

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit Iso.co.uk

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

LSO0751



London Symphony Orchestra

LSO Live

Stravinsky

Oedipus Rex

Apollon musagète

Sir John Eliot Gardiner

Jennifer Johnston

Stuart Skelton

Gidon Saks

Fanny Ardant

Monteverdi Choir

London Symphony Orchestra



SUPER AUDIO CD

Igor Stravinsky (1882–1971)

Oedipus Rex (1927, rev 1948)

Apollon musagète / Apollo (1928, rev 1947)

Sir John Eliot Gardiner London Symphony Orchestra

Jennifer Johnston Jocasta **Stuart Skelton** Oedipus **Gidon Saks** Creon **Fanny Ardant** narrator

David Shipley Tiresias **Gareth Treseder** Shepherd **Alexander Ashworth** Messenger

Monteverdi Choir

Oedipus Rex 49'01"

- 1 Prologue and Act I: i. "Spectateurs, vous allez entendre..." 7'11"
- 2 Act I: ii. "Voici Creon, beau-frère d'Oedipe..." 6'53"
- 3 Act I: iii. "Oedipe interroge la fontaine de vérité..." 8'19"
- 4 Act II: i. "Gloria, gloria, gloria!" 11'52"
- 5 Act II: ii. "Le témoin du meurtre sort de l'ombre..." 7'36"
- 6 Act II: iii. "Et maintenant, vous allez entendre..." 7'10"

Apollon musagète 30'12"

Premier Tableau

- 7 Naissance d'Apollon 4'10"

Second Tableau

- 8 Variation d'Apollon 2'57"
- 9 Pas d'action 4'27"
- 10 Variation de Calliope 1'32"
- 11 Variation de Polymnie 1'19"
- 12 Variation de Terpsichore 1'41"
- 13 Variation d'Apollon 2'39"
- 14 Pas de deux 4'38"
- 15 Coda 3'16"
- 16 Apothéose 3'33"

Total time 79'13"

Recorded live 25 April and 1 May 2013 at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & audio editor

Classic Sound Ltd recording and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing, and mastering

Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes.

Oedipus Rex © Copyright 1927. Revised version © Copyright 1949, 1950 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Apollon musagète © Copyright 1928. Revised edition © Copyright 1949 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Hybrid-SACD Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players.

SACD and its logo are trademarks of Sony.

Igor Stravinsky (1882–1971)

Oedipus Rex: an opera-oratorio in two acts

(1927, rev 1948)

The idea for 'an opera in Latin on the subject of a tragedy of the ancient world, with which everyone would be familiar', was essentially Stravinsky's own, as is proved by a letter to Jean Cocteau of October 1925, setting out the terms of their collaboration. Hitherto all his sung theatre works except *Pulcinella* – where the Italian text was part of the received material – had been in Russian, which may seem natural enough until we remember that Stravinsky always knew perfectly well that the audience for these works would be French. The Latin text was apparently a distancing device, perhaps also with a sacred dimension, as with the Latin of the Mass, or the Old Slavonic of the Russian Orthodox liturgy in which Stravinsky had been brought up.

The eventual form of *Oedipus Rex* suggests Baroque oratorio as a model, with its alternation of recitative, aria and chorus. But his whole attitude to the classical material has to be understood in the light of his own recent music. Since *Mavra* (1922), he had composed only instrumental music, entirely for piano or wind. Nearly every work was accompanied by some kind of manifesto (not always penned by Stravinsky but reflecting his ideas), urging the virtues of form as an expressive category, denouncing such conventional Romantic concepts as interpretation and a phrased *espressivo*. On the contrary, cold, rational forms were seen as a virtue of classical thought. *Oedipus Rex*, with its statue-like, masked *dramatis personae* and two-dimensional setting, was simply this kind of neoclassicism put on to the stage. Only, Stravinsky's musical models are much more varied than before: shades of Verdi (in the opening chorus), Bellini (in Jocasta's aria), perhaps Berlioz (in the bucolic music of the Shepherd and the Messenger), and even Puccini's *Turandot* (in the final scene). Stravinsky himself called the work a 'Merzbild' – the Dada term for a picture made out of junk – and was defensive about some of its stylistic excesses.

The music is linked by a Speaker, who pretends to explain the plot in the language of the audience, though in fact Cocteau's text obscures nearly as much as it clarifies.

Stravinsky came to loathe these speeches for their obscurity and implied snobbishness, but they are a crucial aspect of the work's dramatic effect. Some additional explanation may be helpful.

The Oracle warned King Laius of Thebes that he would be killed by his own son; so, when a son was born, Laius and his wife, Jocasta, exposed him on a mountainside, piercing his feet with leather thongs. There he was found and brought up by a shepherd of the Corinthian King Polybus. Polybus, being childless, adopted the boy and named him; later, Oedipus was taunted about his parentage, and, when he consulted the Oracle, was told that he would kill his father and marry his mother. To avoid these crimes, and naturally taking them to refer to Polybus and his wife, he left Corinth for Thebes, and on the way killed an old man he met at a crossroads, not recognising him as King Laius. At Thebes he solved the riddle of the Sphinx, who was laying waste the city, winning thereby the throne and the hand of the now-widowed Queen Jocasta. It is crucial that, even when he begins to suspect that he is the murderer of King Laius and thus the cause of the plague in Thebes, Oedipus still does not realise he is Laius' son. He simply believes his crime to be usurping the marital bed of a man he has killed. Finally, the listener needs to know that when, after the scene with Jocasta, 'the witness to the murder emerges from the shadow', this is not the Messenger but the Shepherd, who had been the one member of Laius' retinue to escape. On returning to Thebes and finding Oedipus installed as King, he had requested transfer to remote pastures, but has now returned at Oedipus' summons for the inquest into Laius' death.

Oedipus Rex was first performed at the Théâtre Sarah-Bernhardt in Paris in May 1927 as part of Diaghilev's Ballets Russes season, but as a concert performance. Stravinsky himself conducted. The first staging was in Vienna on 23 February 1928, followed two nights later by the famous Kroll Opera production in Berlin, conducted by Klemperer.

Igor Stravinsky (1882–1971)
Apollon musagète / Apollo (1928, rev 1947)

Completed in January 1928, *Apollo* was the first ballet Stravinsky wrote for a company other than Diaghilev's, and his first work to a commission from the United States. The invitation from the Library of Congress specified a pantomime for three or four dancers and small orchestra on a subject of the composer's choice, to which Stravinsky responded with the first of his abstract, plot-less, ballets and his first ever work for string orchestra. When he started composing in July 1927, he seems to have envisaged parts for harp and piano as well, and he already knew the subject, if not the details, of the scenario – which, indeed, seem never to have assumed great importance for him, if we are to believe his remark in a Paris interview that *Apollo* contains no 'argument,' and that 'this is the key to the mystery of Terpsichore'.

Those who commission works of art usually have some mental picture of what might result, no doubt more often disappointed than not. But *Apollo* must surely have come as one of the biggest artistic surprises in history. Here was the great bogeyman of modern music, still best known for *The Rite of Spring* but with a recent reputation among the culturally up-to-date for steely formalism backed up by an arid theoretical anti-expressionism, suddenly coming up with a melting, graceful score for strings that sounded suspiciously like an attempt to revive the French Romantic ballet of Adam and Delibes. At the time, *Oedipus Rex* was nearing completion; would this astonishing mixture of Handel and Verdi have made *Apollo* any easier to predict? No easier, perhaps, than to have predicted Stravinsky's next work, *The Fairy's Kiss*, a ballet on themes by Tchaikovsky, after hearing *Apollo*.

Technically, if not aesthetically, *Apollo* fits well enough into the period that began with the little opera *Mavra* (1921–22) and the wind Octet (1922–23) – a period self-consciously concerned with the relation between form and expression. The very subject of the ballet, such as

it is, is a dramatised version of this issue. Apollo, the leader of the Muses and god of formal perfection, is born, grows to maturity, and enters Parnassus at the head of the Muses, Calliope, Polyhymnia and Terpsichore: poetry, mime and dance. He and they perform a series of statuesque but vigorous dances, modelled on the formulae of French Romantic ballet, but plainly arguing the virtues of classical restraint and artifice in the modes of intellectual, emotional and physical expression.

Stravinsky claimed that the rhythms of *Apollo* were based on the idea of versification. Each dance is a variation on an iambic pattern, perhaps in the manner of Paul Valéry's *vers donné*, where a whole poem may be made out of minute fluctuations against an unvarying background metre. Such variations had always been fundamental to Stravinsky's rhythmic technique; but in *Apollo* they occur discreetly, without the violent emphasis of his earlier ballet. This careful presentation of method is typical of his neoclassical phase. He also claimed that *Apollo* was important for its sense of long line, already a feature of *Mavra* and the Octet, but accentuated by the sustaining powers of the string orchestra. And while this is chiefly about melody, it also breeds rich counterpoint, notably in the four-part canon of the 'Pas d'action'.

Programme Notes © Stephen Walsh

Igor Stravinsky (1882–1971)

The son of the Principal Bass at the Mariinsky Theatre, Stravinsky was born at the Baltic resort of Oranienbaum near St Petersburg in 1882. Through his father he met many of the leading musicians of the day and came into contact with the world of the musical theatre. In 1903 he became a pupil of Rimsky-Korsakov, which allowed him to get his orchestral works performed and as a result he came to the attention of Sergei Diaghilev, who commissioned a new ballet from him, *The Firebird*.

The success of *The Firebird*, and then *Petrushka* (1911) and *The Rite of Spring* (1913) confirmed his status as a leading young composer. Stravinsky now spent most of his time in Switzerland and France, but continued to compose for Diaghilev and the Ballets Russes: *Pulcinella* (1920), *Mavra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Oedipus Rex* (1927) and *Apollo* (1928).

Stravinsky settled in France in 1920, eventually becoming a French citizen in 1934, and during this period moved away from his Russianism towards a new 'neo-classical' style. Personal tragedy in the form of his daughter, wife and mother all dying within eight months of each other, and the onset of the Second World War persuaded Stravinsky to move to America in 1939, where he lived until his death. From the 1950s, his compositional style again changed, this time in favour of a form of serialism. He continued to take on an exhausting schedule of conducting engagements until 1967, and died in New York in 1971. He was buried in Venice on the island of San Michele, close to the grave of Diaghilev.

Profile © Andrew Stewart

Igor Stravinsky (1882–1971)
Oedipus Rex, opéra-oratorio en deux actes
(1927, rév. 1948)

L'idée d'un opéra en latin, sur le sujet d'une tragédie antique qui soit familière à tous, est due essentiellement à Stravinsky, comme le montre une lettre à Jean Cocteau d'octobre 1925 qui établit les termes de leur collaboration. Jusque-là, toutes les œuvres scéniques chantées de Stravinsky avaient été composées en russe – à l'exception de *Pulcinella*, dont le texte italien faisait partie du matériau emprunté ; cela semblerait couler de source si l'on faisait abstraction du fait que Stravinsky eut toujours parfaitement conscience que ces œuvres s'adresseraient au public français. Le livret en latin était semble-t-il un moyen d'établir une distance, peut-être

également de donner une dimension sacrée, comme c'est le cas du latin dans une messe, ou du slaven dans la liturgie orthodoxe russe où Stravinsky avait été élevé.

Dans la forme définitive d'*Edipus Rex*, on devine le modèle de l'oratorio baroque, avec l'alternance de récitatifs, d'airs et de chœurs. Mais l'attitude de Stravinsky par rapport au matériau ancien doit être examinée à la lumière des ses œuvres les plus récentes. Depuis *Mavra* (1922), il n'avait composé que de la musique instrumentale, exclusivement pour piano ou pour vents. La plupart des pièces s'accompagnaient de sortes de manifestes (pas toujours de la plume de Stravinsky mais reflétant ses idées), mettant en exergue les vertus de la forme comme concept expressif, dénonçant des notions conventionnelles et romantiques telles que l'interprétation et une *espressivo* éloquent. Au contraire, les formes froides, rationnelles étaient considérées comme une vertu de la pensée classique. *Edipus Rex*, avec ses *dramatis personæ* masqués et marmoréens et ses décors en deux dimensions, n'était ni plus ni moins que cette sorte de néo-classicisme porté à la scène. Mais les modèles musicaux de Stravinsky y sont beaucoup plus variés qu'auparavant : il y plane l'ombre de Verdi (dans le chœur initial), de Bellini (dans l'air de Jocaste), voire de Berlioz (dans la musique bucolique du Berger et du Messager) et même de *Turandot* de Puccini (dans la scène finale). Stravinsky lui-même parlait de son ouvrage comme d'un « *Merzbild* » – un terme dadaïste désignant une image faite de bric-à-brac – et se montrait susceptible concernant certains de ses excès stylistiques.

Le lien entre les plages musicales est assuré par le Récitant, qui prétend expliquer l'intrigue dans la langue du public, bien que le texte de Cocteau soit en fait plus obscur qu'éclairant. Stravinsky en arriva à détester ces discours en raison de leur caractère obscur et de leur snobisme latent, mais ils contribuent de manière cruciale à l'efficacité dramatique de l'œuvre. Quelques explications supplémentaires peuvent se révéler utiles.

L'Oracle a mis en garde le roi Laïos de Thèbes : il serait tué par son propre fils ; par conséquent, lorsque leur naît un fils, Laïos et son épouse, Jocaste, l'exposent sur le flanc d'une montagne, perçant ses pieds pour y passer des lanières de cuir. Le nourrisson est recueilli et élevé par un berger du roi de Corinthe, Polybe. Polybe, n'ayant pas de descendance, adopte l'enfant et lui donne son nom. Plus tard, Édipe est raillé sur ses origines, et, consultant l'Oracle, apprend qu'il tuera son père et épousera sa mère. Afin d'échapper à ces crimes, et pensant bien sûr que l'Oracle fait référence à Polybe et à sa femme, il quitte Corinthe pour Thèbes. En chemin, il tue un vieillard rencontré à la croisée de deux routes, ne reconnaissant pas en lui le roi Laïos. A Thèbes, Édipe résout l'énigme du Sphinx, qui semait la désolation dans la ville ; il gagne ainsi le trône et la main de la reine Jocaste, devenue veuve. Fait essentiel, même lorsqu'il commence à soupçonner qu'il est le meurtrier du roi Laïos et qu'il est donc responsable de la peste qui frappe Thèbes, Édipe ne prend toujours pas conscience qu'il est le fils de Laïos. Il se contente de penser que son crime est d'usurper le lit conjugal d'un homme qu'il a tué. Il sera également utile à l'auditeur de savoir que lorsque « le témoin du meurtre sort de l'ombre », après la scène avec Jocaste, il ne s'agit pas du Messager mais du Berger, qui a été l'unique membre de la suite de Laïos à s'échapper. Rentrant à Thèbes et trouvant Édipe à la tête du royaume, il a demandé à être transféré vers de lointains pâturages, mais est revenu à la demande d'Édipe afin d'enquêter sur la mort de Laïos.

Œdipus Rex fut créé au Théâtre Sarah-Bernhardt, à Paris, en mai 1927, dans le cadre de la saison des Ballets russes de Diaghilev, mais dans une version de concert. Stravinsky était lui-même au pupitre. La première représentation scénique eut lieu à Vienne le 23 février 1928, et deux soirs plus tard était présentée la célèbre production de l'Opéra Kroll de Berlin, sous la direction de Klemperer.

Igor Stravinsky (1882–1971) Apollon Musagète / Apollo (1928, rév. 1947)

Achévé en janvier 1928, *Apollon Musagète* est le premier ballet que Stravinsky a écrit pour une compagnie autre que celle de Diaghilev, et sa première commande venue des États-Unis. La demande de la Library of Congress portait sur une pantomime pour trois ou quatre danseurs et petit orchestre, sur un sujet laissé au choix du compositeur ; Stravinsky répondit par le premier de ses ballets abstraits, sans argument, et sa première partition pour orchestre à cordes. Lorsqu'il se lança la composition en juillet 1927, il semble avoir envisagé d'inclure également une harpe et un piano ; il connaissait alors déjà le sujet, si ce n'est les détails de l'argument – celui-ci semble ne jamais avoir revêtu une grande importance à ses yeux, à en croire la remarque qu'il fit lors d'une interview à Paris selon laquelle *Apollon Musagète* ne contenait pas d'argument et que telle était la clef du « mystère de Terpsichore ».

Les commanditaires d'œuvres d'art se font généralement une idée du résultat attendu, et à n'en point douter ils sont plus souvent déçus que l'inverse. Mais *Apollon Musagète* constitua certainement l'une des plus grandes surprises artistiques de l'histoire. Voilà que le grand épouvantail de la musique moderne, dont la notoriété reposait encore largement sur *Le Sacre du Printemps* mais qui commençait à se faire un nom parmi les tenants du dernier courant culturel en vogue, un formalisme inflexible s'appuyant sur un anti-expressionisme théorique et aride, voilà que ce musicien, soudain, présentait une partition pour cordes onctueuse, gracieuse, qui sonnait de manière suspecte comme une tentative de faire renaître le ballet français romantique d'Adam et Delibes. A l'époque, *Œdipus Rex* était presque terminé ; est-ce qu'il aurait été plus facile, à la lumière de cet étrange panachage entre Haendel et Verdi, de prévoir *Apollon Musagète* ? Pas plus facile, peut-être, que de prévoir l'ouvrage suivant de Stravinsky, *Le Ballet de la fée*, un ballet sur des thèmes de Tchaïkovski, à la lumière d'*Apollon Musagète*.

Techniquement, si ce n'est esthétiquement, *Apollon Musagète* trouve assez bien place dans la période qui débute avec le petit opéra *Mavra* (1921–22) et l'Octour à vent (1922–23) – une période dont la préoccupation délibérée est la relation entre forme et expression. Le véritable sujet du ballet est la mise en forme théâtrale de cette interrogation. Apollon Musagète, guide des Muses et dieu de la perfection formelle, naïf, grandit, mûrit et entre au Parnasse à la tête des Muses Calliope, Polymnie et Terpsichore (poésie, mime et danse). Ces personnages exécutent une série de danses majestueuses mais pleines de vigueur, qui prennent modèle sur les formules du ballet romantique français tout en défendant clairement les vertus de la retenue et de l'artifice classiques dans les différents modes de l'expression intellectuelle, émotionnelle et physique.

Stravinsky déclara que les rythmes d'*Apollon Musagète* reposaient sur l'idée de la versification. Chaque danse est une variation sur un schéma iambique, peut-être à la manière du vers donné de Paul Valéry, chez qui un poème entier peut surgir de minuscules fluctuations sur un mètre immuable à l'arrière-plan. Depuis longtemps déjà, ce type de procédés était fondamental dans la technique rythmique de Stravinsky ; mais, dans *Apollon Musagète*, ces variations se manifestent discrètement, sans l'emphasis violente qu'elles peuvent avoir dans ses ballets antérieurs. Ce genre d'exposés soigneux de la méthode est caractéristique de la période néoclassique. Stravinsky déclara en outre que l'importance d'*Apollon Musagète* résidait dans son sens de la longue ligne, un trait déjà sensible dans *Mavra* et dans l'Octour, mais accentué par la capacité de l'orchestre à cordes à soutenir le son. Et si cette qualité concerne essentiellement la mélodie, elle nourrit également un riche contrepoint, en particulier le canon à quatre voix du « Pas d'action ».

Notes de programme © Stephen Walsh

Igor Stravinsky (1882–1971)

Fils d'une basse principale du Théâtre Mariinski, Stravinsky est né dans la station balnéaire d'Oranienbaum, sur la Baltique, près de Saint-Petersbourg, en 1882. Grâce à son père, il rencontra nombre des musiciens les plus en vue du moment et noua des contacts avec le monde du théâtre lyrique. En 1903, il devint l'élève de Rimski-Korsakov, qui rendit possible l'exécution de ses œuvres orchestrales ; Stravinsky éveilla ainsi l'attention de Serge Diaghilev, qui lui commanda un nouveau ballet, *L'Oiseau de feu*.

Le succès de cet ouvrage, puis de *Petrouchka* (1911) et du *Sacre du Printemps* (1913) confirma son statut de compositeur majeur de la jeune génération. Stravinsky passait désormais l'essentiel de son temps entre la Suisse et la France, tout en continuant à composer pour Diaghilev et les Ballets russes : *Pulcinella* (1920), *Mavra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Œdipus Rex* (1927) et *Apollon Musagète* (1928).

Stravinsky s'installa en France en 1920, prenant finalement la nationalité française en 1934 ; durant cette période, sa musique s'éloigna de son caractère russe pour s'orienter vers un nouveau style « néo-classique ». Une succession de tragédies personnelles – le décès de sa fille, de sa femme et de sa mère à huit mois d'intervalle – et l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale le persuadèrent de partir pour l'Amérique en 1939 ; il y vécut jusqu'à sa mort. A partir de 1950, son style changea de nouveau, cette fois pour une sorte de sérialisme. Il continua à accepter de nombreux engagements comme chef d'orchestre jusqu'en 1967 et mourut à New York en 1971. Il fut inhumé à Venise, sur l'île de San Michele, à proximité de la tombe de Diaghilev.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : Claire Delamarche

Igor Strawinski (1882–1971)
Oedipus Rex: ein Opern-Oratorium in zwei Akten
(1927, bearb. 1948)

Die Idee einer „Oper auf Lateinisch über das Sujet einer antiken Tragödie, die jedem bekannt sein dürfte“ [Übersetzung aus dem Englischen, d. Ü.] kam im Wesentlichen von Strawinski selber, was ein Brief an Jean Cocteau vom Oktober 1925 beweist, der die Bedingungen ihrer Zusammenarbeit aufgeführt. Bisher waren alle Bühnenwerke Strawinskis mit Gesang – außer *Pulcinella*, wo der italienische Text zum übernommenen Material gehörte – auf Russisch, was völlig natürlich erscheinen mag, bis man sich daran erinnert, dass sich Strawinski immer über das französische Publikum für diese Werke im Klaren war. Der lateinische Text sollte offenbar eine Distanz schaffen, womöglich auch mit einer religiösen Dimension, wie beim Lateinischen der Messe oder dem Altkirchenslawischen in der russisch-orthodoxen Liturgie, mit der Strawinski aufwuchs.

Die letztlich geschaffene Form des *Oedipus Rex* erinnert mit ihrem Wechsel von Rezitativ, Arie und Chor an ein barockes Oratorium. Aber die gesamte Haltung zu dem klassischen Material muss im Licht von Strawinskis eigener Musik aus jener Zeit gesehen werden. Seit *Mavra* (1922) hatte der Komponist nur Instrumentalmusik für ausschließlich Klavier oder Bläser geschaffen. Fast jedes Werk kam mit einer Art Manifest (das nicht unbedingt aus Strawinskis eigener Feder stammte, aber seine Gedanken widerspiegelte), in dem die Vorteile der Form als Ausdrucksmittel gepriesen und solche konventionellen romantischen Konzepte wie Interpretation und phrasiertes *Expressivo* angeprangert wurden. Stattdessen hielt man kalte, rationale Formen für eine Tugend klassischen Denkens. *Oedipus Rex* war mit seinen standbildhaften, maskierten Dramatis Personae und dem zweidimensionalen Bühnenbild einfach ein auf die Bühne gebrachter Neoklassizismus dieser Art. Nur sind Strawinskis musikalische Vorlagen hier sehr viel abwechslungsreicher als zuvor: Anflüge von Verdi (im einleitenden Chorsatz), Bellini (in Iokastes Arie), vielleicht Berlioz (in der

bukolischen Musik des Hirten und des Boten) und sogar Puccinis *Turandot* (in der abschließenden Szene). Strawinski selber nannte das Werk ein „Merzbild“ – ein Begriff der Dadaisten für ein Bild aus Abfallstücken – und wich Stellungnahmen zu seinen stilistischen Exzessen aus.

Die musikalischen Teile werden durch einen Sprecher verbunden, der so tut, als ob er die Handlung in der Sprache des Publikums erklärt, obwohl Cocteaus Text eigentlich fast so viel verschleiert wie er klärt. Strawinski sollte diese Reden wegen ihrer Unklarheit und ihres impliziten Snobismus hassen, aber sie tragen entscheidend zur theatralischen Wirkung des Werkes bei. Ein paar zusätzliche Erklärungen mögen hilfreich sein.

Das Orakel warnte Laios, König von Theben, vor der Ermordung durch seinen eigenen Sohn. Als Laios dann ein Sohn geboren wurde, setzten der König und seine Frau Iokaste dieses Kind in einem Gebirge mit durchstochenen und mit Leder zusammengebundenen Fußknöcheln aus. Dort wurde das Kind gefunden und von einem Hirten des korinthischen Königs Polybos aufgezogen. Der kinderlose Polybos adoptierte den Jungen und gab ihm einen Namen. Später wurde Ödipus wegen seiner Herkunft verspottet. Als er daraufhin das Orakel befragte, bekam er zu hören, dass er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten würde. Um diese Straftaten zu vermeiden – er ging natürlich davon aus, dass sich das Orakel auf Polybos und seine Frau bezieht – verließ er Korinth und wandte sich nach Theben. Auf dem Weg dahin tötete er einen alten Mann, den er an einer Wegkreuzung getroffen und nicht als König Laios erkannt hatte. In Theben löste Ödipus das Rätsel der Sphinx, die die Stadt verwüstete. Dafür erntete er den Thron und die Hand der nunmehr verwitweten Königin Iokaste. Entscheidend ist, dass Ödipus selbst nach Einsetzen des Verdachts, er habe den König Laios ermordet und damit die Seuche in Theben verursacht, noch immer nichts über seine Herkunft als Sohn von Laios weiß. Er glaubt einfach, sein Verbrechen bestünde in der widerrechtlichen Übernahme des Ehebetts von einem Mann, den er getötet hat. Schließlich muss der Hörer Folgendes wissen: Wenn

nach der Szene mit Iokaste „der Zeuge des Mordes aus dem Schatten tritt“, ist es nicht der Bote, sondern der Hirte, der als Einziger aus Laios' Gefolge fliehen konnte. Als jener zurück nach Theben kam und Ödipus dort als König auf dem Thron sah, hatte er um eine Versetzung zu fernen Weiden gebeten. Jetzt war er jedoch auf Ödipus' Ladung zu einer gerichtlichen Untersuchung der Ursache von Laios' Tod zurückgekehrt.

Oedipus Rex wurde im Théâtre Sarah-Bernhardt in Paris im Mai 1927 während der Spielzeit von Djaghilews Ballets Russes aufgeführt, wenn auch nur konzertant. Strawinski dirigierte selber. Die erste Inszenierung erfolgte am 23. Februar 1928 in Wien, gefolgt zwei Abende später von der berühmten Inszenierung an der Berliner Krolloper, die von Klemperer geleitet wurde.

Igor Strawinski (1882–1971)
Apollon musagète / Apollo (1928, bearb. 1947)

Apollon musagète wurde im Januar 1928 abgeschlossen und war das erste Ballett, das Strawinski nicht für Djaghilews Truppe komponierte. Dieses Werk war auch Strawinskis erster Auftrag aus den USA. Er kam von der Library of Congress und bat um eine Pantomime über ein wahlfreies Thema für drei oder vier Tänzer und kleines Orchester. Auf diesen Auftrag reagierte Strawinsky mit seinem ersten abstrakten, handlungsfreien Ballett und allerersten Werk für Streichorchester. Als Strawinski im Juli 1927 zu komponieren begann, zog er anscheinend auch den Einsatz von Harfe und Klavier in Erwägung. Für das Sujet hatte er sich schon entschieden, auch wenn er sich über die Einzelheiten der Handlung noch nicht im Klaren war. Tatsächlich maß er der Handlung offenbar nie große Bedeutung bei, wenn man seiner Bemerkung in einem Pariser Interview Glauben schenken darf, in dem er behauptete, *Apollon musagète* enthalte keine „dramaturgische Entwicklung“ [argument], und das sei gerade „der Schlüssel zum Geheimnis der Terpsichore“ [Übersetzung aus dem Englischen, d. Ü.].

Leute, die ein Kunstwerk in Auftrag geben, erwarten gewöhnlich ein gewisses Resultat, auch wenn sie sicher nicht selten enttäuscht werden. *Apollon musagète* lieferte jedoch gewiss eine der größten künstlerischen Überraschungen aller Zeiten. Hier war das große Schreckgespenst moderner Musik – den meisten noch immer wegen seines *Le sacre du printemps* [Das Frühlingsopfer] bekannt, auch wenn es den Kulturinteressanten auf der Höhe ihrer Zeit unlängst durch seinen stahlharten und durch trockenen theoretischen Anti-Expressionismus gerechtfertigten Formalismus aufgefallen war – und legte plötzlich eine schmelzende, anmutige Partitur für Streicher vor, die verdächtig danach klang, als ob sie versuchte, das französische romantische Ballett eines Adams und Delibes wiederzubeleben. Zu jenem Zeitpunkt war *Oedipus Rex* fast abgeschlossen. Hätte man den *Apollon musagète* nach dieser erstaunlichen Mischung aus Händel und Verdi eher voraussehen können? Ebenso unwahrscheinlich wie die Voraussage von Strawinskis nächstem Werk, *Le Baiser de la fée* [Der Kuss der Fee], ein Ballett über Themen von Tschaiowski, nach dem Hören von *Apollon musagète*.

Kompositionstechnisch, wenn nicht sogar ästhetisch, passt *Apollon musagète* recht gut in die Schaffensphase, die mit der kleinen Oper *Mavra* (1921–22) und dem Bläseroktett (1922–23) begann und in der sich Strawinski bewusst mit der Beziehung zwischen Form und Ausdruck auseinandersetzte. Schon allein das Sujet des Balletts, wie begrenzt es auch sein mag, ist eine auf die Bühne gebrachte Fassung dieses Themas. Apollon, der Anführer der Musen und Gott formaler Perfektion kommt zur Welt, wird erwachsen und erreicht den Parnass als Herr der Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore: Dichtung, Pantomime und Tanz. Er und sie führen eine Reihe standbildhafter, wenn auch kraftvoller Tänze aus, die sich an den Konventionen des französischen romantischen Balletts orientieren, aber offenbar die Vorteile klassischer Zurückhaltung und Künstlichkeit in den Formen des intellektuellen, emotionalen und physischen Ausdrucks preisen.

Strawinski behauptete, die Rhythmen von *Apollon musagète* beruhen auf dem Prinzip der Versbildung. Jeder Tanz ist eine Variation über einen jambischen Versfuß, vielleicht in der Art von Paul Valéry's *Vers donné*, wo ein ganzes Gedicht aus minuziösen Abweichungen von einem unveränderten, im Hintergrund wirkenden Metrum besteht. Solche Verschiebungen hatten in Strawinskis rhythmischer Technik schon immer eine entscheidende Rolle gespielt, aber in *Apollon musagète* tauchen sie diskret, ohne die gewaltsame Betonung in seinen früheren Balletten auf. Diese sorgfältige Umsetzung der Methode ist für Strawinskis neoklassizistische Phase typisch. Strawinski gab zudem zu verstehen, dass sich *Apollon musagète* durch ein Gefühl langer Linien auszeichnet. Zwar gab es so etwas schon in der *Mavra* und dem Oktett. In *Apollon musagète* wurde dieser Eindruck jedoch dank der Möglichkeiten eines Streichorchesters zum Aushalten eines Tons noch verstärkt. Dieser Ansatz mag sich hauptsächlich um Melodie drehen, er bereitet aber auch einen guten Nährboden für Kontrapunkt, besonders in dem vierstimmigen Kanon in der „Szene: Apollon und die Muse“.

Einführungstext © Stephen Walsh

Igor Strawinsky (1882–1971)

Strawinsky wurde 1882 im Ostseebad Oranienbaum (heute Lomonossow) in der Nähe von St. Petersburg als Sohn des am Mariinski-Theater angestellten führenden Bassolisten geboren. Durch seinen Vater traf Igor viele bedeutende Musiker jener Zeit und lernte die Welt des Musiktheaters kennen. 1903 wurde er Schüler von Rimski-Korsakow, mit dessen Hilfe seine Orchesterwerke Aufführungen erlebten. Durch diese wurde Sergei Djaghilew auf ihn aufmerksam, der bei ihm ein neues Ballett in Auftrag gab, *L'oiseau de feu* [Der Feuervogel].

Der Erfolg des *Feuervogels* und später von *Pétrouchka* [Petruschka] (1911) und *Le sacre du printemps* [Das

Frühlingsopfer] (1913) stärkten Strawinskys Ruf als bahnbrechenden jungen Komponisten. Er verbrachte nun den Großteil seiner Zeit in der Schweiz und in Frankreich, komponierte aber weiterhin für Djaghilew und die Ballets Russes: *Pulcinella* (1920), *Mavra* (1922), *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Oedipus Rex* (1927) und *Apollo* (1928).

Strawinsky wählte 1920 Frankreich zu seinem ständigen Wohnsitz und nahm 1934 auch die französische Staatsbürgerschaft an. In dieser Zeit wandte er sich von seinem russischen Stil ab und einem neuen „neoklassischen“ Stil zu. Die tragischen Ereignisse in Form von Todesfällen seiner Tochter, seiner Frau und seiner Mutter im Abstand von acht Monaten sowie der Beginn des Zweiten Weltkrieges veranlassten Strawinsky 1939 zur Umsiedelung nach Amerika, wo er bis zu seinem Tod lebte. In den 1950er Jahren begann sich sein Kompositionsstil erneut zu verändern, diesmal zugunsten einer Form der Zwölftontechnik. Er verpflichtete sich bis 1967 immer wieder zu einem erschöpfenden Arbeitsschema als Dirigent und starb 1971 in New York. Er liegt in Venedig auf der Insel San Michele begraben, in enger Nachbarschaft zu Djaghilews Grab.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

LIBRETTO

PROLOGUE

Le Speaker

1 Spectateurs, vous allez entendre une version latine d'Edipe-Roi.

Afin de vous épargner tout effort d'oreilles et de mémoire et comme l'opéra-oratorio ne conserve des scènes qu'un certain aspect monumental, je vous rappellerai, au fur et à mesure, le drame de Sophocle.

Sans le savoir, Edipe est aux prises avec les forces qui nous surveillant de l'autre côté de la mort. Elles lui tendent, depuis sa naissance, un piège que vous allez voir se fermer là.

Voici la drame:

Thèbes se démolit. Après le Sphinx, la peste. Le chœur supplie Edipe de sauver sa ville. Edipe a vaincu le Sphinx, il promet.

Exit.

ACTE UN

Chorus (Chœur)

Kaedit nos pestis, Theba peste moritur.
E peste serva nos, serva, e peste qua Theba moritur.
Oedipus, adest pestis, kaedit nos pestis,
Oedipus, e peste serva nos, serva, Oedipus,
E peste libera urbem,
Urbem serva morientem.

Oedipus (Edipe)

Liberi, vos liberabo,
Liberabo vos a peste.
Ego clarissimus Oedipus,
Ego Oedipus vos diligo,
Ego Oedipus vos servabo.

PROLOGUE

Narrator

1 Spectators, you are about to hear a Latin version of King Oedipus.

This version is an opera-oratorio; based on the tragedy by Sophocles, but preserving only a certain monumental aspect of its various scenes. And so (wishing to spare your ears and your memories) I shall recall the story as we go along.

Oedipus, unknown to himself, contends with supernatural powers: those sleepless deities who are always watching us from a world beyond death. At the moment of his birth a snare was laid for him – and you will see the snare closing.

Now our drama begins.

Thebes is prostrate. After the Sphinx, a plague breaks out. The chorus implores Oedipus to save his city. Since Oedipus has vanquished the sphinx; he promises.

The narrator exits.

ACT ONE

Chorus

The plague is upon us, Thebes is dying of the plague.
Save us from the plague of which Thebes is dying.
Oedipus, the plague is upon us, the plague is destroying us,
Oedipus, save us from the plague, save us, Oedipus,
and deliver the city from the plague,
deliver our dying city.

Oedipus

Citizens, I will deliver you,
I will deliver you from the plague.
I, distinguished Oedipus,
I, Oedipus, will deliver you,
I, Oedipus, will save you.

Chorus (Chœur)

Serva nos adhuc, serva urbem, Oedipus,
Serva nos, clarissime Oedipus,
Quid fakiendum, Oedipus,
Ut liberemur?

Oedipus (Œdipe)

Uxoris frater mittitur,
Oraculum consulti,
Deo mittitur Creon,
Quid fakiendum consulti.
Creon ne commoretur.

Creon apparit.

Chorus (Chœur)

Vale, Creon! Audimus.
Vale, Creon! Kito, kito.
Audituri te salutant.
Audimus, audimus.

Le Speaker

[2] Voici Créon, beau-frère d'Œdipe. Il revient de consultant l'oracle. L'oracle exige qu'on punisse le meurtrier de Laius, l'assassin se cache dans Thèbes ; il faut le découvrir coûte que coûte. Œdipe se vante de son adresse à deviner les énigmes. Il découvrira et chassera l'assassin.

Exit.

Creon (Créon)

Respondit deus:
Laium ulkiski, skelus ulkiski.
Reperire peremptorem.
Thebis peremptor latet.
Latet peremptor regis:
Reperire opus istum,
Luere Thebas a labe.
Kaedem regis ulkiski,
Regis Laii perempti,
Quem depelli deus jubet peremptorem,
Peste infikit Thebas.
Apollo dixit deus.

Chorus

Save us once more, save our city, Oedipus!
Save us, far-famed Oedipus,
What is to be done, Oedipus,
That we may be delivered?

Oedipus

The Queen's brother has been sent
To consult the oracle,
Creon has been sent to the God,
To ask what is to be done,
May Creon not tarry long.

Creon appears.

Chorus

Hail, Creon! We hearken.
Hail, Creon! Speak, speak!
We hearken and greet you.
We are listening.

Narrator

[2] Creon, the brother-in-law of Oedipus, has returned from Delphi, where he consulted the oracle. The oracle demands that Laius' murderer be punished. The assassin is hiding in Thebes; at whatever cost, he must be discovered. Oedipus boasts of his skill in dealing with the powers of darkness. He will discover and drive out the assassin.

Narrator exits.

Creon

The God has replied:
Avenge Laius, avenge the crime.
Seek out the murderer.
The murderer hides in Thebes.
The murderer of the King is in hiding:
He must be discovered,
To purge Thebes of its stain.
Avenge the murder of the King,
The slain King Laius,
The God decrees: expel the murderer,
Who brought the plague upon Thebes.
The God Apollo has spoken.

Oedipus (Œdipe)

Non reperias vetus skelus.
Thebas eruam,
Thebis incolit skelestus.

Chorus (Chœur)

Deus dixit, tibi dixit.

Oedipus (Œdipe)

Tibi dixit.
Mihi debet se dedere.
Opus vos istum deferre.
Thebas eruam.
Thebis pellere istum.
Vetus skelus non reperias.

Chorus (Chœur)

Thebis skelestus incolit.

Oedipus (Œdipe)

Deus dixit.
Sphynge solvi carmen solvi,
Ego divinabo, iterum divinabo,
Clarissimus Oedipus,
Thebas iterum servabo,
Ego, Oedipus carmen divinabo.

Chorus (Chœur)

Solve, solve, solve!

Oedipus (Œdipe)

Pollikeor divinabo.

Chorus (Chœur)

Solve, Oedipus, solve!

Oedipus (Œdipe)

Clarissimus Oedipus, likeor divinabo.

Le Speaker

[3] Œdipe interroge la fontaine de vérité : Tirésias, le devin. Tirésias évite de répondre. Il n'ignore plus qu'Œdipe est joué par les dieux sans cœur. Ce silence irrite Œdipe. Il accuse Créon de vouloir le trône et Tirésias d'être son complice. Révolte par cette attitude injuste,

Oedipus

You cannot solve this ancient crime.
I will turn Thebes upside down,
The criminal dwells in Thebes.

Chorus

God has spoken, he has spoken to you.

Oedipus

God has spoken to you.
He is obliged to give himself up to me.
You must deliver him to me.
I will turn Thebes upside down,
To drive that man from Thebes.
You cannot solve this ancient crime.

Chorus

The criminal dwells in Thebes.

Oedipus

God has spoken.
I solved the riddle of the Sphinx,
I will solve, I will solve this once again,
Illustrious Oedipus,
Again I will save Thebes,
I, Oedipus, will solve the riddle.

Chorus

Solve it, solve it, solve it!

Oedipus

I promise that I will solve it.

Chorus

Solve it, Oedipus, solve it!

Oedipus

I, most brilliant Oedipus, promise that I will solve it.

Narrator

[3] Oedipus questions that fountain of truth: Tiresias, the seer. Tiresias will not answer. He already realises that Oedipus is a plaything of the heartless gods. This silence angers Oedipus, who accuses Creon of desiring the throne for himself, and Tiresias of being his accomplice. Revolted by the injustice of

Tirésias se décide. La fontaine parle.
Voici l'oracle : L'assassin du roi est un roi.

Exit.

Chorus (Chœur)

Delie, expectamus,
Minerva filia Jovis,
Diana in trono insidens.
Et tu, Phaëbe insignis iaculator,
Succurrite nobis.
Ut praeceps ales ruit malum
Et premitur funere funus
Et corporibus corpora inhumata.
Expelle, expelle everte in mare
Atrokem istum Martem
Qui nos urit inermis
Dementer ululans.
Et tu, Bakke,
Cum taeda advola nobis
Urens infamem inter deos deum.

Tiresias apparit.

Chorus (Chœur)

Salve, Tiresia, homo clare, vates!
Dic nobis quod monet deus,
Dic kito, sacrorum doctæ,
Dic, dic!

Tiresias (Tirésias)

Dikere non possum,
Dikere non liket,
Dikere nefastum,
Oedipus, non possum.
Dikere ne cogas!
Cave ne dicam!
Clarissime Oedipus,
Takere fas, Oedipus.

Oedipus (Œdipe)

Takiturnitas t'acusat:
Tu peremptor.

this attitude, Tiresias decides – the fountain speaks.
This is the oracle: the assassin of the King is a King.

Narrator exits.

Chorus

God of Delos, we are waiting,
Minerva, daughter of Jupiter,
Diana enthroned.
And you, Phoebus Apollo, distinguished archer,
Hasten to our aid.
For winged evil swiftly rushes down
And death is followed by death
And corpses lie, unburied, upon each other.
Drive out, overturn into the sea
That cruel Mars
Who consumes us, we who are unarmed,
Shrieking madly.
And you, Bacchus,
Fly to us with torches,
Burning up this God, who is notorious among all Gods.

Tiresias appears.

Chorus

Hail, Tiresias, renowned man, prophet!
Tell us what God demands,
Speak quickly, you who is learned of holy things,
Speak, speak!

Tiresias

I cannot speak,
I am not allowed to speak,
To speak is a sin,
Oedipus, I cannot speak.
Do not force me to speak!
Beware, lest I speak!
Illustrious Oedipus,
Allow me to be silent, Oedipus.

Oedipus

Your silence accuses you:
You are the murderer.

Tiresias (Tirésias)

Miserande, dico,
Quod me acusas, dico.
Dicam quod dixit deus:
Nullum dictum kelabo.
Inter vos peremptor est,
Apud vos peremptor est,
Cum vobis, vobiscum est.
Regis est rex peremptor.
Rex kekidit Laium,
Rex kekidit regem,
Deus regem acusat;
Peremptor rex!
Opus Thebis pelli regem.
Rex skelestus urbem foedat,
Rex, rex peremptor regis est.

Oedipus (Œdipe)

Invidia fortunam odit.
Creavistis me regem.
Servavi vos carminibus
Et creavistis me regem.
Solvendum carmen, cui erat?
Tibi, homo clare, vates;
A me solum est
Et creavistis me regem.
Invidia fortunam odit.
Nunc, vult quidam munus meum,
Creo vult munus regis.
Stipendiarius es, Tiresia!
Hoc fakinus ego solvo!
Creo vult rex fieri.
Quis liberavit vos carminibus?
Amiki, ego Oedipus clarus, ego.
Invidia fortunam odit.
Volunt regem perire,
Vestrum regem perire,
Clarum Oedipodem, vestrum regem.

Jocasta apparit.

Chorus (Chœur)

Gloria, gloria, gloria!
Laudibus regina Jocasta
In pestilentibus Thebis.

Tiresias

Deplorable man, I speak,
Since you accuse me, I speak.
I speak what God has said:
I will conceal no word.
The murderer is among you,
The murderer is near you,
He is with you, he is one of you.
The King's murderer is a King,
A King killed Laius,
A King killed the King,
The God accuses a King;
The murderer is a King!
You must drive this King from Thebes.
A wicked King pollutes the city,
The King's murderer is a King.

Oedipus

Envy hates fortune,
You made me King.
I saved you by answering the riddles
And you made me King.
Who should the riddle have been solved by?
By you, celebrated man, prophet;
But it was solved by me
And you made me King.
Envy hates fortune.
Now, there is one who desires my office,
Creon desires the office of Kingship.
You are his accomplice, Tiresias!
I will unravel this evil plot!
Creon desires to be king.
Who saved you from the riddle?
Friends, it was I, illustrious Oedipus.
Envy abhors fortune.
They desire that the King should die,
They desire that your King should die,
Great Oedipus, your King!

Jocasta appears.

Chorus

Glory, glory, glory!
All praise to Queen Jocasta
In plague-stricken Thebes.

Gloria, gloria, gloria!
In pestilentibus Thebis
Laudibus regina nostra.
Gloria, gloria, gloria!
Laudibus Oedipodis uxor.
Gloria, gloria, gloria!

ACTE DEUX

Chorus (Chœur)

4 Gloria, gloria, gloria!
Laudibus regina Jocasta
In pestilentibus Thebis.
Gloria, gloria, gloria!
In pestilentibus Thebis
Laudibus regina nostra.
Gloria, gloria, gloria!
Laudibus Oedipodis uxor.
Gloria, gloria, gloria!

Narratur introit.

Le Speaker

La dispute des princes attire Jocaste. Vous allez l'entendre les calmer, leur faire honte de vociférer dans une ville malade. Elle ne croit pas aux oracles. Elle prouve que les oracles mentent. Par exemple on avait prédit que Laius mourrait par un fils d'elle; or Laius a été assassiné par des voleurs au carrefour des trois routes de Daulie et de Delphes.

Trivium ! Carrefour ! Retenez bien ce mot.
Il épouvante Œdipe. Il se souvient qu'arrivant de Corinthe, avant se rencontre avec le sphinx, il a tué un vieillard à u carrefour des trois routes. Si c'est Laius, que devenir ? Car il ne peut retourner à Corinthe, l'oracle l'ayant menacé de tuer son père et d'épouser sa mère. Il a peur.

Exit.

Jocasta (Jocaste)

Nonn' erubeskite, reges,
Clamare ululare in aegra urbe
Domestikis altercationibus?

Glory, glory, glory!
In plague-stricken Thebes,
Give praise to our Queen.
Glory, glory, glory!
All praise to Oedipus's wife.
Glory, glory, glory!

ACT TWO

Chorus

4 Glory, glory, glory!
All praise to Queen Jocasta
In plague-stricken Thebes.
Glory, glory, glory!
In plague-stricken Thebes,
Give praise to our Queen.
Glory, glory, glory!
All praise to Oedipus's wife.
Glory, glory, glory!

The narrator enters.

Narrator

The dispute of the princes attracts Jocasta. You will hear her calm them, shame them for raising their voices in a stricken city. She proves that oracles lie. For example, an oracle predicted that Laius would perish by the hand of a son of hers; whereas Laius was murdered by thieves, at the crossing of three roads from Daulis and Delphi.

Three roads ... crossroads – mark well those words.
They horrify Oedipus. He remembers how, arriving from Corinth before encountering the Sphinx, he killed an old man where three roads meet. If Laius of Thebes were that man – what then? Oedipus cannot return to Corinth, having been threatened by the oracle with a double crime: killing his father and marrying his mother. He is afraid.

Narrator exits.

Jocasta

Are you not ashamed, princes,
To raise your voices, in a stricken city,
Howling in domestic strife?

Clamare vestros domestikos clamores,
Coram omnibus domestikos clamores,
In aegra urbe, reges, nonn' erubeskite?
Ne probentur oracula
Quae semper mentiantur.
Oracula, mentita sunt oracula.
Cui rex interficiendus est?
Nato meo.
Age rex peremptus est.
Laius in trivio mortuus.
Ne probentur oracula
Quae semper mentiantur.
Laius in trivio mortuus.

Chorus (Chœur)

Trivium, trivium ...

Jocasta (Jocaste)

Cave oracula!

Chorus (Chœur)

... trivium, trivium! ...

Oedipus (Œdipe)

Pavesco subito, Jocasta,
Pavesco maxime.
Jocasta, audi:
Locuta es de trivio?
Ego senem kekidi,
Cum Corintho exkederem,
Kekidi in trivio, Jocasta, senem.

Jocasta (Jocaste)

Oracula mentiuntur,
Semper oracula mentiuntur.
Oedipus, cave oracula
Quae mentiantur.
Oracula mentiuntur,
Semper oracula mentiuntur.
Oedipus, cave oracula.
Domum kito redeamus.
Cave oracula ...

Oedipus (Œdipe)

Pavesco, maxime pavesco,

To air your domestic grievances,
Your personal quarrels, before all,
In a stricken city, princes, are you not ashamed?
Nothing is proved by oracles,
Which always lie.
The oracles, they have lied.
By whom was the King to be slain?
By my son.
Well, the King was murdered.
Laius died at the crossroads.
The oracles are not to be trusted,
The oracles, who always lie.
Laius died at the crossroads.

Chorus

The crossroads, the crossroads ...

Jocasta

Beware the oracles!

Chorus

... the crossroads, the crossroads ...

Oedipus

Suddenly I am afraid, Jocasta,
I am greatly afraid.
Jocasta, listen:
Did you speak of the crossroads?
I killed an old man,
When I was coming from Corinth,
I killed an old man at the crossroads, Jocasta.

Jocasta

The oracles lie,
The oracles always lie.
Oedipus, beware the oracles,
For they lie.
The oracles lie,
The oracles always lie.
Oedipus, beware the oracles.
Let us return home swiftly.
Beware the oracles ...

Oedipus

I am afraid, I am greatly afraid,

Pavesco subito, Jocasta,
Pavor magnus, Jocasta,
In me inest.
Subito pavesco, uxor Jocasta.
Nam in trivio kekidi, senem kekidi;
Pavor magnus, Jocasta,
In me inest subito.
Volo consulere ...

Jocasta (Jocaste)

Non est consulendum.
Oedipus, domum kito redeamus;
Cave oracula quae semper mentiantur,
Cave oracula.

Oedipus (Œdipe)

Consulendum est, Jocasta,
Volo videre pastorem.
Skeleris super est spectatar,
Jocasta, consulendum, Jocasta,
Volo consulere.
Skiam!

Le Speaker

[5] Le témoin du meurtre sort de l'ombre. Un messenger annonce à Œdipe la mort de Polybe et lui révèle qu'il n'était que son fils adoptif. Jocaste comprend. Elle tente de tirer Œdipe en arrière. Elle se sauve. Œdipe la croit honteuse d'être une femme de parvenu. Cet Œdipe, si fier de deviner tout ! Il est dans le piège. Il est le seul à ne pas s'en apercevoir. La vérité le frappe sur la tête. Il tombe. Il tombe de haut.

Exit.

Pastor et Nuntius intrant.

Chorus (Chœur)

Adest omniskius pastor
Et nuntius horribilis.

Nuntius et Chorus (Le Messenger et Chœur)

Mortuus est Polybus.
Senex mortuus Polybus.

I am suddenly afraid, Jocasta,
A great fear, Jocasta,
Is within me.
I am suddenly afraid, Jocasta, my wife.
For I killed an old man, I killed him at the crossroads;
A great fear, Jocasta,
Is suddenly within me.
I wish to speak ...

Jocasta

There is no truth there.
Oedipus, let us return home swiftly;
Beware the oracles, which always lie,
Beware the oracles.

Oedipus

I wish to speak, Jocasta,
I wish to see the shepherd.
The witness of the crime still lives,
Jocasta, I wish to speak to him, Jocasta.
I wish to consult with him.
I must know!

Narrator

[5] The witness of the murder steps from the shadows. A messenger, announcing that King Polybus of Corinth is dead, reveals to Oedipus that he is only an adopted son of the King. Jocasta understands. She tries to draw Oedipus back – in vain. She flees. Oedipus supposes that she is ashamed of being the wife of an upstart. O, this lofty, all-discerning Oedipus! He is in the snare. He alone does not know it. And then the truth strikes him. He falls. He falls headlong.

Narrator exits.

The Shepherd and The Messenger enter.

Chorus

The all-knowing shepherd arrives
And the messenger of bad tidings.

Messenger and Chorus

Polybus is dead.
The aged Polybus is dead.

Nuntius (Le Messenger)

Polybus non genitor Oedipodis;
A me keperat Polybus,
Ego attuleram regi.

Chorus (Chœur)

Verus non fuerat pater Oedipodis.

Nuntius (Le Messenger)

Falsus pater,
Pater per me!

Chorus (Chœur)

Falsus pater,
Pater per te!

Nuntius (Le Messenger)

Reppereram in monte puerum Oedipoda,
Derelictum in monte parvulum Oedipoda
Foratum pedes, vulneratum pedes.
Attuleram pastori puerum Oedipoda.

Chorus (Chœur)

Reskiturus sum monstrum,
Monstrum reskiskam.
Deo claro Oedipus natus est,
Deo et nympha montium
In quibus repertus est.
Reskiturus sum monstrum,
Monstrum reskiskam.

Pastor (Le Berger)

Oportebat takere, nunquam loqui.
Sane repperit parvulum Oedipoda.
A patre, a matre in monte derelictum,
Pedes laqueis foratum.
Utinam ne dikeret,
Hoc semper kelandum
Inventum esse in monte
derelictum, parvulum, parvum Oedipoda.
Oportebat takere, nunquam loqui.

Jocasta exits.

Messenger

Polybus was not the father of Oedipus;
Polybus adopted him through me,
I took him to the King.

Chorus

He was not the true father of Oedipus.

Messenger

His adoptive father,
A father by my doing!

Chorus

His adoptive father,
A father by my doing!

Messenger

I found the child Oedipus in the mountains,
Abandoned in the mountains, the little Oedipus,
His feet pierced, his feet wounded.
I took the child Oedipus to the shepherd.

Chorus

We are about to learn of a marvel,
We are to learn of a misfortune.
Oedipus was born of a great God,
Of a God and a nymph of the mountain,
On which he was found.
We are about to learn of a marvel,
We are to learn of a misfortune.

Shepherd

I ought to have remained silent, I should never have spoken.
Indeed, he found the child Oedipus.
Deserted in the mountains by his father and mother,
His feet pierced by chains.
If only you had not spoken,
This always ought to have remained hidden
That the abandoned child,
Little Oedipus, was found on the mountain.
I ought to have remained silent, I should never have spoken.

Jocasta exits.

Oedipus (Œdipe)

Nonne monstrum reskituri,
Quis Oedipus?
Genus Oedipodis skiam.
Pudet Jocastam, fugit.
Pudet Oedipi exulis,
Pudet Oedipodis generis.
Skiam Oedipodis genus,
Genus meum skiam,
Nonne monstrum reskituri,
Genus Oedipodis skiam, genus exulis mei.
Ego exul exsulto.

Pastor et Nuntius (Le Berger et Le Messenger)

In monte reppertus est,
A matre derelictus;
A matre derelictum
In montibus repperimus.
Laio Jocastaque natus!

Chorus (Chœur)

Natus Laio et Jocasta!

Pastor et Nuntius (Le Berger et Le Messenger)

Peremptor Laii parentis!

Pastor, Nuntius et Chorus (Le Berger, Le Messenger et Chœur)

Coniux Jocastae parentis!

Pastor et Nuntius (Le Berger et Le Messenger)

Utinam ne dikeret,
Oportebat takere,
Nunquam dikere istud:

Pastor, Nuntius et Chorus (Le Berger, Le Messenger et Chœur)

A Jocasta derelictum
In monte reppertus est.

Pastor et Nuntius exeunt.

Oedipus (Œdipe)

Natus sum quo nefastum est,
Concubui cui nefastum est,

Oedipus

Surely these are not ominous tidings,
Concerning Oedipus?
I will discover Oedipus's lineage.
Jocasta is ashamed, and she flees.
She is ashamed of the exiled Oedipus,
She is ashamed of Oedipus's lineage.
I shall discover the heritage of Oedipus,
I shall find out my heritage,
Surely these are not ominous tidings,
I shall discover the heritage of Oedipus, the origin of my exile.
I, an exile, exult.

Shepherd and Messenger

He was found in the mountains,
Abandoned by his mother;
Abandoned by his mother,
We found him in the mountains.
He is the son of Laius and Jocasta!

Chorus

He is the son of Laius and Jocasta!

Shepherd and Messenger

The murderer of his father Laius!

Shepherd, Messenger and Chorus

The husband of his mother Jocasta!

Shepherd and Messenger

If only you had not spoken,
It would have been better to remain silent,
Never to have spoken this

Shepherd, Messenger and Chorus

Abandoned by Jocasta,
He was found on the mountains.

Shepherd and Messenger move away.

Oedipus

Sinful was my begetting,
Sinful was my marriage,

Kekidi quem nefastum est.
Lux facta est!

Oedipus exit. Nuntius apparit.

Le Speaker

[6] Et maintenant, vous allez entendre le monologue illustre
<< La tête divine de Jocaste est morte >>, monologue
où le messenger raconte la fin de Jocaste.

Il peut à peine ouvrir la bouche. Le cœur emprunte son
rôle et l'aide à dire comment la reine s'est pendue et
comment Œdipe s'est crevé les yeux avec son agrafe d'or.

Ensuite c'est l'épilogue :

Le roi est pris. Il veut se montrer à tous, montrer la bête
immonde, l'inceste, le parricide, le fou. On le chasse avec
une extrême douceur. Adieu, adieu, pauvre Œdipe !
Adieu Œdipe ! On t'aimait.

Nuntius (Le Messenger)

Divum Jocastae caput mortuum!

Chorus (Chœur)

Mulier in vestibulo
Comas lakerare.
Claustriis occludere fores,
Occludere exclamare.
Et Oedipus irrumpere
Et pulsare, ululare.

Nuntius (Le Messenger)

Divum Jocastae caput mortuum!

Chorus (Chœur)

Et ubi evellit claustra,
Suspensam mulierem omnes conspexerunt.
Et Oedipus praekeps ruens
Illam exsolvebat, illam collocabat;
Illam exsolvere, illam collocare.
Et aurea fibula, et avulsa fibula
Oculos effodire;
Ater sanguis rigare.

Sinful was my shedding of blood.
All is made clear!

Oedipus exits. The Messenger steps forward.

Narrator

[6] And now you will hear that famous monologue
"The divine Jocasta is dead", a monologue in
which the messenger describes Jocasta's doom.

He can scarcely open his mouth. The chorus takes his part
and helps him to tell how the queen has hanged herself, and
how Oedipus has pierced his eyeballs with her golden pin.

Then comes the epilogue:

The King is caught. He would show himself to all: as a
filthy beast, an incestuous monster, a father-killer, a fool.
His people drive him (gently, very gently) away. Farewell,
farewell, poor Oedipus! Farewell, Oedipus – we loved you.

Messenger

The divine Jocasta is dead!

Chorus

The woman was in her chamber
Tearing out her hair.
She closed the door with bolts,
Lamenting in seclusion.
And Oedipus burst in,
Banging on the doors, howling.

Messenger

The divine Jocasta is dead!

Chorus

When he tore open the doors,
They all saw the Queen hanging there.
And Oedipus ran to her,
Loosened the cord, and laid her down;
He untied her to lay her down.
And snatching a golden pin,
He scratched out his eyes;
The dark blood flowed.

Nuntius (Le Messenger)

Divum Jocastae caput mortuum!

Chorus (Chœur)

Sanguis ater rigabat prosilibat;
Et Oedipus exclamare
Et sese detestare.
Omnibus se ostendere.
Beluam vult ostendere.
Aspikite fores pandere,
Aspikite spectaculum
Omnium atrokissimum.

Nuntius (Le Messenger)

Divum Jocastae caput mortuum!

Oedipus apparit. Nuntius exit.

Chorus (Chœur)

Ekke! Regem Oedipoda,
Foedissimum monstrum monstat,
Foedissimam beluam.
Ellum, regem okkeaeatum!
Rex parrikida, miser Oedipus,
Miser rex Oedipus carminum conector.
Adest! Ellum! Regem Oedipoda!
Vale, Oedipus, Te amabam, te miseror.
Miser Oedipus, oculos tuos deploro.
Vale, vale Oedipus,
Miser Oedipus noster,
Te amabam, Oedipus.
Tibi valedico, Oedipus,
Tibi valedico.

Messenger

The divine Jocasta is dead!

Chorus

The dark blood flowed forth;
And Oedipus cried out
And cursed himself.
He showed himself to all.
He wanted to show the horror.
Behold, the gates are opening,
Behold a sight,
Of all sights the most terrible.

Messenger

The divine Jocasta is dead!

Oedipus appears. The Messenger exits.

Chorus

Behold! Oedipus the King,
Shows himself the foulest of monsters,
The most loathsome beast.
Behold! The blinded King!
Wretched Oedipus, the King who slayed his father,
Wretched King Oedipus, the solver of the riddle.
He is here! Look! King Oedipus!
Farewell, Oedipus, we loved you, we pity you.
Unfortunate Oedipus, we lament for your eyes.
Farewell, farewell, Oedipus,
Our poor Oedipus,
We loved you, Oedipus.
We bid you farewell, Oedipus,
We bid you farewell.



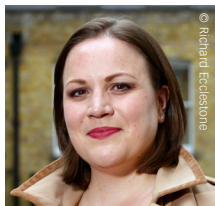
Sir John Eliot Gardiner conductor

Sir John Eliot Gardiner, one of the most versatile conductors of our time, is acknowledged as a key figure in the early music revival. Founder and artistic director of three ensembles – the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique – he also appears regularly with Europe's most important symphony orchestras, including the LSO, Bayerischer Rundfunk, Royal Concertgebouw, Czech Philharmonic, and the Orchestre National de France, as well as at the Royal Opera House (London), and La Fenice (Venice). The extent of Gardiner's repertoire is illustrated by over 250 recordings he has made for major record companies, and by numerous international awards including Gramophone's Special Achievement Award for live recordings of the complete church cantatas of Johann Sebastian Bach, released on the label Soli Deo Gloria (SDG) that he established in 2006. SDG's catalogue now includes recordings of, among others, Bach's *St John Passion*, *Brandenburg Concertos*, and complete Motets, a Brahms symphony cycle, and a *cappella* recordings with the Monteverdi Choir. Sir John Eliot Gardiner's numerous awards and honours include Honorary Doctorates from the University of Lyon and the New English Conservatory of Music in Boston, Honorary Fellowships of King's College, London, and of the Royal Academy of Music, *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, *Chevalier de la Légion d'Honneur*, and Germany's Verdienstkreuz (first class). He received a knighthood in the 1998 Queen's Birthday Honours List.

Sir John Eliot Gardiner, l'un des chefs au talent le plus éclectique de notre temps, est reconnu comme l'une des figures clefs dans le renouveau de la musique ancienne. Fondateur et directeur artistique de trois ensembles – le Monteverdi Choir, les English Baroque Soloists et l'Orchestre révolutionnaire et romantique –, il se produit par ailleurs régulièrement à la tête des principaux orchestres symphoniques d'Europe, notamment le LSO, l'Orchestre de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre national de France, ainsi

qu'à Couvent Garden (Londres) et à la Fenice (Venise). L'étendue du répertoire de Gardiner est illustrée par plus de 250 enregistrements, réalisés pour les plus grandes maisons de disques, et par de nombreuses récompenses internationales – notamment un prix spécial de *Gramophone* pour l'enregistrement en concert de l'intégralité des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach, publié sous le label Soli Deo Gloria (SDG) qu'il a fondé en 2006. Le catalogue de SDG comporte aujourd'hui, entre autres, la *Passion selon saint Jean*, les *Concertos brandebourgeois* et l'intégralité des motets de Bach, les symphonies de Brahms et des disques *a cappella* avec le Monteverdi Choir. Parmi les nombreux prix et distinctions de Sir John Eliot Gardiner, citons les titres de docteur *honoris causa* de l'université de Lyon et du New English Conservatory of Music de Boston, Honorary Fellowships du King's College et de la Royal Academy of Music à Londres ; il est également commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, chevalier de la Légion d'honneur, et a reçu l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne (première classe). Il a été fait chevalier sur la Liste d'honneur de l'anniversaire de la Reine en 1998.

Sir John Eliot Gardiner gehört zu den vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit und trug bekanntermaßen entscheidend zur Renaissance Alter Musik bei. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter von drei Ensembles – dem Monteverdi Choir, den English Baroque Soloists und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique – und trat regelmäßig mit den bedeutendsten Sinfonieorchestern Europas auf wie zum Beispiel dem London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Koninklijk Concertgebouworkest, der Česká filharmonie und dem Orchestre National de France. Zudem dirigierte er am Royal Opera House, Covent Garden und am Teatro La Fenice (Venedig). Der Umfang von Gardiners Repertoire spiegelt sich in den 250 Einspielungen wieder, die der Dirigent bei den großen Plattenfirmen aufgenommen hat. Seine Scheiben erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen wie zum Beispiel den von der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* verliehenen *Special Achievement Award* [Preis für besondere Leistung] für die Liveaufnahmen der gesamten Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, die bei dem von Gardiner 2006 gegründeten Label Soli Deo Gloria (SDG) erschienen. Der Katalog von SDG umfasst mittlerweile unter anderem Bachs *Johannespassion*, die *Brandenburgischen Konzerte* und alle Motetten Bachs, eine Gesamtaufnahme der Sinfonien von Brahms und Aufnahmen mit dem Monteverdi Choir *a cappella*. Zu Sir John Eliot Gardiners zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gehören Ehrendokortitel von der Universität de Lyon und dem New English Conservatory of Music in Boston, Positionen als *Honorary Fellow* [Ehrendozent] am King's College London und an der Royal Academy of Music, die Ernennungen zum *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres* und *Chevalier de la Légion d'Honneur* sowie Deutschlands Verdienstkreuz (Erster Klasse). 1998 wurde ihm bei den jährlichen Ehrungen zum Geburtstag der britischen Königin die Ritterwürde verliehen.



Jennifer Johnston mezzo-soprano – Jocaata

Jennifer Johnston is a BBC New Generation Artist, was named by the *Financial Times* (UK) as the 'face to watch in opera', and is the recipient of numerous awards, including Second Prize in the Montserrat Caballé International Singing Competition, two Susan Chilcott Scholarships, and a Wingate Scholarship. She has appeared in operas at the Salzburg Festival, the Edinburgh International Festival, the Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Lille, the Aldeburgh Festival, Scottish Opera, and Opera North, with roles including Fricka (*Der Ring des Nibelungen*), Suzuki (*Madame Butterfly*), Mrs Herring (*Albert Herring*), and the title roles of *Dido and Aeneas*, *Hänsel und Gretel*, *Lucretia*, and *Agrippina*.

She has appeared with many orchestras, including the BBC Symphony, Royal Philharmonic, Philharmonia, BBC National Orchestra of Wales, Hallé, English Concert, and the Akademie für Alte Musik, with conductors including Bernard Haitink, Sir John Eliot Gardiner, Jaap van Zweden, Harry Bicket, Leonard Slatkin, and Martyn Brabbins. A noted recitalist, she has appeared at Wigmore Hall (London), and at the Cheltenham, City of London, Perth, and Aldeburgh festivals, and broadcasts regularly on BBC Radio 3. Her discography includes Britten songs with Malcolm Martineau and Thuille songs with Joseph Middleton.

Jennifer Johnston est Artiste de la nouvelle génération de la BBC et a été distinguée par le *Financial Times* (Royaume-Uni) comme le « visage à suivre à l'opéra » ; elle a remporté de nombreux prix, notamment un second prix au Concours international de chant Montserrat-Caballé, deux bourses Susan-Chilcott et une bourse Wingate. Elle s'est produite sur scène au Festival de Salzbourg, au Festival international d'Edimbourg, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Lille, au Festival d'Aldeburgh, à l'Opéra d'Ecosse et à

l'Opéra North, dans des rôles comme Fricka (*L'Anneau du Nibelung*), Suzuki (*Madame Butterfly*), Mrs Herring (*Albert Herring*) et les rôles titres de *Dido et Enée*, *Hänsel et Gretel*, *Le Viol de Lucrèce* et *Agrippina*.

Elle a chanté avec de nombreux orchestres, notamment l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre royal philharmonique, le Philharmonia, l'Orchestre national de la BBC du Pays de Galles, l'Orchestre Hallé, l'English Concert et l'Akademie für Alte Musik, sous la direction de chefs comme Bernard Haitink, Sir John Eliot Gardiner, Jaap van Zweden, Harry Bicket, Leonard Slatkin et Martyn Brabbins. Excellant également en récital, elle s'est produite au Wigmore Hall (Londres) et aux festivals de Cheltenham, City of London, Perth et Aldeburgh ; on peut l'entendre régulièrement sur les ondes de la BBC Radio 3. Sa discographie inclut des mélodies de Britten avec Malcolm Martineau et des mélodies de Thuille avec Joseph Middleton.

Jennifer Johnston gehört zu den mit dem Förderprogramm des Radiosenders BBC Radio 3 (*New Generation Artists*) ausgezeichneten jungen Musikerinnen. Die *Financial Times* (Großbritannien) nannte sie das „Gesicht in der Oper, das man sich merken sollte“. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen wie zum Beispiel den Zweiten Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Montserrat Caballé, zwei Susan-Chilcott-Stipendien und ein Wingate-Stipendium. In der Oper war sie bei den Salzburger Festspielen, beim Edinburgh International Festival und Festival d'Aix-en-Provence, in der Opéra de Lille, beim Aldeburgh Festival, in der Scottish Opera sowie in der Opéra North zu hören. Dabei sang sie solche Rollen wie die Fricka (*Der Ring des Nibelungen*), Suzuki (*Madam Butterfly*), Mrs. Herring (*Albert Herring*) und die Titelrollen in *Dido and Aeneas*, *Hänsel und Gretel*, *Lucretia* sowie *Agrippina*.

Sie trat mit vielen Orchestern auf wie zum Beispiel dem BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Hallé Orchestra, English Concert und der Akademie für Alte Musik unter der Leitung solcher Dirigenten wie Bernard Haitink, Sir John Eliot Gardiner, Jaap van Zweden, Harry Bicket, Leonard Slatkin und Martyn Brabbins auf. Als beachtete Konzertsolistin sang sie in der Wigmore Hall (London) und bei den Festivals in Cheltenham, City of London, Perth und Aldeburgh. Für das BBC Radio 3 nimmt sie regelmäßig auf. Zu ihrer Diskographie gehören Lieder von Britten, die sie mit Malcolm Martineau eingespielt hat, und Lieder von Thuille mit Joseph Middleton.



Stuart Skelton tenor – Oedipus

Stuart Skelton has emerged as one of the finest heroic tenors of his generation with performances on leading concert and operatic stages from his native Australia to Asia, Europe, and North America. His repertoire encompasses many of opera's most challenging roles, including Wagner's Erik and Siegmund, Beethoven's Florestan (*Fidelio*), Saint-Saëns' Samson (*Samson et Dalila*), and the title roles in *Peter Grimes*, *Parsifal*, and *Lohengrin*. More recently he has performed in *Das Lied von der Erde*, *Wozzeck*, *Der Freischütz*, *Die Frau ohne Schatten*, and *Der Fliegende Holländer*.

Closely associated with Siegmund in *Die Walküre*, Skelton has performed the role at Seattle Opera, Opéra National de Paris, and the Metropolitan Opera. His portrayal of Peter Grimes has been presented at the BBC Proms conducted by Edward Gardner, at the Opéra de Oviedo, and in Tokyo at the New National Theatre. He has worked with, among others, Sir Simon Rattle, James Levine, Daniel Barenboim, Michael Tilson Thomas, Daniele Gatti, Fabio Luisi, and Jonathan Nott, at venues including the Metropolitan Opera, Staatsoper Hamburg, Opernhaus Zürich, and Berlin State Opera.

Stuart Skelton s'est imposé comme l'un des plus grands ténors héroïques de sa génération, se produisant sur les principales scènes de concert et d'opéra de son pays natal, l'Australie, mais aussi d'Asie, d'Europe et d'Amérique du Nord. Il chante de nombreux rôles parmi les plus redoutables du répertoire, notamment Erik (*Le Vaisseau fantôme*) et Siegmund (*La Walkyrie*) de Wagner, Florestan (*Fidelio* de Beethoven), Samson (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns) et les rôles titres de *Peter Grimes*, *Parsifal* et *Lohengrin*. Plus récemment, on a pu l'entendre dans *Le Chant de la terre*, *Wozzeck*, *Le Freischütz* et *La Femme sans ombre*.

Siegmund est l'un de ses rôles fétiches ; il l'a chanté à l'Opéra de Seattle, à l'Opéra national de Paris et au Metropolitan Opera de New York. Il a incarné Peter Grimes aux BBC Proms sous la direction d'Edward Gardner, à l'Opéra d'Oviedo et au Nouveau Théâtre national de Tokyo. Il a travaillé notamment avec Sir Simon Rattle, James Levine, Daniel Barenboim, Michael Tilson Thomas, Daniele Gatti, Fabio Luisi et Jonathan Nott, sur des scènes comme le Metropolitan Opera, la Staatsoper de Hambourg, l'Opéra de Zurich et la Staatsoper de Berlin.

Stuart Skelton gehört nunmehr zu den besten Heldenentönen seiner Generation mit Auftritten auf führenden Konzert- und Opernbühnen angefangen in seinem Heimatland Australien bis zu Asien, Europa und Nordamerika. Sein Repertoire umfasst viele der schwierigsten Rollen wie zum Beispiel Wagners Erik und Siegmund, Beethovens Florestan (*Fidelio*), Saint-Saëns' Samson (*Samson et Dalila*) und die Titelrollen in *Peter Grimes*, *Parsifal* und *Lohengrin*. In jüngster Zeit war er im *Lied von der Erde*, *Wozzeck*, *Freischütz*, *der Frau ohne Schatten* und dem *Fliegenden Holländer* zu hören.

Stuart Skelton wird gern mit dem Siegmund aus Wagners *Walküre* assoziiert, hat er diese Rolle doch sowohl an der Seattle Opera als auch an der Opéra National de Paris sowie an der Metropolitan Opera interpretiert. Sein Porträt des Peter Grimes wurde bei den BBC Proms unter der Leitung von Edward Gardner, an der Opéra de Oviedo und am Neuen Nationaltheater in Tokio vorgestellt. Stuart Skelton arbeitete unter anderem mit Sir Simon Rattle, James Levine, Daniel Barenboim, Michael Tilson Thomas, Daniele Gatti, Fabio Luisi und Jonathan Nott zusammen und war zum Beispiel an der Metropolitan Opera, Hamburgischen Staatsoper, im Opernhaus Zürich und an der Berliner Staatsoper zu hören.



© Johan Feissou

Gidon Saks bass-baritone – Creon

Born in Israel and raised in South Africa, Gidon Saks trained at the Royal Northern College of Music and the University of Toronto. He was a member of the Ensemble of the Canadian Opera, received a full scholarship to the Zurich Opera Studio, and has appeared in many worldwide opera houses, including the Berlin Staatsoper, Royal Opera House, Covent Garden, English National Opera, La Fenice, and Welsh National Opera. His stage highlights include Nick Shadow (*The Rake's Progress*), Kaspar (*Der Freischütz*), Fasolt (*Das Rheingold*), Duke Bluebeard's Castle, Hagen (*Götterdämmerung*), and Boris Godunov.

He has created roles such as George Moscone (Stewart Wallace's *Harvey Milk*), Hamilcar (Fénélon's *Salammbô* with Bastille Opera), and the Messenger (Alexander Goehr's *Arianna*) for the Royal Opera House (London), and his critically acclaimed performance as Claggart (*Billy Budd*) with the LSO won a Grammy Award (2010). Other recordings include Abbot (Britten's *Curlew River*), the Gravedigger (Weill's *Silbersee*), and title roles in Handel's *Hercules* and *Saul*, the latter winning a *Gramophone* Award. Gidon Saks is also active as a director/designer and is visiting Professor of Voice at the Conservatoire of Ghent in Belgium.

Né en Israël et élevé en Afrique du Sud, Gidon Saks a fait ses études au Royal Northern College of Music (Manchester) et à l'Université de Toronto. Il a été en troupe au Canadian Opera, a reçu une bourse complète de l'Opéra-Studio de Zurich, et s'est produit dans les principaux théâtres mondiaux, tels la Staatsoper de Berlin, l'Opéra royal de Covent Garden, l'English National Opera, la Fenice et l'Opéra national du Pays de Galles. Parmi ses rôles de prédilection, citons Nick Shadow (*The Rake's Progress*), Kaspar (*Der Freischütz*), Fasolt

(*L'Or du Rhin*), le Duc (*Le Château de Barbe-Bleue*), Hagen (*Le Crépuscule des dieux*) et Boris Godounov.

Il a créé des rôles comme George Moscone (*Harvey Milk* de Stewart Wallace), Hamilcar (*Salammbô* de Fénélon à l'Opéra-Bastille) et le Messenger (*Arianna* d'Alexander Goehr à l'Opéra royal de Covent Garden) et a obtenu un grand succès critique en Claggart (*Billy Budd*) avec l'Orchestre symphonique de Londres, production récompensée d'un Grammy Award (2010). Parmi ses autres enregistrements, citons Abbot (*La Rivière aux courlis* de Britten), le Fossoyeur (*Le Lac d'argent* de Weill) et les rôles titres d'*Hercules* et *Saul* de Haendel, ce dernier ouvrage recevant un Gramophone Award. Gidon Saks travaille également comme metteur en scène/décorateur et est professeur de chant invité au Conservatoire de Gand (Belgique).

Gidon Saks wurde in Israel geboren und wuchs in Südafrika auf. Er studierte am Royal Northern College of Music und an der University of Toronto. Er gehörte zum Ensemble der Canadian Opera Company und erhielt ein volles Stipendium für das Internationale Opernstudio des Opernhauses Zürich. Er trat in Opernhäusern der ganzen Welt auf wie zum Beispiel an der Berliner Staatsoper, am Royal Opera House/Covent Garden, an der English National Opera, am Teatro La Fenice und an der Welsh National Opera. Zu seinen Höhepunkten auf der Bühne zählen der Nick Shadow (*Rake's Progress* [Der Wüstling]), Kaspar (*Der Freischütz*), Fasolt (*Das Rheingold*), der Herzog (*A kékszakállú herceg vára* [Herzog Blaubarts Burg]), Hagen (*Die Götterdämmerung*) und die Titelrolle in *Boris Godunov*.

Gidon Saks gestaltete auch solche Rollen wie den George Mascone (Stewart Wallace's *Harvey Milk*), Hamilcar (Fénélon's *Salammbô* an der Opéra Bastille) und den Boten (Alexander Goehr's *Arianna* [Ariadne]) für das Royal Opera House/Covent Garden. Seine von den Rezensenten gepriesene Interpretation des Claggarts (*Billy Budd*) mit dem London Symphony Orchestra brachte ihm einen Grammy Award ein (2010). Zu seinen Einspielungen gehören der Abt Britten's *Curlew River* [Fluss der Möwen oder Der Brachvogel-Fluss oder Am Mövenfluss], ein Totengräber (Weills *Silbersee*) und die Titelrollen in Handels *Hercules* [Herakles] und *Saul*. Die letztgenannte Aufnahme bescherte Gidon Saks einen Preis der britischen Musikzeitschrift *Gramophone*. Gidon Saks ist auch als Regisseur und Designer aktiv und Gastdozent für Gesang am Hogeschool Gent Conservatorium in Belgien.



Fanny Ardant narrator

Fanny Ardant has enjoyed a 40-year acting career, and is equally at home in films, television or on stage. Born in Saumur, she spent her childhood travelling to Sweden, Spain, and Great Britain, before settling with her family in Monaco. She studied at the Institute of Political Sciences in Aix-en-Provence then worked at the Office of Foreign Affairs in London, before returning to Paris and joining a drama course. Her first stage appearance was at the 1974 Festival du Marais, playing Pauline in Pierre Corneille's tragedy *Polyeucte*.

Her credits include Alain Resnais' *Life is a Bed of Roses*, *L'Amour à mort*, and *Mélo*, François Truffaut's *Confidentially Yours*, Claude Lelouch's *Les Uns et les Autres*, and a number of television projects, including Nina Companez's *Les dames de la côte* – the series that led to her discovery by Truffaut and casting in *The Woman Next Door* (with Gérard Depardieu), which established her as one of France's leading actresses. In the late 1990s she was highly prolific, appearing in the film *Beyond the Clouds* and Sydney Pollack's *Sabrina*, making her return to the theatre, and proving herself a skilled comedienne in *Pédale douce* (César Award – Best Actress). Recently she reunited with Depardieu in *Hello Goodbye*, and returned to television in *Nos retrouvailles* and *Raspoutine*.

Aussi à l'aise au cinéma, au théâtre ou à la télévision, Fanny Ardant fait carrière depuis près de quarante ans. Née à Saumur, elle a vécu dans son enfance en Suède, en Espagne et en Grande-Bretagne avant que sa famille s'installe à Monaco. Elle a fait ses études à l'Institut de sciences politiques d'Aix-en-Provence puis travaillé au ministère des Affaires étrangères à Londres, avant de rentrer à Paris et de suivre des cours d'art dramatique. Sa première apparition sur les planches fut en 1974 au Festival du Marais, où elle incarnait Pauline dans *Polyeucte*, la tragédie de Pierre Corneille.

Elle a tourné notamment dans *La vie est un roman*, *L'Amour à mort* et *Mélo* d'Alain Resnais, *Vivement dimanche !* de François Truffaut, *Les Uns et les Autres* de Claude Lelouch et de nombreux téléfilms comme *Les Dames de la côte* de Nina Companez – la série qui l'a révélée à Truffaut et lui a valu d'être engagée dans *La Femme d'à côté* (aux côtés de Gérard Depardieu), qui l'a consacrée comme une des actrices françaises majeures. À la fin des années 1990, elle s'est montrée particulièrement prolifique, apparaissant au cinéma dans *Par-delà les nuages* de Michelangelo Antonioni et Wim Wenders et dans *Sabrina* de Sydney Pollack, faisant son retour sur les planches, et se montrant une comédienne talentueuse dans *Pédale douce* (César de la Meilleure actrice). Récemment, elle a retrouvé Depardieu dans *Hello Goodbye*, et la télévision avec *Nos Retrouvailles* et *Raspoutine*.

Fanny Ardant kann auf eine 40-jährige Schauspielkarriere zurückblicken und fühlt sich im Film, Fernsehen und auf der Bühne gleichermaßen zu Hause. Sie wurde in Saumur geboren und verbrachte ihre Kindheit in Schweden, Spanien und Großbritannien, bis sich ihre Familie in Monaco niederließ. Sie studierte am Institut d'études politiques (Institut für politische Studien) in Aix-en-Provence und arbeitete dann im Office of Foreign Affairs [britischen Außenministerium] in London, worauf sie nach Paris zurückkehrte und ein Schauspielstudium begann. Ihr erster Bühnenauftritt erfolgte 1974 beim Festival du Marais, wo sie die Pauline in Pierre Corneilles Tragödie *Polyeucte* spielte.

Zu ihren erfolgreichen Engagements gehören Alain Resnais' *La vie est un roman* [Das Leben ist ein Roman], *L'Amour à mort* [Liebe bis in den Tod] und *Mélo*, François Truffauts *Vivement dimanche!* [Auf Liebe und Tod], Claude Lelouchs *Les Uns et les Autres* [Ein jeglicher wird seinen Lohn empfangen...] und eine Reihe von Fernsehprojekten wie zum Beispiel Nina Companez' *Les dames de la côte* [Die Damen von der Küste] – die Reihe, bei der sie von Truffaut entdeckt wurde – sowie ihr Auftritt in *La Femme d'à côté* [Die Frau nebenan] (mit Gérard Depardieu), der ihren Ruf als führende französische Hauptdarstellerin begründete. In den 1990er Jahren war sie sehr aktiv. Sie trat unter anderem im Film *Al di là delle nuvole* [Jenseits der Wolken] und in Sydney Pollacks *Sabrina* auf, mit der sie sich wieder dem Theater zuwandte. Sie bewies auch ihr Talent für Komödie in *Pédale douce* [Auch Männer mögen's heiß!] (César-Preis – beste Hauptdarstellerin). Vor Kurzem arbeitete sie in *Hello Goodbye* [Hello Goodbye – Entscheidung aus Liebe] erneut mit Depardieu zusammen und war im Fernsehen in *Nos retrouvailles* und *Raspoutine* zu sehen.



© Anna Muriel Festival, Pisa

Monteverdi Choir

Patron HRH The Prince of Wales

The Monteverdi Choir, founded in 1964, is famous for its passionate, committed and virtuosic singing. Over the past 49 years it has been consistently acclaimed as one of the best choirs in the world, noted for its ability to switch composer, language and idiom with complete stylistic conviction. The Choir is also a fertile training ground for future generations of choral and solo singers: choir members often step out to sing solo parts and many former choristers have gone on to spectacular solo careers. Since 2007, the Monteverdi Apprentice Scheme has added an exciting new dimension to its profile.

The Choir has undertaken a number of trail-blazing tours. The most ambitious was the Bach Cantata Pilgrimage in 2000 during which they performed all 198 of J S Bach's sacred cantatas in more than 60 churches throughout Europe, to celebrate the 250th anniversary of the composer's death. The entire tour was recorded and released by the company's record label, Soli Deo Gloria. The Choir has more than a hundred recordings to its name and has won numerous prizes. It regularly participates in staged opera productions, and is currently involved in a five-year residency at the Opéra Comique in Paris, through which they appeared in *Der Freischütz* (Weber), *L'Etoile* (Chabrier) and *Carmen* (Bizet).

In 2012/13, the Choir took part in a variety of projects across varied repertoires – from a *cappella* English renaissance music, to a tour of Beethoven *Missa Solemnis* along with the Orchestre Révolutionnaire et Romantique. It was involved in collaborations with the Orchestre National de France and Choeur de Radio France, and with the Berlin-based Mahler Chamber Orchestra and the Leipzig Gewandhaus Orchestra in Schumann's *Manfred*, all under

the direction of Sir John Eliot Gardiner. This work (*Oedipus Rex*) marks the Choir's second collaboration with the LSO, following acclaimed performances of Beethoven Ninth Symphony last year.

Recent touring engagements have included various Bach programmes (*St John Passion*, the *B Minor mass*, *Easter* and *Ascension Oratorios* and more) in Lucerne, Barcelona, Cologne, Paris, Aldeburgh, Braunschweig and Versailles; a performance of the Handel / Mozart oratorio *Alexander's Feast* at the Salzburg Summer Festival, and Bach Oratorios at the BBC Proms.

The choir celebrates its 50th anniversary in 2014 with a series of concerts recreating the historic performance of Monteverdi's *Vespers (1610)* that it gave in its first ever concert in the Chapel of King's College, Cambridge.

Singers on this recording

Tenors

Ben Alden
Peter Davoren
Ed Hastings
Nicholas Keay
William Kendall
Graham Neal
Nick Pritchard
Benedict Quirke
Tom Raskin
Nicholas Robertson
Ben Thapa
Gareth Treseder

Basses

Tom Appleton
Alexander Ashworth
Richard Bannan
Christopher Borrett
Robert Davies
George Dye
Sam Evans
Rupert Reid
Ed Saddington
Jonathan Sells
David Shipley
Lawrence Wallington

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Tomo Keller LEADER
David Alberman
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Jörg Hammann
Maxine Kwok-Adams
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Gerald Gregory
Gabrielle Painter

Second Violins

Thomas Norris *
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Richard Blayden
Matthew Gardner
Philip Nolte
Paul Robson
Louise Shackelton
Ingrid Button
Oriana Kriszten
Stephen Rowlinson
Raja Halder

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
German Clavijo
Robert Turner
Heather Wallington
Jonathan Welch
Anna Green
Richard Holttum
Fiona Dalglish

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner
Hilary Jones
Minat Lyons
Amanda Truelove

Double Bases

Colin Paris *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies *
Siobhan Grealy

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Christopher Cowie **
Holly Randall

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Chris Richards *
Lorenzo Iosco

E-flat Clarinet

Chi-Yu Mo *

Bassoons

Fredrik Ekdahl **
Joost Bosdijk

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes
Hugh Sisley
Jonathan Lipton
Daniel Curzon

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock
Bo Fuglsang
Robert Smith

Trombones

Byron Fulcher **
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harriid *

Timpani

Antoine Bedewi *

Percussion

Sam Walton *
David Jackson

Harp

Bryn Lewis *

Piano

John Alley *

* Principal

** Guest Principal

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit lso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre

à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

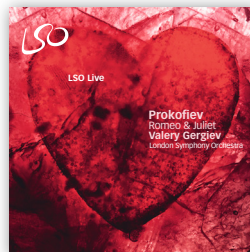
For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

Also on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores
For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Prokofiev Romeo & Juliet Valery Gergiev, LSO



Disc of the Year & Best Orchestral Album
BBC Music Magazine Awards (UK)

Choice of the Month – Orchestral
BBC Music Magazine (UK)

Editor's Choice
Gramophone (UK)

Editor's Choice
Classic FM Magazine (UK)

Clef de Resmusica
ResMusica (France)

2SACD (LSO0682)

Rachmaninov Symphonic Dances / Stravinsky Symphony in Three Movements Valery Gergiev, LSO



55th Annual GRAMMY Award Nomination – Best Orchestral Performance

Audiophile Audition (US)

SACD (LSO0688)

Tippett A Child of Our Time Sir Colin Davis, Indra Thomas Mihoko Fujimura, Steve Davism Matthew Rose, LSC, LSO



Editor's Choice
Gramophone (UK)

Opera and Vocal Disc of the Month
Classic FM Magazine (UK)

'It is no surprise that Colin Davis's touch is masterly, doubtless born of long familiarity with the composer and his music ... The orchestral playing is peerless ... a magnificent realisation'
International Record Review (UK)

SACD (LSO0670)