 1990 Richard Hickox est directeur artistique du Northern Sinfonia, auquel il est toujours associé comme principal chef d'orchestre itinérant. A l'automne de 1992 Richard Hickox est devenu principal chef invité du Bournemouth Symphony Orchestra. Avec Simon Standage il vient de former le Collegium Musicum 90, ensemble qu'il destine à l'interprétation de la musique baroque. L'ensemble a un accord d'exclusivité d'enregistrement avec Chandos Records.

Richard Hickox a dirigé de nombreux opéras: au Royaume-Uni à Covent Garden, à l'English National Opera, au Scottish Opera, à l'Opera North; à l'étranger: aux opéras de Los Angeles et de Rome. Bientôt il sera à nouveau à la tête de l'orchestre d'Opera North pour les représentations de *Troilus & Cressida* (Walton), puis au Komische Oper, Berlin, pour celles de *Jules César* (Haendel).



*Recent releases featuring
the City of London Sinfonia under Richard Hickox:*

ALWYN: Oboe Concerto • Concerti Grossi Nos. 1-3
with Nicholas Daniel
CHAN 8866 - CD

ALWYN: Lyra Angelica • Autumn Legend • Pastoral Fantasia • Tragic Interlude
with Rachel Masters / Nicholas Daniel / Stephen Tees
CHAN 9065 - CD

BRITTEN: Deus in adjutorium meum • Chorale on an old French carol
Cantata misericordium Op. 69

FINZI: Requiem da Camera • HOLST: Psalms 86 and 148
with John Mark Ainsley / Stephen Varcoe / The Britten Singers
CHAN 8997 - CD

DYSON: Symphony in G
CHAN 9200 - CD

DYSON: Concerto Leggiero • Concerto da Camera • Concerto da Chiesa
with Eric Parkin
CHAN 9076 - CD

GINASTERA: Harp Concerto Op. 25
GLIERE: Harp Concerto Op. 74 • Concerto for Coloratura Soprano
with Eileen Hulse / Rachel Masters
CHAN 9094 - CD

MOZART: Flute & Harp Concerto in C major K299 • Oboe Concerto in C major K271k
SALIERI: Flute & Oboe Concerto in C major
with Susan Milan / David Theodore / Skaila Kanga
CHAN 9051 - CD

WALTON: Suite 'Christopher Columbus' • Anon in Love • The Twelve
A Song for the Lord Mayor's Table • Songs after Edith Sitwell
with Jill Gomez / Linda Finnie / Arthur Davies / Martin Hill / Westminster Singers
CHAN 8824 - CD

WALTON: Façade 1 & 2 (Complete)
with Richard Baker / Susana Walton
CHAN 8869 - CD

LA FLUTE ENCHANTEE: French Music for Flute & Orchestra
JOLIVET: Concerto • CHAMINADE: Concertino • MARTIN: Ballade
GODARD: Suite de trois Morceaux Op. 116 • SAINT-SAËNS: Airs de ballet
d'ASCANIO: Adagio et Variation • IBERT: Concerto
with Susan Milan / Michael Dussek
CHAN 8840 - CD



Benjamin Britten and Peter Pears at Glyndebourne during rehearsals for *The Rape of Lucretia*, July 1946.



At the recording sessions

Hulton-Deutsch Collection

Recorded in association with the Britten Estate
and the Ronald Duncan Trust

Libretto available from
Boosey & Hawkes Ltd., 295 Regent Street, London W1R 8 JH.

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens
- Assistant Engineer: Richard Lee
- Editor: Peter Newble
- Recorded in Goldsmiths' College, London SE14 on 5-8 July 1993
- Front Cover Painting: *The Death of Lucretia* by Eduardo Rosales, courtesy of Cason del Buen Retiro, Madrid / Bridgeman Art Library
- Back Cover Photograph by Katie Vanduyck
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Holland

BRITTEN: THE RAPE OF LUCRETIA

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 2-disc set CHAN 9254/5

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

The Rape of Lucretia Op. 37

Libretto by Ronald Duncan

Female Chorus.....CATHERINE PIERARD *soprano*
Lucia, Lucretia's maid.....PATRICIA ROZARIO *soprano*
Bianca, Lucretia's nurse.....AMERAL GUNSON *mezzo-soprano*
Lucretia, wife of Collatinus.....JEAN RIGBY *contralto*
Male Chorus.....NIGEL ROBSON *tenor*
Tarquinius, an Etruscan prince.....DONALD MAXWELL *baritone*
Junius, a Roman general.....ALAN OPIE *baritone*
Collatinus, a Roman general.....ALASTAIR MILES *bass*



Printed in Holland

COMPACT DISC ONE TT = 52:08

ACT ONE

Tracks 1 - 4 Scene One 28:23
Track 5 Interlude 3:07
Tracks 6 - 9 Scene Two 20:39

COMPACT DISC TWO TT = 64:08

ACT TWO

Tracks 1 - 5 Scene One 24:30
Track 6 Interlude 4:15
Tracks 7 - 12 Scene Two 35:23

DDD

———— CITY OF LONDON SINFONIA ————
conducted by
———— RICHARD HICKOX ————

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.
CD made in Austria

SOLOISTS / CITY OF LONDON SINFONIA / HICKOX

CHAN 9254/5