

GLUCK

IPHIGÉNIE EN AULIDE

JUDITH VAN WANROIJ
STÉPHANIE D'OUSTRAC
CYRILLE DUBOIS
TASSIS CHRISTOYANNIS
JEAN-SÉBASTIEN BOU

LES CHANTRES DU CENTRE
DE MUSIQUE BAROQUE
DE VERSAILLES

LE CONCERT DE LA LOGE
JULIEN CHAUVIN

α

MENU

- › TRACKLIST
- › FRANÇAIS
- › ENGLISH
- › DEUTSCH
- › SUNG TEXTS



**CHRISTOPH WILLIBALD
GLUCK (1714-1787)
IPHIGÉNIE EN AULIDE**

TRAGÉDIE-OPÉRA EN TROIS ACTES (1774)
LIVRET DE FRANÇOIS-LOUIS GAND LE BLANC DU ROULLET

**JUDITH VAN WANROIJ
STÉPHANIE D'OUSTRAC
CYRILLE DUBOIS
TASSIS CHRISTOYANNIS
JEAN-SÉBASTIEN BOU
DAVID WITCZAK
ANNE-SOPHIE PETIT
JEHANNE AMZAL
MARINE LAFDAL-FRANC**

**LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE
BAROQUE DE VERSAILLES
(FABIEN ARMENGAUD DIRECTION ARTISTIQUE)**

**LE CONCERT DE LA LOGE
JULIEN CHAUVIN**

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)

IPHIGÉNIE EN AULIDE

CD 1

ACTE I

1	OUVERTURE	5'21
2	AIR <i>DIANE IMPITOYABLE, EN VAIN VOUS L'ORDONNEZ</i> AGAMEMNON	1'23
3	AIR ET RÉCIT <i>BRILLANT AUTEUR DE LA LUMIÈRE</i> AGAMEMNON	2'25
4	CHŒUR ET RÉCIT <i>C'EST TROP FAIRE DE RÉSISTANCE</i> CHŒUR, CALCHAS	1'19
5	RÉCIT <i>D'UNE SAINTE TERREUR TOUS MES SENS SONT SAISIS</i> CALCHAS	0'25
6	RÉCIT ET DUO <i>TU VEUX QUE PAR MA MAIN TREMBLANTE</i> CALCHAS, AGAMEMNON	1'23
7	RÉCIT ET CHŒUR <i>GRECS, POURREZ-VOUS L'OFFRIR, CET AFFREUX SACRIFICE ?</i> CALCHAS, CHŒUR	0'46
8	RÉCIT <i>SOYEZ CONTENTS, ALLEZ</i> CALCHAS	1'00
9	AIR <i>PEUVENT-ILS ORDONNER QU'UN PÈRE</i> AGAMEMNON	2'10
10	RÉCIT ET CHŒUR <i>VOUS OSERIEZ ÊTRE PARJURE ?</i> CALCHAS, AGAMEMNON, CHŒUR	1'19
11	AIR <i>AU FAÎTE DES GRANDEURS</i> CALCHAS	1'01
12	RÉCIT <i>DIEUX CRUELS ! VOUS VOULEZ OPPRIMER L'INNOCENCE</i> AGAMEMNON	0'22
13	CHŒUR ET RÉCIT <i>QUE D'ATTRITS ! QUE DE MAJESTÉ !</i> AGAMEMNON, CALCHAS, CHŒUR	1'22
14	AIR ET RÉCIT <i>QUE J'AIME À VOIR CES HOMMAGES FLATTEURS</i> CLYTEMNESTRE	1'17
15	TRIO, AIR ET CHŒUR <i>NON JAMAIS, JAMAIS AUX REGARDS</i> TROIS GRECQUES, UN GREC, CHŒUR	3'26
16	LENTO	0'50
17	AIR <i>LES VŒUX DONT CE PEUPLE M'HONORE</i> IPHIGÉNIE	0'59
18	LENTO	0'39
19	RÉCIT <i>ALLEZ ! IL FAUT SAUVER NOTRE GLOIRE OFFENSÉE</i> CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE	1'22
20	AIR <i>ARMEZ-VOUS D'UN NOBLE COURAGE</i> CLYTEMNESTRE	1'17
21	RÉCIT ET AIR <i>L'AI-JE BIEN ENTENDU</i> IPHIGÉNIE	3'21
22	RÉCIT <i>EN CROIRAI-JE MES YEUX ? Ô CIEL !</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	1'53

23	AIR IPHIGÉNIE, <i>HÉLAS ! VOUS A TROP FAIT CONNAÎTRE</i> IPHIGÉNIE	1'10
24	RÉCIT <i>S'IL ÉTAIT VRAI, VOTRE AMOUR ET MA GLOIRE</i> ACHILLE	0'22
25	AIR <i>CRUELLE, NON JAMAIS VOTRE INSENSIBLE CŒUR</i> ACHILLE	3'11
26	RÉCIT <i>MON TROUBLE, MES SOUPÇONS, MON DÉPIT, MA DOULEUR</i> IPHIGÉNIE	0'39
27	DUO <i>NE DOUTEZ JAMAIS DE MA FLAMME</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	3'47

CD2

ACTE II

1	DUO, RÉCIT ET CHŒUR <i>RASSUREZ-VOUS, BELLE PRINCESSE</i> DEUX SUIVANTES, IPHIGÉNIE, CHŒUR	2'29
2	AIR <i>PAR LA CRAINTE ET PAR L'ESPÉRANCE</i> IPHIGÉNIE	2'32
3	RÉCIT <i>MA FILLE, VOTRE HYMEN S'APPRÊTE</i> CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE	0'44
4	RÉCIT <i>LES AUTEURS DE VOS JOURS CONSENTENT QUE L'HYMEN</i> ACHILLE	0'16
5	MARCHE	0'56
6	RÉCIT <i>RIVAL DE MA VALEUR, COMPAGNON DE MA GLOIRE</i> ACHILLE	0'39
7	AIR ET CHŒUR <i>CHANTEZ, CÉLÉBREZ VOTRE REINE !</i> ACHILLE, CHŒUR	2'39
8	AIR GAI	0'43
9	AIR <i>ACHILLE EST COURONNÉ DES MAINS DE LA VICTOIRE</i> UNE GRECQUE	1'08
10	CHŒUR <i>AMI SENSIBLE, ENNEMI REDOUTABLE</i> CHŒUR	1'03
11	AIR ET CHŒUR <i>LA GRÈCE À PEINE ASSEMBLAIT SON ARMÉE</i> PATROCLE, CHŒUR	0'57
12	PASSACAILLE	2'31
13	QUATUOR ET CHŒUR <i>JAMAIS, À TES AUTELS</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, PATROCLE, CHŒUR	1'29
14	RÉCIT ET CHŒUR <i>PRINCESSE, PARDONNEZ À MON IMPATIENCE</i> ACHILLE, ARCAS, CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE, CHŒUR	1'45
15	AIR <i>PAR UN PÈRE CRUEL À LA MORT CONDAMNÉE</i> CLYTEMNESTRE	3'11
16	RÉCIT <i>REINE, RASSUREZ-VOUS</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	0'44
17	TRIO <i>C'EST MON PÈRE, SEIGNEUR</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE	2'55
18	RÉCIT <i>SUIS-MOI, PATROCLE !</i> ACHILLE, PATROCLE	0'16
19	AIR <i>COURS, ET DIS-LUI QU'ELLE N'A RIEN À CRAINDRE</i> ACHILLE	1'13

20	RÉCIT <i>JE LE VOIS. CIEL ! RETIENS LA FUREUR QU'IL M'INSPIRE</i> ACHILLE, AGAMEMNON	2'37
21	DUO <i>DE VOTRE AUDACE TÉMÉRAIRE</i> AGAMEMNON, ACHILLE	0'53
22	RÉCIT <i>JE N'AI PLUS QU'UN MOT À VOUS DIRE</i> ACHILLE, AGAMEMNON	0'40
23	RÉCIT <i>Ô DIEUX ! QUE VAIS-JE FAIRE ?</i> AGAMEMNON	4'22
24	AIR <i>Ô TOI, L'OBJET LE PLUS AIMABLE</i> AGAMEMNON	4'23
ACTE III		
25	CHŒUR ET RÉCIT <i>NON, NON, NOUS NE SOUFFRIRONS PAS</i> IPHIGÉNIE, ARCAS, CHŒUR	1'26
26	RÉCIT <i>PRINCESSE, SUIVEZ-MOI</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	1'15
27	AIR <i>IL FAUT DE MON DESTIN SUBIR LA LOI SUPRÊME</i> IPHIGÉNIE	1'48
28	RÉCIT <i>ET VOUS M'AIMEZ ! PUIS-JE LE CROIRE ENCORE ?</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	0'53
29	AIR <i>ADIEU, CONSERVEZ DANS VOTRE ÂME</i> IPHIGÉNIE	4'23
30	RÉCIT <i>SANS VOUS, ACHILLE POURRAIT VIVRE ?</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE	0'52
31	AIR <i>CALCHAS, D'UN TRAIT MORTEL PERCÉ</i> ACHILLE	1'12
32	RÉCIT ET CHŒUR <i>CRUEL ! IL FUIT... Ô CIEL !</i> IPHIGÉNIE, CHŒUR	0'33
33	RÉCIT <i>OSEZ METTRE LE COMBLE</i> CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE	1'36
34	DUO <i>ADIEU, VIVEZ POUR ORESTE</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE	1'22
35	CHŒUR ET RÉCIT <i>NON, NON, NOUS NE SOUFFRIRONS PAS</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, CHŒUR	1'23
36	RÉCIT <i>DIEUX PUISSANTS QUE J'ATTESTE</i> CLYTEMNESTRE	2'02
37	AIR <i>JUPITER, LANCE LA FOUDRE !</i> CLYTEMNESTRE	1'25
38	CHŒUR ET RÉCIT <i>PUISSANTE DÉITÉ, PROTÈGE-NOUS TOUJOURS !</i> CLYTEMNESTRE, CHŒUR	2'40
39	CHŒUR ET ENSEMBLE <i>FUYONS, FUYONS TOUS</i> ACHILLE, IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, CHŒUR	0'48
40	RÉCIT <i>ARRÊTEZ ! ARRÊTEZ !</i> CALCHAS	1'38
41	AIR, QUATUOR ET CHŒUR <i>ADOREZ LA CLÉMENCE</i> CALCHAS, AGAMEMNON, IPHIGÉNIE, ACHILLE, CLYTEMNESTRE, CHŒUR	1'05
42	QUATUOR <i>MON CŒUR NE SAURAIT CONTENIR</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, AGAMEMNON	1'14
43	QUATUOR ET CHŒUR <i>LES DIEUX ONT EU PITIÉ</i> IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, AGAMEMNON, CHŒUR	2'04

TOTAL TIME: 115'49

elon N. 4. Iphigénie Tragedie Lirique.

En trois actes.

Andante.

1^{re} viol. *pp*

Ouverture.

2^e viol. *pp*

1^{re} hautb.

2^e hautb.

Flute *Col. Obs.*

1^{re} cor.

2^e cor.

Tromp.

Tromp.

Timb.

alto *pp*

tenor *pp*

Basse *pp*

mea

mea

45.
a durée 53 minutes.

A. 229. a [I°]

JUDITH VAN WANROIJ IPHIGÉNIE
STÉPHANIE D'OUSTRAC CLYTEMNESTRE
CYRILLE DUBOIS ACHILLE
TASSIS CHRISTOYANNIS AGAMEMNON
JEAN-SÉBASTIEN BOU CALCHAS
DAVID WITCZAK PATROCLE, ARCAS, UN GREC
ANNE-SOPHIE PETIT LA PREMIÈRE GRECQUE
JEHANNE AMZAL LA DEUXIÈME GRECQUE
MARINE LAFDAL-FRANC LA TROISIÈME GRECQUE

LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

FABIEN ARMENGAUD ARTISTIC AND MUSICAL DIRECTOR

**BERTILLE CAUDRON, CARLA CHEVILLARD*, MARYNA PLUMET, MADELEINE PRUNEL,
JOSÉPHINE SOLUS** DESSUS

JÉRÉMY ANKILBEAU, BENOÎT PORCHEROT*, CARLOS PORTO, ALBAN ROBERT HAUTES-CONTRE

**ANTOINE AGEORGES, MARCOS VINICIUS ALMEIDA COSTA, LOUIS ANDERSON, JULIEN GINER,
COLIN ISOIR, ATTILA VARGA-TOTH** TAILLES

**MARTIN BARIGAULT, BRIEUC DE BREMOND D'ARS, GASPARD FRANÇOIS*, SAMUEL GUIBAL*,
VALENTIN JANSEN, JONAS MORDZINSKI** BASSES-TAILLES ET BASSES

* additional singers

LE CONCERT DE LA LOGE

JULIEN CHAUVIN

DIRECTOR

SABINE STOFFER, MARIEKE BOUCHE, PAULINE FRITSCH, SAORI FURUKAWA, YUNA LEE,
ANNA MARKOVA, ANAÏS PERRIN VIOLIN I

KARINE CROCQUENOY, RAPHAEL AUBRY, FLORIAN DANTEL, CLAIRE JOLIVET,
LAURENCE MARTINAUD, GUYA MARTININI VIOLIN II

PIERRE-ÉRIC NIMYLOWYCZ, CÉCILE BROSSARD, DELPHINE GRIMBERT, DELPHINE MILLOUR VIOLA

FELIX KNECHT, ANNABELLE BREY, PIERRE-AUGUSTIN LAY, JEAN-BAPTISTE VALFRÉ CELLO

DAVIDE VITTONI, FRANÇOIS LEYRIT DOUBLE BASS

TAMI KRAUSZ, BENJAMIN GASPON FLUTE

EMMA BLACK, YANINA YACUBSOHN OBOE

TONI SALAR-VERDÚ, ANA MELO CLARINET

DAVID DOUCOT, JOSEP CASADELLÀ BASSOON

NICOLAS CHEDMAIL, CHRISTOPH THELEN HORN

ADRIEN RAMON, JOCELYN MATHEVET TRUMPET

HERVÉ TROVEL TIMPANI

SCORE: CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *SÄMTLICHE WERKE*, FOUNDED BY RUDOLF GERBER, GENERAL EDITOR GERHARD CROLL, SERIES I, VOLUME 5A/B: *IPHIGÉNIE EN AULIDE* (BA 2301) EDITED BY MARIUS FLOTHUIS, BÄRENREITER-VERLAG.



IPHIGÉNIE EN AULIDE : UNE RÉVOLUTION EN MUSIQUE

PAR BENOÎT DRATWICKI CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

En 1773, lorsque Gluck fait connaître ses intentions de faire représenter *Iphigénie en Aulide* à l'Académie royale de musique de Paris, il est déjà célèbre dans toute l'Europe, non seulement pour la qualité de sa musique mais surtout pour son esprit de réforme. À Vienne, en 1761, il avait déjà révolutionné l'art chorégraphique en inventant le genre du ballet d'action, intégralement dansé, avec *Don Juan ou Le Festin de pierre* sur un argument de Calzabigi et une chorégraphie d'Angiolini. L'année suivante, avec les mêmes, il réforme l'*opera seria* italien en faisant représenter *Orfeo ed Euridice*.

Les idées novatrices de Gluck en termes de théâtre musical sont synthétisées dans la préface de son *Alceste*, également sur un livret de Calzabigi, créé en 1767 et édité en 1769. Il prône l'abandon de l'*aria da capo* ; il rejette la virtuosité vocale et la liberté des chanteurs concernant l'ornementation ; il privilégie une écriture syllabique pour rendre le texte intelligible et le chant déclamatoire ; il engage à plus de simplicité mélodique ; il déconseille les répétitions de texte dans les airs et les ensembles ; il estompe la distinction entre récitatifs et airs au profit d'un discours continu ; il favorise les récitatifs accompagnés plutôt que secs ; il suggère de lier l'ouverture au reste de l'opéra, soit par réemploi de motifs soit par une atmosphère générale adaptée au caractère du sujet. Autant d'idées qui trouveront leur plein épanouissement dans la dernière réforme qu'il entreprendra à Paris : celle de la tragédie lyrique française.

Réformer la tragédie en musique française

Gluck estime que l'opéra français, par sa forme, par son esthétique et par ses composantes, est intrinsèquement le genre le plus propice à proposer un théâtre lyrique à la fois dramatique, spectaculaire et touchant. Il ne cache pas, d'ailleurs, son admiration pour Lully, le créateur du genre, un siècle plus tôt. Avec lui, il partage le goût de l'efficacité théâtrale, de la concision musicale, de la primauté du texte et de la déclamation, du lien entre danse, chant et musique, de l'imbrication des séquences plutôt que d'un découpage en numéros, du rôle actif des chœurs dans le drame.

De l'ancien opéra français, toutefois, Gluck ne garde ni le prologue ni les cinq actes (priviliégiant une découpe en trois actes). Il rejette en outre les excroissances musicales imaginées à l'époque de Rameau, et en premier lieu les

ariettes (airs de virtuosité) aux paroles insipides, la multiplication des danses et une ornementation mélodique trop sophistiquée, tant de la part des chanteurs que des instrumentistes. Dans son premier opéra pour Paris, *Iphigénie en Aulide*, il fera toutefois de nombreuses concessions au public français, insérant des ballets et quelques airs virtuoses.

Gluck à Paris

La venue de Gluck en France s'explique par de nombreuses raisons : à Vienne, *Paride ed Elena* avec reçu un mauvais accueil ; à Paris, l'archiduchesse autrichienne Marie-Antoinette, dauphine et bientôt reine de France, dirige la vie musicale avec clairvoyance et un goût prononcé pour les musiques étrangères plutôt que pour l'ancien style français. Gluck et son poète Du Roullet, conscients de la témérité de faire jouer à Paris un opéra d'un genre nouveau qui allait heurter les habitudes du public et des interprètes, agissent en stratèges, par voie de presse d'abord, puis dans les salons mondains et à la Cour : ils attirent la curiosité des hommes de lettres et gagnent Marie-Antoinette à leur cause.

Les directeurs de l'Académie royale de musique n'ont bientôt plus d'autre choix que d'accepter de faire jouer l'œuvre qu'on leur soumet : *Iphigénie en Aulide*. Ils ont alors parfaitement conscience de la révolution qu'une telle création devait produire, au point qu'ils signent avec le compositeur un accord l'engageant à fournir cinq autres ouvrages dans les années suivantes, tous copieusement rémunérés. Ce sera tour à tour *Orphée et Eurydice* (1774), *Cythère assiégée* (1775), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) et *Iphigénie en Tauride* (1779), auquel s'ajoutera *Écho et Narcisse*, la même année 1779, dont l'accueil réservé vexera Gluck qui s'en retournera définitivement à Vienne.

Une Iphigénie pré-romantique ?

Pour son premier opéra français, Gluck fait le choix d'un mythe célèbre, celui d'Iphigénie en Aulide, particulièrement apprécié par les penseurs et les hommes de lettres du Siècle des Lumières. Le livret de Du Roullet fait directement référence à la tragédie de Racine de 1674, elle-même inspirée par Euripide.

Le substrat tragique de l'ancienne tragédie lyrique du temps de Rameau cède le pas à un style pathétique plus prononcé. L'intrigue est resserrée autour d'un seul élément – le sacrifice de la fille par le père – et de très peu de personnages : d'un côté le noyau familial (les parents, la fille et son époux), de l'autre une figure synthétisant l'ordre, le devoir, l'état et la religion (le grand prêtre Calchas). C'est exactement le schéma que proposait *Jephté* de

Montéclair (1732), dont les points communs avec *Iphigénie en Aulide* sont frappants. Comme Pellegrin, librettiste de *Jephté*, Du Roullet délaisse l'intrigue amoureuse au profit de la tragédie familiale.

La concision de l'intrigue permet au livret une grande subtilité dans la peinture des sentiments et des interactions entre les personnages. Tous sont tiraillés par des sentiments contraires, l'amour ou le devoir, mais chacun y répond à sa manière. Ils évoluent psychologiquement au gré des revirements de l'action, passant de l'affliction ou de la soumission à l'emportement ou la fureur. Les moments d'hésitation et de stupeur imprègnent jusqu'à la structure des airs, en juxtaposant des séquences contrastées, parfois enchâssées les unes dans les autres. Cette justesse de la peinture des âmes humaines est alors une révolution sur la scène de l'Académie royale de musique, rapprochant le grand opéra de l'opéra-comique par son souci de réalisme et d'humanité.

Si la critique admire l'adaptation du mythe pour la scène lyrique, elle se montre plus réservée quant à la qualité de la versification. Le dénouement, sans *deus ex machina* en 1774 (retenu pour cet enregistrement), surprend, au point que Gluck et son librettiste imaginent une nouvelle fin pour la reprise de 1775, faisant apparaître Diane. Dans la première version, l'absence de merveilleux est d'une grande originalité et marque un tournant dans la poétique de l'opéra français : désormais, le spectaculaire sera le fruit du pittoresque exotique ou historique, mais plus du merveilleux mythologique.

Gluck et ses chanteurs

Si l'on admire la façon dont Gluck dessine des personnages aux caractères marqués, on doit aussi souligner son habileté à les adapter aux chanteurs de la troupe chargés de les créer. Iphigénie, toute de douceur, de tendresse et de résignation, colle parfaitement à la vocalité de Sophie Arnould, qui possédait une voix peu puissante mais particulièrement touchante, faisant merveille dans la musique de Rameau. Gluck lui confie des mélodies d'essence encore baroques, finement ornées, se refusant aux grands éclats tragiques : cette Iphigénie tout en pudeur et en délicatesse fut la consécration de la chanteuse mais annonça aussi le déclin rapide de sa carrière.

À l'opposé, Rosalie Duplant (Clytemnestre) détenait l'emploi des rôles à baguette – magiciennes ou reines – et impressionnait par sa voix ample, son port majestueux et la vivacité de son jeu théâtral. Joseph Legros (Achille) chantait les premiers rôles de haute-contre avec un timbre magnifique et une voix agile, mais manquait parfois de la vaillance nécessaire aux héros. Gluck lui donne plusieurs occasions de faire valoir sa voix, ajoutant même pour lui un air tiré d'un ouvrage plus ancien (« J'obtiens l'objet que j'aime »), et – nous dit-on – le forma jusqu'à en faire un parfait acteur tragique. Enfin, Henri Larrivée se voit confier le rôle d'Agamemnon : rompu à la tragédie comme à la

comédie, possédant une voix puissante et timbrée, il jouait aussi bien qu'il chantait, déclamant les récitatifs avec les accents du plus parfait des orateurs, ce dont Gluck sut tirer parti dans sa partition en lui confiant de grands récits accompagnés.

Une création révolutionnaire

Durant les répétitions d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck malmena les musiciens et les chanteurs de l'Académie royale de musique, voulant réformer leurs anciennes routines et les soumettre au niveau style, vigoureux, emporté et expressif, qu'il imaginait pour interpréter son œuvre. Les nombreuses anecdotes rapportées par les chroniqueurs le décrivent courant de la fosse à la scène, en sueur, proche de l'apoplexie. Aux solistes, il inculqua une nouvelle manière de réciter, plus souple et plus rapide ; pour la première fois, il impliqua totalement le chœur dans le jeu théâtral, l'obligeant à quitter les bords de la scène d'où il chantait sans bouger depuis un siècle.

Aux instrumentistes, il demanda un jeu plus franc, plus dépouillé et plus âpre, propre à souligner la violence du drame. Ses efforts ne furent pas vains : en 1774, la première d'*Iphigénie en Aulide* marqua un tournant dans l'histoire de l'opéra français, alors même qu'un nouveau roi montait sur le trône, ce qui fit dire à Voltaire : « Gluck et Louis XVI vont faire de nouveaux Français. » L'histoire montrera qu'il n'avait pas tort.

INTERPRÉTER *IPHIGÉNIE EN AULIDE* : À LA RECHERCHE DU STYLE

PAR JULIEN CHAUVIN ET BENOÎT DRATWICKI

Pour établir « notre » version d'*l'iphigénie en Aulide*, nous avons privilégié les manuscrits ayant servi aux représentations de 1774 plutôt que l'édition réalisée à l'époque, qui ne témoigne pas de la réalité du spectacle présenté en scène. Comme on le sait, Gluck n'avait pas prévu tous les ballets de rigueur et fut contraint d'en ajouter suite à une cabale des danseurs. Mais les ratures et les suppressions dans la majorité des sources prouvent que beaucoup furent déplacés ou coupés par la suite. Des minutages d'époque montrent une variation d'une dizaine de minutes par acte en fonction des choix opérés (le premier acte dure ainsi 45, 53 ou 55 minutes). Afin de conserver l'esprit de la réforme gluckiste visant à l'efficacité du discours et à la concentration dramatique, nous avons gardé le minimum de danses et clos l'ouvrage immédiatement après le dernier chœur. Gluck étant en outre soucieux de bannir le merveilleux de la scène, nous avons privilégié la première version du finale, sans la descente de Diane, économisant un *deus ex machina* désuet dans les années 1770.

La prise en compte des artistes en activité à l'Opéra au temps de Gluck a permis d'établir une distribution tentant de s'approcher au plus près des caractéristiques vocales et théâtrales des chanteurs de l'époque. Le rôle d'Iphigénie, créé par la touchante Sophie Arnould, appelle une dignité noble et retenue, ainsi qu'une voix capiteuse (« pleine d'onction » pour reprendre les termes d'alors), très expressive, à l'aise dans la déclamation pathétique et l'agrémentation ramiste. Celui de Clytemnestre exige à l'inverse un caractère emporté, une émission franche et un timbre éclatant, comme l'était la « machine lourde » de Rosalie Duplant, critiquée par certains pour ses « éclats de voix » dans l'aigu et le grave. Le rôle d'Achille synthétise toutes les qualités que possédait Joseph Legros, haute-contre à la fois vaillante et brillante dans les airs à vocalises, mais capable aussi d'une expressivité contenue dans les moments de tendresse. Le baryton noble, autoritaire mais non dépourvu de subtilité d'Henri Larrivée faisait mouche dans la partie d'Agamemnon, que Gluck refusa d'entendre chanter par tout autre. Calchas fut pensé pour Nicolas Gélin, dont la voix âpre et sonore était mise à profit dans les emplois de grand caractère : prêtres, divinités et apparitions surnaturelles. Enfin, notons que la Première Grecque permettait à la jeune Rosalie Levasseur, voix argentine alors dévolue aux rôles d'amours et de bergères, de se faire entendre ; elle deviendra l'égérie du compositeur, qui lui confiera le rôle-titre d'*Alceste* en 1776, puis ceux d'*Armide* et d'*l'iphigénie en Tauride*.

Si nous n'avons pas pu reconstituer l'effectif correspondant à celui de l'Opéra en 1774, nous avons conservé les justes proportions entre les différents pupitres. Nous nous sommes concentrés sur les phrasés, les carrures et les accents afin de donner aux lignes mélodiques une physionomie particulière, mêlant le rebond caractéristique du style français et l'énergie du style austro-hongrois que Gluck partageait avec Haydn, Mozart ou Salieri. La question des appoggiatures a été tranchée en adoptant des appuis longs et expressifs « à la française » dans les passages de sentiments – presque partout pour le rôle d'Iphigénie, et souvent pour celui d'Agamemnon – et des appuis courts et rythmiques dans les pièces orchestrales et les mouvements plus vifs. Nous avons en outre choisi de faire déclamer librement les récitatifs, comme en témoignent les sources de production de 1774, dans lesquelles le *batteur de mesure* de l'époque a indiqué précisément – par un système de petits signes au crayon rouge – les endroits où donner les temps aux musiciens. À cette fluidité d'élocution, caractéristique de la réforme gluckiste, nous avons tenu à superposer la tradition française en usage tout au long du XVIII^e siècle qui, par l'omniprésence d'accents d'insistance privilégiant les syllabes initiales des mots, crée une inégalité caractéristique (plus généralement française que simplement baroque), qui permet – tant pour les solistes que pour le chœur – d'éviter lourdeur et systématisme préjudiciables à la prosodie assez prévisible de Gluck. Nous avons par ailleurs estompé les silences indiqués presque toujours par le compositeur à l'hémistiche des vers, qui semblent plus un principe de séquençage que de réelle coupure, et dont le respect scrupuleux rompt la fluidité du discours, créant même des contresens. Enfin, nous avons rétabli l'*accentuation barytonique* des vers (insistance sur la première syllabe), plus éloquente dans la récitation tragique, et gommé les appuis finaux souvent suggérés à tort par l'harmonie de Gluck, dont les réflexes d'écriture trahissent ici sa longue fréquentation de l'allemand et de l'italien.

La question des tempi nous a également beaucoup interrogés : la partition manuscrite ayant servi en 1774, sans doute copiée directement sur le manuscrit autographe de l'auteur, porte presque exclusivement des indications agogiques en italien. Mais celles-ci ont quasiment toutes été rétablies en français par le chef d'alors. Ainsi, *moderato* devient « lent », « lentement » ou « lent et gracieux », *Andante* devient « moins lent » ou « un peu animé », *Allegro* devient « légèrement », *Presto* devient « vivement ». Ces termes français utilisés dans le répertoire ramiste, à peine plus ancien, désigne des mouvements plus rapides qu'il n'y paraît. « Lent » (et tous ses dérivés) signale seulement de décomposer la mesure en faisant sentir tous les temps – et donc de ne pas battre à un comme il était de règle en France – mais pas pour autant de ralentir drastiquement le tactus. Beaucoup d'ajouts manuscrits précisent l'interprétation : « mesuré », « couper », « sans lenteur », « animer », « plus vite », « serrer » ou « presser », ainsi que

des enchaînements et des tuilages visant à unifier le discours et estomper la sensation de sections musicales, ou – à l'inverse – des points d'orgue suspensifs à des fins expressives. L'analyse de ces annotations témoigne d'une volonté évidente de privilégier un débit fluide, des tempi enlevés et une trame unifiée où les suspensions sont des effets et non pas la norme. Le présent enregistrement a tenté d'être fidèle à l'esprit et autant qu'il était possible à la lettre de la révolution stylistique imaginée par Gluck dans l'opéra français.

SYNOPSIS

ACTE I

La scène est en Aulide. La déesse Diane a promis des vents favorables à la flotte grecque en partance pour Troie à la condition que le roi Agamemnon offre sa fille Iphigénie en sacrifice. Le grand prêtre Calchas pousse le roi à immoler la princesse au nom de l'intérêt de l'État.

Iphigénie et sa mère, la reine Clytemnestre, sont en route pour célébrer l'union de la jeune fille avec le valeureux Achille. Agamemnon, désespéré, espère tromper Diane en engageant sa fille à rebrousser chemin : pour ce faire, il charge Arcas d'aller à leur rencontre et de faire croire qu'Achille a rompu son engagement. Le roi jure toutefois de sacrifier sa fille si elle arrive jusqu'à lui.

Tandis que les guerriers grecs témoignent de leur impatience de partir combattre Troie, on annonce l'arrivée de la reine et de la princesse. Anéanti, Agamemnon se retire tandis que le peuple célèbre les noces prochaines. Arcas tente malgré tout de mettre à exécution le plan de son maître : Clytemnestre, croyant sa fille déshonorée, la presse de partir. Survient Achille qui dément toute infidélité et persuade Iphigénie de rester en Aulide.

ACTE II

Agamemnon n'a pu refuser d'unir sa fille à Achille : les noces seront bientôt célébrées devant tout le peuple assemblé, qui chante les exploits du héros et la beauté de sa promise. Arcas révèle pourtant à Iphigénie qu'elle doit être sacrifiée pour complaire aux vœux de Diane. La princesse se soumet à son destin, mais Clytemnestre et Achille condamnent la cruauté d'Agamemnon, jurant de défendre Iphigénie et d'empêcher sa mort.

Devant la fureur d'Achille, le roi hésite à accomplir son geste, puis se ressaisit au nom de l'intérêt supérieur.

ACTE III

Les Grecs pressent Agamemnon de verser le sang de la victime pour pouvoir profiter des faveurs de Diane. Iphigénie, résolue à mourir, fait ses adieux à Achille et Clytemnestre. L'un et l'autre ne peuvent se résoudre à ce sacrifice injuste et tentent tout pour le retarder.

Sur l'ordre d'Achille, les Thessaliens attaquent le temple où Calchas va immoler la princesse ; les Grecs, effrayés, se dispersent.

Calchas est soudainement saisi de visions : par sa voix, Diane fait entendre qu'elle renonce à demander la mort d'Iphigénie, émue par le courage de la princesse, l'amour de sa mère et la vaillance de son amant. Le mariage tant espéré est enfin célébré et fêté.

IPHIGÉNIE EN AULIDE: A MUSICAL REVOLUTION

BY BENOÎT DRATWICKI CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

In 1773, when Gluck announced his intention to have *Iphigénie en Aulide* performed at the Académie Royale de Musique in Paris, he was already famous throughout Europe, not only for the quality of his music but above all for his reforming spirit. In Vienna in 1761, he had already revolutionised the art of choreography by inventing the genre of the *ballet d'action*, danced in its entirety, with *Don Juan ou Le Festin de pierre*, on a scenario by Calzabigi with choreography by Angiolini. The following year, flanked by the same collaborators, he reformed Italian *opera seria* by producing *Orfeo ed Euridice*.

Gluck's innovative ideas with regard to music theatre were summed up in the preface to his *Alceste*, also based on a libretto by Calzabigi, first performed in 1767 and published in 1769. He advocated abandoning the da capo aria; he rejected vocal virtuosity and singers' freedom to ornament their music; he recommended syllabic word setting to make the text intelligible and give the vocal line declamatory power; he called for greater melodic simplicity; he advised against repetition of the words in arias and ensembles; he blurred the distinction between recitative and aria with a view to creating a continuous discourse; he favoured accompanied recitatives rather than *secco* ones; he suggested linking the overture to the rest of the opera, either by reusing melodic motifs or by creating an overall mood appropriate to the character of the subject. These were all ideas that would find their fullest expression in the last reform he undertook, in Paris: that of French *tragédie lyrique*.

Reforming French *tragédie en musique*

Gluck believed that French opera, by virtue of its form, aesthetics and components, was intrinsically the genre best suited to presenting a musical theatre that was at once dramatic, spectacular and moving. Indeed, he made no secret of his admiration for Lully, who had created the *tragédie en musique* a century earlier. He shared his predecessor's taste for dramatic efficiency, musical concision, the primacy of text and declamation, the interdependence of dance, song and music, the use of interlocking sections in place of a strict division into numbers, and the active role of the chorus in the drama.

Nevertheless, Gluck retained neither the prologue nor the five-act structure characteristic of earlier French opera, preferring a division into three acts. He also rejected the musical excrescences of Rameau's time, most notably the *ariette* (a virtuoso air with insipid words), the proliferation of dances, and the tendency towards over-sophisticated melodic ornamentation on the part of both singers and instrumentalists. In his first opera for Paris, *Iphigénie en Aulide*, he nevertheless made numerous concessions to French tastes, inserting ballets and a few virtuoso airs.

Gluck in Paris

There were many reasons for Gluck's arrival in France: in Vienna, *Paride ed Elena* had been poorly received; in Paris, the Austrian Archduchess Marie-Antoinette, Dauphine and soon to be Queen of France, directed musical life with perspicacity and a marked penchant for foreign music rather than the older French style. Gluck and his poet Du Roullet, aware of the temerity of staging in Paris an opera of a new kind that would run counter to the habits of audiences and performers, adopted a strategic approach, initially through the press, then in the salons and at court: they aroused the curiosity of literary circles and won Marie-Antoinette over to their cause.

The directors of the Académie Royale de Musique soon had no choice but to agree to mount the work submitted to them: *Iphigénie en Aulide*. They were perfectly aware of the revolution that such a creation would produce, so much so that they signed an agreement with the composer committing him to providing five further works in the years to follow, all copiously remunerated. These were *Orphée et Eurydice* (1774), *Cythère assiégée* (1775), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) and *Iphigénie en Tauride* (1779). The year 1779 also saw the premiere of an additional opera, *Écho et Narcisse*: this met with a reserved reception that vexed the composer and prompted him to return to Vienna for good.

A pre-Romantic opera?

For his first French opera, Gluck chose a famous myth, that of Iphigenia in Aulis, which had special appeal for the thinkers and literary figures of the Age of Enlightenment. Du Roullet's libretto makes direct reference to Racine's 1674 tragedy *Iphigénie*, itself inspired by Euripides.

The tragic substratum of the *tragédie lyrique* of Rameau's era gives way to a more pronounced pathetic style. The plot is tightened to revolve around a single element – the father's sacrifice of his daughter – and very few characters: on the one hand, the nuclear family (the parents, the daughter and her fiancé), and on the other, a figure who represents order, duty, state and religion (the high priest Calchas). This is exactly the template offered

by Montéclair's *Jephté* [1732], which displays striking similarities to *Iphigénie en Aulide*. Like Montéclair's librettist Pellegrin, Du Roullet minimised the love element in the plot to concentrate on the family tragedy.

The concise nature of the narrative allows the libretto to portray the feelings and interactions between the characters with great subtlety. All are torn between opposing sentiments of love and duty, but each responds in his or her own way. They develop psychologically as the action unfolds, moving from affliction or submission to anger or fury. Moments of hesitation and shock permeate even the structure of the airs, which juxtapose contrasting sections that are sometimes inset one within another. This precise depiction of human emotions constituted a revolution on the stage of the Académie Royale de Musique, bringing serious opera closer to *opéra-comique* in its preoccupation with realism and humanity.

Although the critics admired the adaptation of the myth for the operatic stage, they had reservations about the quality of the versification. The denouement, which dispensed with a *deus ex machina* in 1774 (the version chosen for this recording), was found so surprising that Gluck and his librettist devised a new ending for the 1775 revival, introducing the goddess Diana. In this first version, the absence of the supernatural was highly original and marked a turning point in the poetics of French opera: henceforth, its spectacular quality would derive from exotic or historical picturesque, but no longer from the supernatural element of mythology.

Gluck and his singers

While admiring the way Gluck portrayed characters with strongly delineated personalities, we must also emphasise his skill in tailoring them to the troupe of singers whose task it was to create them. Iphigénie, with her traits of gentleness, tenderness and resignation, was perfectly suited to the vocal style of Sophie Arnould, whose voice was not very powerful but was unusually touching, producing a marvellous effect in the music of Rameau. Gluck gave her melodies that are still Baroque in essence, ornamented with refinement and eschewing tragic outbursts: the role of the demure, delicate Iphigénie marked the culmination of the singer's career, but also heralded its swift decline.

By contrast, Rosalie Duplant, who sang Clytemnestre, specialised in the *rôles de baguette* ('magic wand' or 'sceptre' parts, that is, enchantresses or queens) and impressed audiences with her ample voice, majestic bearing and lively acting. Joseph Legros, cast as Achille, sang the principal *haute-contre* parts of the repertory with a magnificent timbre and an agile voice, but sometimes lacked the endurance required for playing heroes. Gluck gave him several opportunities to show off his voice, even adding an air for him from an older work ('J'obtiens l'objet que j'aime'), and

– according to contemporary accounts – trained him to become an exemplary tragic actor. Finally, Henri Larrivée was assigned the role of Agamemnon: well-versed in both tragedy and comedy, with a powerful, resonant voice, he acted as skilfully as he sang, declaiming the recitatives with the accents of the perfect orator, a gift of which Gluck made good use by entrusting him with large-scale, orchestrally accompanied monologues.

A revolutionary creation

During the rehearsals for *Iphigénie en Aulide*, Gluck rode roughshod over the orchestra and singers of the Académie Royale de Musique, wishing to reform their old routines and make them submit to the new style, vigorous, spirited and expressive, in which he conceived his work should be performed. The many anecdotes recounted by writers of the time describe him running from pit to stage, sweating and close to apoplexy. He taught the soloists a new, more flexible and faster way of singing recitative; for the first time, he made the chorus play an integral part in the theatrical performance, forcing them to leave the edges of the stage where for the past century they had sung without moving.

He asked the instrumentalists for a stronger, starker and harsher style of playing that would underline the violence of the drama. His efforts were not in vain: in 1774, the premiere of *Iphigénie en Aulide* marked a turning point in the history of French opera, just as a new king was ascending the throne, prompting Voltaire to say: 'Gluck and Louis XVI are going to make new Frenchmen.' History was to demonstrate that he was not mistaken.

PERFORMING *IPHIGÉNIE EN AULIDE*: IN SEARCH OF STYLE

BY JULIEN CHAUVIN AND BENOÎT DRATWICKI

In creating ‘our’ version of *Iphigénie en Aulide*, we have opted for the manuscripts used for the 1774 performances rather than the edition printed at the time, which does not reflect the reality of the stage production. We know that Gluck had not provided all the ballets that were considered de rigueur and was forced to add more following a cabal fomented by the dancers. But the erasures and deletions in most of the sources prove that many of these were subsequently moved or cut. Contemporary timings show a variation of around ten minutes per act depending on the music selected by the performers (Act One, for example, is stated as having lasted 45, 53 or 55 minutes). In order to preserve the spirit of Gluck’s reform, with its goals of effective discourse and concentration on the drama, we have kept the number of dances to a minimum and ended the work immediately after the last chorus. Gluck was also keen to banish the supernatural element from the stage, and so we have opted for the first version of the finale, without the descent of Diana, thus dispensing with the *deus ex machina* which was outdated by the 1770s.

By examining contemporary accounts of the artists working for the Opéra in Gluck’s day, we have been able to assemble a cast that attempts to come as close as possible to the vocal and theatrical characteristics of the singers he was familiar with. The role of Iphigénie, created by the touching Sophie Arnould, calls for noble, restrained dignity, as well as a creamy voice (*‘pleine d’onction’*, in the terms of the period), which must be highly expressive and comfortable with both pathetic declamation and Ramellian ornamentation. The part of Clytemnestre, on the other hand, requires a fiery temperament, open voice production and a stentorian timbre like those possessed by the ‘heavy-duty apparatus’ (*machine lourde*) of Rosalie Duplant, criticised by some commentators for her ‘shouts’ (*éclats de voix*) in the top and bottom registers. The role of Achille synthesised all the qualities of Joseph Legros, a *haute-contre* who was both tireless and brilliant in the coloratura airs, but also capable of restrained expressivity in the moments of tenderness. Henri Larrivée’s baritone – noble, authoritative, yet not devoid of subtlety – was an exact fit for Agamemnon; Gluck refused to hear the part sung by anyone else. Calchas was written for Nicolas Gélin, whose harsh, sonorous voice was put to good use in roles *de grand caractère*: priests, divinities and supernatural apparitions. Finally, it should be noted that the part of the Première Grecque provided a chance for the young Rosalie Levasseur, whose silvery voice had hitherto been confined to cupids and shepherdesses, to make her mark;

she was to become the composer's muse, and he gave her the title role in *Alceste* in 1776, followed by those of *Armide* and *Iphigénie en Tauride*.

Although we were unable on this occasion to reproduce the precise orchestral forces of the Opéra in 1774, we have preserved the correct proportions between the different sections. We have concentrated our attention on matters of phrasing, period structures and accents, in order to give the melodic lines a specific cut, combining the bouncing quality characteristic of the French style with the energy of the Austro-Hungarian style that was the lingua franca Gluck shared with Haydn, Mozart and Salieri. The question of the appoggiaturas was resolved by adopting long, expressive ones 'à la française' in the emotional passages – almost everywhere for the role of Iphigénie, and frequently for Agamemnon – and short, rhythmic ones in the orchestral pieces and livelier numbers. We have also chosen to have the recitatives declaimed freely: this practice may be observed in the sources for the 1774 production, in which the *batteur de mesure* of the time – using a system of small signs in red pencil – indicated precisely the places where he was to mark the beat for the orchestra. We have superimposed on this fluidity of diction (a hallmark of Gluckian reform) the French tradition, current throughout the eighteenth century, which creates irregularity (*inégalité*, typical of French style more generally, not only Baroque) in the individual words through omnipresent *accents d'insistance* stressing and lengthening their first syllable; this enables soloists and chorus alike to avoid the heavy, systematic type of delivery so detrimental to Gluck's rather predictable word-setting. We have also minimised the rests almost invariably marked by the composer at the hemistich of the verses, which seem to represent a structural principle rather than a true break: scrupulous observation of these holds up the fluidity of the discourse and can even result in misinterpretation of the meaning. Finally, we have restored barytonic stress (emphasis on the first syllable) in the verses, which affords greater eloquence in tragic declamation, and eliminated the emphasis on final syllables (often mute 'e') frequently and wrongly suggested by Gluck's harmony: his stylistic reflexes here betray his long familiarity with setting libretti in German and Italian.

The issue of tempi also gave us considerable food for thought. Virtually all the agogic markings in the manuscript score used in 1774, probably copied directly from Gluck's autograph, are in Italian only. But almost all of them were translated into French by the conductor of the time. For example, *Moderato* becomes 'lent', 'lentement' or 'lent et gracieux', *Andante* becomes 'moins lent' or 'un peu animé', *Allegro* becomes 'légèrement', *Presto* becomes 'vivement'. These French terms, which were employed in the slightly older repertory of Rameau and his emulators,

refer to tempi faster than they may appear to modern eyes. 'Lent' ['slow'] and all its derivatives simply indicate that the conductor must mark each beat in the bar – that is, not beat one-in-a-bar, as was the norm in France – but does not signify a drastic slowing of the tactus. Many of the manuscript additions are performance marks: 'mesuré' [measured], 'couper' [cut off [the sound]], 'sans lenteur' [without slowing down], 'animer', 'plus vite', 'serrer' or 'presser' [all meaning 'accelerando', 'faster'], as well as segue markings and dovetailed transitions designed to unify the discourse and minimise the impression of distinct musical sections, and – conversely – suspensive fermatas inserted for expressive purposes. Analysis of these annotations shows an obvious desire to encourage fluid delivery, lively tempi and a continuous thread in which interruptions of the musical flow are intended as specific effects rather than the norm. Our recording has attempted to achieve fidelity to the spirit and, as far as possible, the letter of the stylistic revolution in French opera conceived by Gluck.

SYNOPSIS

ACT ONE

The scene is set in the port of Aulis. The goddess Diana has promised favourable winds to the Greek fleet about to embark for Troy, on condition that King Agamemnon offer his daughter Iphigenia as a sacrifice. The high priest Calchas urges the king to do so in the interest of the state.

Iphigenia and her mother, Queen Clytemnestra, are on their way to celebrate the maiden's marriage to the valiant Achilles. The desperate Agamemnon hopes to deceive Diana by making his daughter turn back: to this end, he instructs Arcas to go to meet them and make them believe that Achilles has broken his vow. Nevertheless, the king swears that he will sacrifice his daughter if she reaches him.

As the Greek warriors show their impatient desire to leave and fight the Trojans, the arrival of the queen and the princess is announced. Agamemnon is devastated, and withdraws as the people celebrate the impending wedding. Arcas nevertheless attempts to carry out his master's plan: Clytemnestra, believing her daughter to be dishonoured, urges her to leave. Achilles appears and denies he has reneged on his promise, persuading Iphigenia to stay in Aulis.

ACT TWO

Agamemnon has been unable to refuse to marry his daughter to Achilles: the wedding will soon be celebrated in front of the assembled people, who sing of the hero's exploits and the beauty of his bride. But Arcas now reveals to Iphigenia that she is to be sacrificed to fulfil Diana's wishes. The princess submits to her fate, but Clytemnestra and Achilles condemn Agamemnon's cruelty, vowing to defend Iphigenia and prevent her death.

Faced with Achilles' fury, the king hesitates to carry out the deed, then pulls himself together in the name of the greater good.

ACT THREE

The Greeks urge Agamemnon to shed the victim's blood in order to gain Diana's favour. Iphigenia, resolved to die, bids farewell to Achilles and Clytemnestra. Neither of them can bring themselves to accept this unjust sacrifice and do everything they can to delay it.

On Achilles' orders, his Thessalian troops attack the temple where Calchas is about to slay the princess; the terrified Greeks scatter.

Calchas is suddenly seized by visions: through his voice, Diana announces that she no longer demands Iphigenia's death, moved by the princess's courage, her mother's love and Achilles' valour. The long-awaited wedding is at last celebrated.

IPHIGENIE IN AULIS: EINE MUSIKALISCHE REVOLUTION

VON BENOÎT DRATWICKI CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Als Gluck 1773 seine Absicht bekannt gab, *Iphigénie in Aulide* an der Académie royale de musique in Paris aufzuführen, war er bereits ein in ganz Europa berühmter Komponist, nicht nur wegen der Qualität seiner Musik, sondern vor allem wegen seines reformerischen Geistes. Bereits 1761 hatte er in Wien die Kunst der Choreographie revolutioniert, indem er mit *Don Juan ou Le Festin de pierre* das Genre des vollständig getanzten Handlungsballetts erfand, hierzu stammte das Szenarium von Calzabigi und die Choreografie von Angiolini. Im folgenden Jahr reformierte er mit denselben Partnern die italienische Opera seria, indem er *Orfeo ed Euridice* zur Aufführung brachte.

Glucks neuartige Ideen im Hinblick auf das Musiktheater wurden im Vorwort zu seiner Oper *Alceste* zusammengefasst, die ebenfalls auf einem Libretto von Calzabigi basiert, 1767 uraufgeführt wurde und 1769 im Druck erschien. Er befürwortete darin die Abkehr von der *Da-capo-Arie* und lehnte vokale Virtuosität und die Freiheit der Sänger in Bezug auf Verzierungen ab. Er bevorzugte eine syllabische Vertonung, um den Text verständlich und den Gesang deklamatorisch zu machen, und setzte sich ein für größere melodische Einfachheit. Weiterhin riet er von Textwiederholungen in Arien und Ensembles ab, verwischte die Unterscheidung zwischen Rezitativen und Arien zugunsten einer kontinuierlichen Rede und bevorzugte *accompagnato*-Rezitative anstelle von *secco*-Rezitativen. Er regte an, die Ouvertüre mit dem Rest der Oper zu verbinden, sei es durch die Wiederverwendung von Motiven oder durch eine allgemeine Atmosphäre, die dem Charakter des Themas angepasst ist. All diese Ideen sollten ihre volle Entfaltung finden in der letzten Reform, die er schließlich in Paris durchführte, der Reform der französischen Tragédie lyrique.

Die Reform der französischen Musiktragödie

Gluck ging davon aus, dass die französische Oper aufgrund ihrer formalen Anlage, ihrer Ästhetik und ihrer Komponenten an sich das am besten geeignete Genre sei für ein in Musik gesetztes Theater mit dramatischen, spektakulären wie auch anrührenden Elementen. Er machte übrigens keinen Hehl aus seiner Bewunderung für Lully, der ein Jahrhundert zuvor das Genre geschaffen hatte. Mit ihm teilte er die Vorliebe für theatralische Wirksamkeit, musikalische Prägnanz, den Vorrang von Text und Deklamation, die Verbindung von Tanz, Gesang und Musik, das Ineinandergreifen von Sequenzen an Stelle einer Aufteilung in Nummern und die aktive Rolle des Chors im Drama.

Dennoch übernahm Gluck vom alten französischen Operntypus weder den Prolog noch die fünftaktige Anlage (er bevorzugte stattdessen eine Aufteilung in drei Akte). Außerdem lehnte er die musikalischen Auswüchse aus der Zeit Rameaus ab, vor allem die Arien (virtuose Arien) mit geistlosen Texten, die vielen Tänze und die übertriebenen melodischen Verzierungen, sowohl von Sängern als auch von Instrumentalisten. In seiner ersten Oper für Paris, *Iphigénie en Aulide*, machte er jedoch noch zahlreiche Zugeständnisse an das französische Publikum, indem er Ballette und einige virtuose Arien einfügte.

Gluck in Paris

Dass Gluck nach Frankreich kam, hatte viele Gründe: In Wien war soeben seine Oper *Paride ed Elena* schlecht aufgenommen worden; in Paris leitete die österreichische Erzherzogin Marie-Antoinette, Dauphine und bald Königin von Frankreich, das Musikleben mit Weitblick und einer Vorliebe für ausländische Musik statt für den alten französischen Stil. Gluck und sein Dichter Du Roullet, die sich des Wagnisses bewusst waren, in Paris eine neuartige Oper aufführen zu lassen, die die Gewohnheiten des Publikums und der Interpreten verletzen würde, gingen ganz strategisch vor, zunächst über die Presse, dann in den mondänen Salons und bei Hofe: Sie stachelten die Neugier der Literaten an und gewannen Marie Antoinette für ihre Sache.

Die Direktoren der Académie royale de musique hatten bald keine andere Wahl mehr, als der Aufführung des ihnen vorgelegten Werkes zuzustimmen: *Iphigénie en Aulide*. Sie waren sich der revolutionären Wirkung einer solchen Uraufführung bewusst und unterzeichneten mit dem Komponisten eine Vereinbarung, die ihn verpflichtete, in den folgenden Jahren fünf weitere Werke zu liefern, die alle reichhaltig bezahlt wurden. Es folgten nacheinander *Orphée et Eurydice* (1774), *Cythère assiégée* (1775), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) und *Iphigénie en Tauride* (1779), im selben Jahr 1779 kam mit *Écho et Narcisse* noch ein weiteres Werk hinzu, dessen reservierte Aufnahme Gluck kränkte und dazu brachte, endgültig nach Wien zurückzukehren.

Eine vorromantische Iphigenie?

Für seine erste französische Oper wählte Gluck einen berühmten Mythos, nämlich den der Iphigenie in Aulis, der von den Denkern und Literaten im Zeitalter der Aufklärung besonders geschätzt wurde. Das Libretto von Du Roullet bezieht sich direkt auf Racines Tragödie von 1674, die wiederum von Euripides inspiriert worden war.

Das tragische Substrat der alten Tragédie lyrique aus der Zeit Rameaus weicht einem stärker ausgeprägten pathetischen Stil. Die Handlung ist auf ein einziges Element - die Opferung der Tochter durch den Vater - und sehr

wenige Figuren konzentriert: auf der einen Seite die Kernfamilie (die Eltern, die Tochter und ihr Bräutigam), auf der anderen Seite eine Figur, die zugleich Ordnung, Pflicht, Staat und Religion verkörpert (der Hohepriester Calchas). Genau dieses Schema hatte bereits Montéclair in *Jephté* (1732) verwendet, dessen Gemeinsamkeiten mit *Iphigénie en Aulide* auffallend sind. Wie damals Pellegrin wandte sich nun auch Du Roullet zugunsten der familiären Tragödie von der Liebeshandlung ab.

Die Kürze der Handlung ermöglicht dem Libretto eine subtile Zeichnung der Gefühle und der Interaktionen zwischen den Charakteren. Alle werden hin- und hergerissen zwischen entgegengesetzten Gefühlen wie Liebe oder Pflicht, aber jeder reagiert auf seine eigene Weise darauf. Die Figuren entwickeln sich psychologisch mit den Umschwüngen der Handlung und wechseln von Betrübtheit oder Unterwürfigkeit zu Zornesausbruch oder unmäßiger Wut. Die Momente von Zögern und Fassungslosigkeit bestimmen sogar die Struktur der Arien, indem sie kontrastreiche Sequenzen gegenüber stellen, die manchmal ineinander verschachtelt sind. Diese Genauigkeit in der Darstellung der menschlichen Seele war damals eine Revolution auf der Bühne der Académie royale de musique und brachte die tragische Oper durch ihr Streben nach Realismus und Menschlichkeit näher an die komische Oper heran.

Während die Kritik die Adaption des Mythos für die Opernbühne bewunderte, war sie in Bezug auf die Qualität der Versgestaltung zurückhaltender. Das Ende, ohne einen *Deus ex machina* im Jahr 1774 (das in dieser Einspielung beibehalten wurde), sorgte für eine solche Überraschung, dass Gluck und sein Librettist sich bei der Wiederaufnahme 1775 für ein neues Ende entschieden, bei dem Diana nicht nur zu hören ist, sondern auf der Bühne erscheint. In der ersten Version ist das Fehlen des Wunderbaren von großer Originalität und markiert einen Wendepunkt in der Poetik der französischen Oper: Von nun an wird das Spektakuläre weit eher aus dem exotischen oder historischen Pittoresken entstehen, aber nicht mehr aus dem Wunderbaren der Mythologie.

Gluck und seine Sänger

Wenn man die Art und Weise bewundert, wie Gluck Figuren mit ausgeprägten Charakteren hervorbringt, muss man auch die Geschicklichkeit hervorheben, mit der er diese den Sängern des Ensembles gleichsam auf den Leib schreibt, die mit der Gestaltung Rollen beauftragt wurden. Die ganz und gar sanfte, zärtliche und resignierte Iphigenie passte perfekt zu Sophie Arnould, die eine nicht sehr kräftige, aber besonders anrührende Stimme besaß, die in der Musik von Rameau wunderbar zur Geltung kam. Gluck vertraute ihr noch ganz barock anmutende, fein verzierte Melodien an, in denen er auf große tragische Ausbrüche verzichtete: Diese schlichte und zarte Iphigenie war ihre Krönung als Sängerin, kündigte aber auch bereits den raschen Niedergang ihrer Karriere an.

Ganz im Gegensatz dazu war Rosalie Duplant, die mit der Rolle der Klytämnestra betraut war, für magische Rollen wie Zauberinnen oder auch Königinnen prädestiniert und beeindruckte mit ihrer vollen Stimme, ihrer majestätischen Haltung und ihrem lebhaften theatralischen Spiel. Joseph Legros, dem mit der Rolle des Achilles anvertraut war, sang die führenden haute-contre-Partien mit einem wunderbaren Timbre und einer beweglichen Stimme, doch fehlte es ihm manchmal an der für Helden notwendigen Mannhaftigkeit. Gluck gab ihm mehrfach Gelegenheit, seine Stimme zur Geltung zu bringen, fügte sogar eine Arie aus einem älteren Werk für ihn ein („J'obtiens l'objet que j'aime“) und soll ihn so sehr geformt haben, dass er zu einem perfekten tragischen Darsteller wurde. Henri Larrivée schließlich sah sich mit der Rolle des Agamemnon betraut: Er war gleichermaßen in der Tragödie wie auch in der Komödie zu Hause, besaß eine kräftige und wohlklingende Stimme und spielte ebenso gut wie er sang. Die Rezitative deklamierte er mit den gänzlich perfekten Akzenten eines Redners, was Gluck in seiner Partitur zu nutzen wusste, indem er ihm große orchesterbegleitete Rezitative anvertraute.

Ein revolutionäres Werk

Während der Proben zu *Iphigénie auf Aulis* setzte Gluck den Musikern und Sängern der Académie royale de musique hart zu, da er ihre alten Routinen durchbrechen und sie an den neuen kraftvollen, mitreißenden und ausdrucksstarken Stil heranzuführen wollte, den er sich für die Interpretation seines Werkes vorstellte. Die zahlreichen von den Chronisten überlieferten Anekdoten beschreiben, wie er schweißgebadet und scheinbar kurz vor einem Schlaganfall aus dem Graben auf die Bühne rannte. Den Solisten schärfte er eine neue, geschmeidigere und raschere Art des Rezitierens ein; zum ersten Mal bezog er den Chor vollständig in das Spiel auf dem Theater ein und zwang die Choristen, den Bühnenrand zu verlassen, von dem aus sie seit einem Jahrhundert gesungen hatten, ohne sich zu rühren.

Von den Instrumentalisten verlangte er ein offeneres, schlichteres und herberes Spiel, das die Gewalttätigkeit des Dramas unterstreichen sollte. Seine Bemühungen waren nicht umsonst: 1774 markierte die Uraufführung von *Iphigénie en Aulide* einen Wendepunkt in der Geschichte der französischen Oper, während gleichzeitig ein neuer König den Thron bestieg, was Voltaire zu der Aussage veranlasste: „Gluck und Louis XVI werden neue Franzosen hervorbringen“. Die Geschichte sollte zeigen, dass er nicht unrecht hatte.

IPHIGENIE IN AULIS INTERPRETIEREN: AUF DER SUCHE NACH DEM STIL

VON JULIEN CHAUVIN UND BENOÎT DRATWICKI

Durch die Berücksichtigung dessen, was über die zur Zeit Glucks an der Parier Oper tätigen Künstler bekannt ist, konnte für diese Neueinspielung eine Besetzung zusammengestellt werden, die versucht, so weit wie möglich den stimmlichen und schauspielerischen Charakteristika und Fähigkeiten der damaligen Sänger nahezukommen. Die Rolle der Iphigenie, die von der anrührenden Sophie Arnould gestaltet wurde, erfordert eine edle, zurückhaltende Würde und eine berauschend schwere Stimme („voller Salbung“, um einen Ausdruck der Zeit aufzugreifen). Sie muss sehr ausdrucksstark sein und sich sowohl in der pathetischen Deklamation als auch bei den von Rameau geforderten Verzierungen wohlfühlen. Demgegenüber erfordert die Rolle der Klytämnestra einen aufbrausenden Charakter, eine ganz deutliche Aussprache sowie ein strahlendes Timbre, wie es die als „schwere Maschine“ bezeichnete Rosalie Duplant hatte, die von manchen wegen ihrer „stimmlichen Ausbrüche“ in der hohen wie in der tiefen Lage kritisiert wurde. Die Rolle des Achilles vereint alle Qualitäten, die Joseph Legros besaß, eine haute-contre-Stimme, die heldenmütig und brillant in den Arien mit Koloraturen klang, aber ebenso zu einer verhaltenen Expressivität in den Momenten von Zärtlichkeit fähig war. Henri Larrivées edler Bariton, der voll Autorität, aber nicht ohne Subtilität war, passte genau für die Rolle des Agamemnon, bei der Gluck nicht zuließ, dass irgendein anderer Sänger sie ihm auch nur zu Gehör brachte. Calchas war gedacht für Nicolas Gélin, dessen raue und sonore Stimme in großen Charakterrollen zu besonderer Wirkung kam: Priester, Gottheiten und übernatürliche Erscheinungen. Schließlich sei noch erwähnt, dass die Rolle der ersten Griechin der jungen Rosalie Levasseur, deren silbern glänzender Stimme bis dahin meist Liebes- und Schäferrollen übertragen worden waren, die Möglichkeit bot, sich auf andere Weise Gehör zu verschaffen. Sie sollte zur Muse des Komponisten werden, der ihr 1776 die Titelrolle in *Alceste* und später in *Armide* und *Iphigenie auf Tauris* anvertraute.

Obwohl es uns nicht gelungen ist, die genaue Orchesterbesetzung des Pariser Opernhauses von 1774 zu rekonstruieren, haben wir die richtigen Verhältnisse zwischen den verschiedenen Pulten bzw. Instrumentengruppen beibehalten. Wir haben uns konzentriert auf Phrasierungen, Konturierungen und Akzente, um den Melodielinien eine besondere Physiognomie zu verleihen, die das für den französischen Stil charakteristische Zurückprallen des

Bogens mit der Energie des österreichisch-ungarischen Stils verbindet, den Gluck mit Haydn, Mozart oder Salieri teilte. Die Frage der Appogiaturen wurde gelöst durch Einteilung in lange und ausdrucksstarke Vorschläge « à la française » in gefühlvollen Passagen – fast überall für die Rolle der Iphigénie und häufig für die des Agamemnon – sowie kurze und rhythmisch prägnante Vorschläge in Orchesterstücken und lebhafteren Sätzen. Außerdem haben wir uns dafür entschieden, die Rezitative frei deklamieren zu lassen, so wie es aus dem bei der Produktion von 1774 benutzten Aufführungsmaterial hervorgeht, in denen der damalige Ausführende des Taktschlags durch ein System kleiner Zeichen mit Rotstift genau angegeben hat, wo den Musikern Zeit gegeben werden sollte. Diesen für die Glucksche Reform charakteristischen Fluss des Deklamierens haben wir überlagert mit der im gesamten 18. Jahrhundert in Gebrauch bleibenden Tradition, durch die Allgegenwart von Intensitätsakzenten, die vor allem die Anfangssilben der Wörter hervorheben, eine charakteristische (eher französische als barocke) Ungleichmäßigkeit zu schaffen (*inégalité*), die es gleichermaßen den Solisten wie auch dem Chor ermöglicht, Schwerfälligkeit und systematischen Schematismus zu vermeiden, die Glucks recht vorhersehbarer Prosodie abträglich wären. Darüber hinaus haben wir die Pausen, die der Komponist fast immer an der Zäsur nach einem Halbvers vorschreibt, verwischt, da diese eher ein Prinzip der Sequenzierung als eine tatsächliche Unterbrechung zu sein scheinen. Ihre strikte Einhaltung würde den Redefluss stören und sogar zu Sinnentstellungen führen. Schließlich haben wir die sogenannte barytonische Betonung der Verse (Betonung der ersten Silbe) wieder eingeführt, die in der tragischen Rezitation so viel gewandter wirkt, und außerdem die Betonungen auf unbetonten Schlussilben entfernt, die oft fälschlicherweise von Glucks Harmonik suggeriert zu werden scheinen, es handelt sich hier eher um Schreibreflexe, die seine lange Beschäftigung mit dem Deutschen und Italienischen verraten.

Mit der Frage der Tempi haben wir uns ebenfalls intensiv beschäftigt: Die handschriftliche Partitur aus dem Jahr 1774, die ohne Zweifel direkt vom Autograph des Autors abgeschrieben wurde, enthält Angaben zur Agogik fast ausschließlich in italienischer Sprache. Doch wurden diese fast ausnahmslos vom damaligen Dirigenten auf Französisch übersetzt. So wird moderato zu „lent“, „lentement“ oder „lent et gracieux“ (langsam, auf langsame Weise oder langsam und anmutig), Andante zu „moins lent“ oder „un peu animé“ (weniger langsam oder ein wenig lebhaft), Allegro zu „légèrement“ (leicht) und Presto zu „vivement“ (lebhaft). Diese französischen Begriffe, die im nur wenig älteren Repertoire der Ramisten – der Gefolgsleute Rameaus – verwendet wurden, bezeichnen Bewegungen, die schneller sind, als es den Anschein hat. „Lent“ (und alle seine Ableitungen) bedeutet lediglich, den Takt zu zerlegen, indem man alle Zählzeiten spürbar macht (und somit nicht auf eins schlägt, wie es in Frankreich

üblich war], aber nicht, dass der Takt drastisch verlangsamt wird. Viele weitere handschriftliche Zusätze präzisieren die Interpretation: „mesuré“ [gemessen], „couper“ [abschneiden], „sans lenteur“ [ohne Langsamkeit], „animer“ [beleben], „plus vite“ [schneller], „serrer“ [im Tempo anziehen] oder „presser“ [drängen]. Darüber hinaus finden sich Verkettungen und fließende Übergänge, mit dem Ziel, die Rede zu vereinheitlichen und das Gefühl von musikalischen Abschnitten zu verwischen, oder – ganz im Gegenteil – schwebende Orgelpunkte zu expressiven Zwecken. Die Analyse von Glucks Anmerkungen lässt einen klaren Willen erkennen, einen durchgehenden dramatischen Fluss, schnelle Tempi und einen einheitlichen Rahmen zu schaffen, in dem die Unterbrechungen Effekte und nicht die Norm sind. Die vorliegende Aufnahme hat versucht, dem Geist und so weit wie möglich dem Buchstaben der von Gluck erdachten stilistischen Revolution in der französischen Oper treu zu bleiben.

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Ort des Geschehens ist Aulis. Die Göttin Diana hat der griechischen Flotte günstige Winde auf dem Weg nach Troja versprochen, sofern König Agamemnon seine Tochter Iphigenie als Menschenopfer darbringt. Der Hohepriester Kalchas drängt den König dazu, das Leben der Prinzessin im Namen des Staatsraison hinzugeben.

Iphigenie und ihre Mutter, Königin Klytāimnestra, sind bereits auf dem Weg, um die Verbindung der jungen Frau mit dem kühnen Achilles zu feiern. Der verzweifelte Agamemnon hofft, Diana täuschen zu können, indem er seine Tochter rechtzeitig zur Umkehr bewegt: Zu diesem Zweck beauftragt er Arcas, den Frauen entgegenzueilen und den Eindruck zu erwecken, Achilles habe sein Versprechen gebrochen. Dennoch schwört der König, seine Tochter zu opfern, falls sie bis zu ihm gelangt.

Während die griechischen Krieger ihre Vorfreude auf den Kampf gegen Troja zum Ausdruck bringen, wird die Ankunft der Königin und der Prinzessin gemeldet. Agamemnon ist am Boden zerstört und zieht sich zurück, während das Volk die bevorstehende Hochzeit bejubelt. Arcas versucht trotz allem, den Plan seines Herrn auszuführen: Klytāimnestra glaubt daraufhin, ihre Tochter sei entehrt, und drängt sie zur Abreise. Achilles jedoch streitet jegliche Untreue ab und überzeugt Iphigenie, in Aulis zu bleiben.

ZWEITER AKT

Agamemnon hat nicht vermocht, sich der Vermählung seiner Tochter mit Achilles zu widersetzen: Die Hochzeit soll nun bald vor dem versammelten Volk gefeiert werden, das die Taten des Helden und die Schönheit seiner Braut besingt. Arcas offenbart Iphigenie jedoch, dass sie geopfert werden muss, um Dianas Wünschen zu entsprechen. Die Prinzessin willigt ein in ihr Schicksal, doch Klytāimnestra und Achilles verurteilen Agamemnons Grausamkeit und schwören, Iphigenie zu schützen und ihren Tod zu verhindern.

Angesichts der Wut von Achilles zögert der König, das Opfer zu vollziehen, erlangt jedoch dann mit Blick auf die höheren Interesse die Beherrschung zurück.

DRITTER AKT

Die Griechen drängen Agamemnon, das Blut des Opfers zu vergießen, um dadurch die Gunst Dianas zu erlangen. Entschlossen, den Tod auf sich zu nehmen, nimmt Iphigenie Abschied von Achilles und Klytāimnestra. Der Eine wie die Andere können sich nicht mit diesem ungerechten Opfer abfinden und versuchen alles, um es hinauszuzögern.

Auf Befehl von Achilles greifen die Thessalier den Tempel an, in dem Calchas die Opferung der Prinzessin vollziehen will; die entsetzten Griechen stieben auseinander.

Calchas wird plötzlich von einer Vision ergriffen: Mit ihrer eigenen Stimme verkündet Diana, dass sie auf die Forderung nach Iphigenies Tod verzichtet, da sie durch den Mut der Prinzessin, die Liebe ihrer Mutter und die ihres Geliebten gerührt wurde. Die ersehnte Hochzeit kann endlich stattfinden und feierlich begangen werden.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

IPHIGÉNIE EN AULIDE

CD1

1

OUVERTURE

ACTE I

Le théâtre représente, dans le fond d'un côté, le camp des Grecs, et de l'autre un bois.

SCÈNE 1

AGAMEMNON *seul.*

AGAMEMNON

2

Diane impitoyable,
En vain vous l'ordonnez
Cet affreux sacrifice ;
En vain vous promettez
De nous être propice,
De nous rendre les vents
Par votre ordre enchaînés ;
Non, la Grèce outragée
Des Troyens, à ce prix,
Ne sera pas vengée.
Je renonce aux honneurs
Qui m'étaient destinés ;
Et, dût-il m'en coûter la vie,
On n'immolera point
Ma fille, Iphigénie.
Diane impitoyable, en vain,
En vain, vous l'ordonnez.

3

Brillant auteur de la lumière,
Verrais-tu sans pâlir,
Le plus grand des forfaits ?
Dieu bienfaisant, exauce ma prière
Et remplis les vœux que je fais.
Sur la route de Mycène,

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

IPHIGÉNIE EN AULIDE

OUVERTURE

ACT ONE

In the background, on one side, the Greek camp, and on the other, a wood.

SCENE 1

AGAMEMNON *alone.*

AGAMEMNON

Pitiless Diana,
In vain do you decree
This awful sacrifice;
In vain you promise
To be propitious to us,
To restore to us the winds
Enchained at your command;
No, Greece, outraged
By the Trojans, will not be avenged
At this price.
I renounce the honours
That were intended for me;
And, even should it cost me my life,
There will be no sacrifice
Of my daughter Iphigenia.
Pitiless Diana, in vain,
In vain do you decree it.
Radiant giver of light [Helios],
Could you see without turning pale
The greatest of crimes?
Bounteous god, hear my prayer
And grant the request I make to you.
Guide the faithful Arcas

Dirige le fidèle Arcas ;
 Que, trompant ma fille et la reine,
 Elles pensent qu'Achille,
 Oubliant tant d'appas,
 Songe à former une autre chaîne ;
 Qu'elles retournent sur leurs pas.
 Si ma fille arrive en Aulide
 Si son fatal destin
 La conduit en ces lieux,
 Rien ne peut la sauver
 Du transport homicide
 De Calchas, des Grecs et des dieux.

SCÈNE 2

CALCHAS, AGAMEMNON, GRECS.

CHŒUR DES GRECS

4 C'est trop faire de résistance,
 Il faut des dieux irrités
 Nous révéler les volontés !
 Ô Calchas, rompez le silence !

GÉNÉRAUX GRECS

Parlez, parlez ;
 Pour calmer leur courroux,
 Quels sacrifices
 Exigent-ils de nous ?

CALCHAS

Pourquoi me faire violence ?

CHŒUR DES GRECS

C'est trop faire de résistance,
 Il faut des dieux irrités
 Nous révéler les volontés !
 Ô Calchas, rompez le silence !

On the road to Mycenae; let him
 Deceive my daughter and the queen
 Into believing that Achilles,
 Unmindful of her many charms,
 Intends to form another attachment;
 Let them then retrace their steps.
 If my daughter reaches Aulis,
 If her fatal destiny
 Leads her here,
 Nothing can save her
 From the murderous frenzy
 Of Calchas, the Greeks and the gods.

SCENE 2

CALCHAS, AGAMEMNON, THE GREEKS.

CHORUS OF GREEKS

Resist us no longer!
 You must reveal to us
 The will of the angry gods!
 O Calchas, break your silence!

GREEK GENERALS

Speak, speak;
 To calm their wrath,
 What sacrifices
 Do they demand of us?

CALCHAS

Why must you do me such violence?

CHORUS OF GREEKS

Resist us no longer!
 You must reveal to us
 The will of the angry gods!
 O Calchas, break your silence!

CALCHAS

Le ciel répond à votre impatience.

5 D'une sainte terreur

Tous mes sens sont saisis :

Diane, ô puissante déesse !

Ton esprit m'agite et me presse,

J'annonce, en frémissant,

L'ordre que tu prescris.

6 Tu veux que par ma main tremblante

Le sang le plus pur soit versé...

Quoi ! ton courroux ne peut être apaisé

Que par une offrande sanglante ?

Que de cris, que de pleurs !

Ô père déplorable !

Ô divinité redoutable !

Adoucis tes rigueurs !

CALCHAS et AGAMEMNON (*ensemble*)

Ô divinité redoutable !

Adoucis tes rigueurs !

CALCHAS

7 Grecs, pourrez-vous l'offrir,

Cet affreux sacrifice ?

CHŒUR DES GRECS

Nommez-nous la victime et,

Prompts à l'immoler,

Sur les autels des dieux

Tout son sang va couler !

Ô Diane, sois-nous propice,

Conduis-nous au bord phrygien ;

Que notre fureur s'assouvisse

Dans le sang du dernier Troyen.

CALCHAS

8 Soyez contents, allez ;

CALCHAS

Heaven responds to your impatience.

A sacred terror

Grips all my senses:

Diana, O mighty goddess!

Your spirit stirs and impels me.

Shuddering, I proclaim

The command you impose.

You wish my trembling hand

To shed the purest blood . . .

What? Can your wrath not be appeased

Except by a blood offering?

What cries, what weeping!

O father deserving of pity!

O dread divinity!

Soften your cruelties!

CALCHAS, AGAMEMNON (*together*)

O dread divinity!

Soften your cruelties!

CALCHAS

Greeks, can you offer up

This awful sacrifice?

CHORUS OF GREEKS

Name the victim and

We will be swift to sacrifice her:

On the altars of the gods

All her blood will flow!

O Diana, be propitious to us,

Lead us to the Phrygian shore;

Let our fury be assuaged

In the blood of the last Trojan.

CALCHAS

Be content, go now;

Et, ce jour même,
La victime, à l'autel,
Remplira vos souhaits.

SCÈNE 3

AGAMEMNON, CALCHAS.

CALCHAS

Vous voyez leur fureur extrême,
Et vous savez des dieux
La volonté suprême.

AGAMEMNON

Ah ! ne me parlez plus
De ces dieux que je hais.

CALCHAS

Téméraire ! arrêtez ;
Redoutez leur vengeance :
Par une prompte obéissance
Vous en pouvez encore
Prévenir les effets :
Soumettez-vous, sans résistance,
À leurs inflexibles décrets.

AGAMEMNON

9 Peuvent-ils ordonner qu'un père
De sa main présente à l'autel
Et pare du bandeau mortel
Le front d'une victime
Et si tendre et si chère ?
Peuvent-ils l'ordonner ?
Je n'obéirai point
À cet ordre inhumain.
J'entends retentir dans mon sein
Le cri plaintif de la nature :
Elle parle à mon cœur,

And, this very day,
The victim upon the altar
Will fulfil your desires.

SCENE 3

AGAMEMNON, CALCHAS.

CALCHAS

You see their great rage,
And you know the sovereign will
Of the gods.

AGAMEMNON

Ah, speak to me no more
Of those gods whom I hate.

CALCHAS

Rash mortal! Say no more;
Fear their vengeance:
By obeying them at once
You still have the power
To avert its consequences:
Submit without resistance
To their inflexible decrees.

AGAMEMNON

Can they order a father
With his own hand to present at the altar
And adorn with the fatal blindfold
The brow of a victim
So tender and so dear?
Can they order it?
I will not obey
This inhuman command.
I hear in my bosom
The plaintive cry of Nature:
She speaks to my heart,

Et sa voix est plus sûre
Que les oracles du destin.
Je n'obéirai point
À cet ordre inhumain.

10 CALCHAS
Vous oseriez être parjure ?
Le ciel a reçu vos serments.

AGAMEMNON
Je connais mes engagements :
Sur ces bords malheureux,
Si ma fille appelée obéit,
Je consens qu'elle soit immolée.

CALCHAS
On croit tromper les dieux
Avec de vains détours ;
Mais jusqu'au fond des cœurs
Leur œil perçant sait lire.
S'il faut qu'Iphigénie expire,
Vous tentez vainement
De conserver ses jours ;
Malgré vous, à l'autel,
Ils sauront la conduire...
Ils y traînent déjà ses pas.

SCÈNE 4

AGAMEMNON, CALCHAS, CHŒUR DE GRECS *qui traversent le théâtre.*

CHŒUR DES GRECS
Clytemnestre et sa fille,
Ô dieux ! que d'allégresse ;
Courons admirer tant d'appâts !

AGAMEMNON
Qu'entends-je, juste ciel ?
Ô douleur ! ô tendresse !

And her voice is stronger
Than the oracles of Fate.
I will not obey
This inhuman command.

CALCHAS
Would you dare perjure yourself?
Heaven has received your vows.

AGAMEMNON
I know what I have sworn:
If my daughter obeys the summons
To these unhappy shores,
I consent to her sacrifice.

CALCHAS
We think we can deceive the gods
With futile ruses;
But their piercing eye
Can read our innermost thoughts.
If Iphigenia must die,
You strive in vain
To preserve her life;
In spite of your efforts, they will contrive
To lead her to the altar . . .
Already they draw her steps.

SCENE 4

AGAMEMNON, CALCHAS, CHORUS OF GREEKS *who cross the stage.*

CHORUS OF GREEKS
Clytemnestra and her daughter!
Ye gods, what joy!
Let us hasten to admire their beauty!

AGAMEMNON
What do I hear, righteous heaven?
O sorrow! O tenderness!

CALCHAS
11 Au faite des grandeurs,
Mortels impérieux,
Voyez quelle est votre faiblesse :
Rois, sous qui tout fléchit,
Fléchissez sous les dieux.

AGAMEMNON
12 Dieux cruels !
Vous voulez opprimer l'innocence.
Accablé sous votre puissance,
Je ne puis résister à votre volonté.

CHŒUR DES GRECS, *derrière le théâtre*
13 Que d'attraits ! Que de majesté !
Que de grâce ! Que de beauté !

AGAMEMNON
Ma fille, je frémis...

CALCHAS
La victime s'avance.

AGAMEMNON
Ah ! Calchas, que son nom
Soit encore un mystère !
Dieux ! que de pleurs
Va répandre une mère !

SCÈNE 5

CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE, PEUPLE GREC.

Clytemnestre et Iphigénie arrivent sur le théâtre, montées sur un char antique, accompagnées des femmes de leur suite. Ce char est suivi et précédé d'une garde magnifiquement vêtue. Un peuple immense les entoure et les suit en dansant et en chantant.

CALCHAS
At the height of your greatness,
Imperious mortals,
Behold how weak you are:
Kings, before whom all bend,
Themselves bend before the gods.

AGAMEMNON
Cruel gods!
You wish to oppress innocence.
Crushed by your power,
I cannot resist your will.

CHORUS OF GREEKS, *offstage*
What charms! What majesty!
What grace! What beauty!

AGAMEMNON
My daughter! I shudder . . .

CALCHAS
The victim approaches.

AGAMEMNON
Ah, Calchas, let her name
Still remain a mystery!
Ye gods! How many tears
Will her mother shed!

SCENE 5

CLYTEMNESTRA, IPHIGENIA, THE GREEK PEOPLE.

Enter Clytemnestra and Iphigenia on an ancient chariot, accompanied by the women of their retinue. The chariot is followed and preceded by a magnificently dressed troop of guards. A huge crowd surrounds them and follows them, dancing and singing.

14 CLYTEMNESTRE (*après avoir descendu du char, et en approchant sur le devant du théâtre*)
 Que j'aime à voir ces hommages flatteurs
 Qu'ici l'on s'empresse à vous rendre.
 Pour une mère tendre,
 Que ce spectacle a de douceur.
 Demeurez dans ces lieux, ma fille,
 Et, sans partage, recevez les honneurs
 Qui nous sont adressés :
 Je vais voir si le roi
 De nos vœux empressés
 Consent à recevoir l'hommage.
(Clytemnestre sort, suivie d'une partie de la garde.)

15 CHŒUR DES GRECS
 Non jamais, jamais aux regards
 Du perfide Pâris
 Les trois rivales immortelles
 Qui, sur le mont Ida,
 Disputèrent le prix,
 N'offrirent tant d'appas,
 Ne parurent si belles.

UNE PREMIÈRE GRECQUE
 À la suprême majesté
 De la plus jalouse Déesse
 Qui règne sur les airs,
 Que l'Olympe révère,

UNE DEUXIÈME GRECQUE
 À la redoutable fierté
 De la déesse de la guerre,

UNE TROISIÈME GRECQUE
 Au sourire enchanteur de la tendre Vénus,

ENSEMBLE
 Elle unit toutes les vertus

CLYTEMNESTRA (*after dismounting from the chariot, and coming front stage*)
 How I love to see these flattering tributes
 That all hasten to pay you here.
 For a tender mother,
 How sweet is that sight!
 Stay here, my daughter,
 And receive alone the honours
 Which are addressed to us:
 I will see if the king
 Consents to receive the homage
 Of our assiduous vows.
(Exit Clytemnestra, followed by a section of the guard.)

CHORUS OF GREEKS
 No, never, never to the gaze
 Of perfidious Paris
 Did the three rival goddesses
 Who, on Mount Ida,
 Disputed the prize,
 Display so many charms,
 Such great beauty.

FIRST GREEK WOMAN
 With the supreme majesty
 Of that most jealous Deity
 Who reigns over the skies,
 Whom Olympus reveres,

SECOND GREEK WOMAN
 With the redoubtable pride
 Of the goddess of war,

THIRD GREEK WOMAN
 With the enchanting smile of tender Venus,

ALL THREE
 She combines all the virtues

De la fille du dieu
Qui lance le tonnerre.

CHŒUR
Non, jamais aux regards du perfide Pâris *etc.*

UN GREC
Qui pourra jamais se flatter
D'obtenir de l'hymen cette Thétis nouvelle ?
S'il était un mortel qui pût la mériter,
Achille seul paraîtrait digne d'elle.

CHŒUR
Non, jamais aux regards du perfide Pâris *etc.*

16 LENTO

IPHIGÉNIE
17 Les vœux dont ce peuple m'honore,
Peuvent-ils flatter mes souhaits ?
Achille à mes yeux inquiets
Ne s'offre point encore.

18 LENTO

SCÈNE 6
IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, PEUPLE GREC.

CLYTEMNESTRE
19 Allez ! il faut sauver notre gloire offensée,
Ma fille, il faut partir à l'instant de ces lieux.

IPHIGÉNIE
Partir sans voir Achille ? ô dieux !
Lui, de qui l'ardeur empressée...

Of the daughters of the god
Who hurls his thunderbolts.

CHORUS
No, never, never to the gaze, *etc.*

A GREEK
Who will ever be able to flatter himself
He has gained this new Thetis in marriage?
If one mortal might deserve her,
Achilles alone would seem worthy of her.

CHORUS
No, never, never did the gaze, *etc.*

LENTO

IPHIGENIA
The compliments with which the people honour me,
Can they flatter my wishes?
Achilles does not yet appear
Before my anxious eyes.

LENTO

SCENE 6
IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, THE GREEK PEOPLE.

CLYTEMNESTRA
Come! We must save our offended honour,
Daughter; we must leave this place at once.

IPHIGENIA
Leave without seeing Achilles? Ye gods!
He, whose eager ardour . . .

CLYTEMNESTRE

Achille désormais doit vous être odieux :
Indigne de l'honneur promis à sa tendresse,
Dans de nouveaux liens ses vœux sont retenus.

IPHIGÉNIE

Qu'entends-je ?

CLYTEMNESTRE

Agamemnon redoutant que la Grèce
Ne vous vît exposée
À l'affront d'un refus
Vous ordonnait de fuir
Loin de l'Aulide
Et d'aller dans Argos
Oublier le perfide.
Arcas nous apportait
Ces ordres absolus,
Mais nos pas égarés
Trompant sa diligence,
Il ne vient que dans ce moment
De s'acquitter des soins
Commis à sa prudence,
Et de me confirmer
Ce fatal changement.

IPHIGÉNIE

Hélas !

CLYTEMNESTRE

20 Armez-vous d'un noble courage ;
Étouffez des soupirs
Trop indignes de vous :
N'écoutez qu'un juste courroux,
Contre un amant qui vous outrage !
Que votre père et les dieux irrités,
Ces dieux jaloux dont vous sortez,

CLYTEMNESTRA

Achilles must now be odious to you:
Unworthy of the honour promised to his love,
He has engaged it in new bonds.

IPHIGENIA

What do I hear?

CLYTEMNESTRA

Agamemnon, fearing that Greece
Would see you exposed
To the affront of a rejection,
Has ordered you to flee
Far from Aulis
And return to Argos
To forget the perfidious man.
Arcas was bringing us
This sovereign command,
But since we strayed from our path,
Escaping his diligence,
Only now has he come
To carry out the task
Entrusted to his care,
And to confirm to me
This fatal change of heart.

IPHIGENIA

Alas!

CLYTEMNESTRA

Arm yourself with noble courage;
Stifle those sighs
Which are too unworthy of you:
Listen only to your righteous anger
Against a lover who insults you!
Let our father and the angry gods,
Those jealous gods from whom you descend,

S'arment, pour le punir,
De toute leur puissance ;
Et que le cri de la vengeance
Retentisse de tous côtés.
(Clytemnestre sort.)

SCÈNE 7

IPHIGÉNIE *seule.*

21 IPHIGÉNIE
L'ai-je bien entendu,
Grands dieux ! Le puis-je croire,
Qu'oubliant ses engagements,
Achille, au mépris de sa gloire,
Au mépris de l'amour,
Trahisce ses serments ?
Hélas ! mon cœur sensible et tendre
De ce jeune héros s'était laissé charmer !
La gloire et le devoir
M'ordonnaient de l'aimer,
Et, d'accord avec eux,
L'amour vint me surprendre.
Parjure ! tu m'oses trahir ;
Un autre objet a su te plaire :
Je te dois toute ma colère,
Je forcerai mon cœur à te haïr !
Que sa tendresse avait pour moi de charmes !
Qu'il est cruel d'y renoncer !
De mes yeux, malgré moi,
Je sens couler des larmes...
Est-ce pour un ingrat
Qu'ils en devraient verser ?
Parjure ! tu m'oses trahir *etc.*

Take arms to punish him
With all their might;
And let the cry of vengeance
Resound on all sides.
(Exit Clytemnestra.)

SCENE 7

IPHIGENIA *alone.*

IPHIGENIA
Did I hear aright,
Great gods? Can I believe that,
Heedless of his engagements,
Achilles, scorning his glory,
Scorning love,
Has betrayed his vows?
Alas! My susceptible, tender heart
Let itself be charmed by this young hero!
Both glory and duty
Commanded me to love him,
And, in accord with them,
Love came to surprise me.
Perjurer! You dare betray me!
Some other woman has stolen your love:
I owe you all my anger,
I will force my heart to hate you!
How charming his tenderness was to me!
How cruel to renounce it!
In spite of myself, I feel tears flowing
From my eyes . . .
Is it for an ingrate
That they should be shed?
Perjurer! You dare betray me! *etc.*

SCÈNE 8

IPHIGÉNIE, ACHILLE.

22

ACHILLE

En croirai-je mes yeux ? Ô ciel !
Vous en Aulide, princesse ?

IPHIGÉNIE

Quel que soit le destin qui me guide,
Ma gloire ne pourra du moins me reprocher
Que c'est Achille, ici,
Que mon cœur vient chercher.

ACHILLE

Qu'entends-je ? quel discours !
Est-ce à moi qu'il s'adresse ?

IPHIGÉNIE

De votre nouvelle tendresse
Suivez, suivez les mouvements,
Votre infidélité n'aura rien qui me blesse,
Et vous pouvez former d'autres engagements.

ACHILLE

D'autres engagements ?
De cette perfidie qui m'ose accuser ?

IPHIGÉNIE

Moi, que vous avez trahie.

ACHILLE

Achille vous trahir...

IPHIGÉNIE

Malgré tant de serments.

ACHILLE

Cesser d'aimer Iphigénie ?

SCENE 8

IPHIGENIA, ACHILLES.

ACHILLES

Can I believe my eyes? Oh heaven!
You in Aulis, princess?

IPHIGENIA

Whatever destiny may guide me,
At least my glory cannot reproach me
That it is Achilles
Whom my heart has come here to seek.

ACHILLES

What do I hear? What words!
Are they addressed to me?

IPHIGENIA

Follow the bidding
Of your new love:
Your faithlessness will not injure me,
And you may form other bonds.

ACHILLES

Other bonds?
Who dares accuse me of such perfidy?

IPHIGENIA

I, whom you have betrayed.

ACHILLES

Achilles, betrayed you?

IPHIGENIA

In spite of so many pledges.

ACHILLES

I, cease to love Iphigenia?

IPHIGÉNIE

Rompre la chaîne qui nous lie !

ACHILLE

Moi, briser des nœuds si charmants ?

IPHIGÉNIE

Oui, vous brûlez que je ne sois partie...

Rassurez-vous ; bientôt, au gré de votre envie,

Mon départ pour Argos, que pressent vos désirs,

Va laisser un champ libre à vos nouveaux soupirs.

ACHILLE

Ah, c'en est trop ; d'un vain caprice

Achille peut, de vos charmes épris,

Sans murmurer, supporter l'injustice :

Mais son cœur n'est point fait

Pour souffrir des mépris.

IPHIGÉNIE

- 23** Iphigénie, hélas ! vous a trop fait connaître,
Pour sa gloire et pour son bonheur,
Que l'estime et l'amour, peut-être,
Lui parlaient en votre faveur.

ACHILLE

- 24** S'il était vrai, votre amour et ma gloire
Vous auraient-ils permis ces soupçons odieux ?
Achille vous trahir ! grands dieux !
Ah ! pour vous pardonner d'avoir osé le croire,
Il faut tout l'excès de mes feux.

- 25** Cruelle, non, jamais votre insensible cœur
Ne fut touché de mon amour extrême :
Si vous m'aimiez autant que je vous aime,
Vous ne douteriez pas de ma fidèle ardeur.
Vous pouvez affliger un cœur qui vous adore
Par des soupçons injurieux

IPHIGENIA

To break the chain that binds us!

ACHILLES

I, break such charming bonds?

IPHIGENIA

Yes, you are impatient for me to leave.

Rest assured; soon, just as you wish,

My departure for Argos, which your desires urge,

Will leave the field clear for your new sighs.

ACHILLES

Ah, this is too much; smitten by your charms,

Achilles can bear the injustice

Of a vain caprice without complaint;

But his heart is not made

To suffer scorn.

IPHIGENIA

Iphigenia, alas, has revealed, all too naively
For her own glory and happiness,
That esteem, and love perhaps,
Spoke to her in your favour.

ACHILLES

If that were so, would your love and my glory
Have allowed you such odious suspicions?
Achilles, betray you? Great gods!
Ah, it takes all my overflowing passion
To forgive you for daring to believe so.
No, cruel one, your unfeeling heart
Was never touched by my great love:
If you loved me as much as I love you,
You would not doubt my faithful ardour.
Can you afflict a heart that adores you
With injurious suspicions,

Et lui faire un tourment affreux
Du feu constant qui le dévore ?

- 26 IPHIGÉNIE
Mon trouble, mes soupçons,
Mon dépit, ma douleur
Tout vous a prouvé ma faiblesse :
Ah ! qu'il vous est aisé
De tromper ma tendresse !
À vous croire, mon cœur
N'est que trop empressé.

- 27 ACHILLE
Ne doutez jamais de ma flamme ;
De ce doute cruel mon amour est blessé.

IPHIGÉNIE
Vous le bannissez de mon âme ;
Je sens que pour jamais il en est effacé.

ACHILLE
Iphigénie, ô ciel !
M'a pu croire infidèle,
Par d'odieux soupçons,
Elle a pu m'outrager !

IPHIGÉNIE
Ne me reprochez point une erreur trop cruelle,
Les maux que j'ai soufferts ont bien su vous venger.

IPHIGÉNIE et ACHILLE, *ensemble*
Que votre amour pour mon cœur a de charmes !
Hymen ! Hymen ! Viens calmer nos alarmes ;
Par des liens charmants viens unir en ce jour
Deux cœurs formés pour toi par les mains de l'Amour.

And transform into dreadful torment
The constant fire that devours it?

IPHIGENIA
My turmoil, my suspicions,
My chagrin, my sorrow,
Have all shown you my weakness;
How easy it is for you
To deceive my tenderness!
My heart is only too eager
To believe you.

ACHILLES
Never doubt my flame;
My love is wounded by such cruel doubt.

IPHIGENIA
You banish such doubt from my heart;
I feel it is for ever erased from thence.

ACHILLES
Oh heaven! Iphigenia
Was capable of thinking me unfaithful,
Was capable of offending me
With hateful suspicions!

IPHIGENIA
Do not reproach me for a cruel error.
The woes I have suffered have more than avenged you.

IPHIGENIA, ACHILLES
How your love delights my heart!
Hymen! Come and calm our distress;
With charming bonds unite this day
Two hearts formed for you by the hands of Love.

ACTE II

SCÈNE 1

IPHIGÉNIE, FEMMES DE SA SUITE.

CD2
1

CHŒUR DES SUIVANTES D'IPHIGÉNIE

Rassurez-vous, belle princesse,
Achille sera votre époux.
Agamemnon, pour vous
Plein de tendresse,
Sait trop que ce héros
Est le seul de la Grèce
Qui soit digne de vous.

IPHIGÉNIE

Vous essayez en vain
De bannir mes alarmes ;
Achille est instruit que le roi
Le soupçonnait de mépriser mes charmes
Et de trahir sa foi :
Sa gloire offensée en murmure,
Ce soupçon lui paraît une mortelle injure ;
Et j'ai lu dans ses yeux tout son ressentiment.
Vous connaissez la fierté de mon père,
Ils sont ensemble en ce moment.

CHŒUR DES SUIVANTES

Rassurez-vous, belle princesse,
Achille sera votre époux.

IPHIGÉNIE

Vous essayez en vain
De bannir mes alarmes ;
L'amour n'a que de faibles armes
Quand l'honneur parle au héros offensé.

2

Par la crainte et par l'espérance,
Ah ! que mon cœur est tourmenté.

ACT TWO

SCENE 1

IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE.

CHORUS OF IPHIGENIA'S ATTENDANTS

Rest assured, fair princess,
Achilles will be your husband.
Agamemnon, so full
Of tenderness for you,
Knows very well that this hero
Is the only man in Greece
Who is worthy of you.

IPHIGENIA

In vain you strive
To banish my fears.
Achilles is informed that the king
Suspected him of despising my charms
And betraying his troth.
His wounded glory complains;
This suspicion seems to him a mortal insult;
And I read in his eyes all his rancour.
You know my father's pride;
They are together at this very moment.

CHORUS OF ATTENDANTS

Rest assured, fair princess,
Achilles will be your husband.

IPHIGENIA

In vain you strive
To banish my alarms.
Love has but feeble weapons,
When honour speaks to an offended hero.
Ah, how my heart is tormented
By fear and by hope!

Rien n'égale la violence
Des mouvements confus dont il est agité.
Amour, j'implore ta puissance :
Fléchis d'Agamemnon l'indomptable fierté,
Apaie le courroux d'un amant irrité
Et rétablis entre eux l'heureuse intelligence
D'où dépend ma félicité.

SCÈNE 2

CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE, FEMMES DE SA SUITE.

- CLYTEMNESTRE
- 3** Ma fille, votre hymen s'apprête.
Le roi lui-même au temple
En ordonne la fête :
Quel triomphe pour vous,
Quelle gloire pour moi !
Aux yeux de tous les Grecs,
Le fils d'une déesse
Va me nommer sa mère
Et vous donner sa foi.

IPHIGÉNIE
Ah ! grands dieux !
Je renaïs.

CLYTEMNESTRE
Tout plein de sa tendresse,
Achille vient.

SCÈNE 3

IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, PATROCLE,
FEMMES DE LA SUITE D'IPHIGÉNIE, THESSALIENS ET THESSALIENNES.

- ACHILLE
- 4** Les auteurs de vos jours
Consentent que l'hymen

Nothing can equal the violence
Of the changing impulses that perturb it.
Love, I implore of your power:
Soften Agamemnon's indomitable pride,
Appease the wrath of my angry lover,
And restore their mutual understanding,
On which my happiness depends.

SCENE 2

CLYTEMNESTRA, IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE.

CLYTEMNESTRA
Daughter, your marriage is prepared.
The king himself orders it
To be celebrated in the temple:
What a triumph for you,
What glory for me!
Before the eyes of all the Greeks,
The son of a goddess
Will call me by the name of mother
And plight you his troth.

IPHIGENIA
Oh, great gods!
I am reborn.

CLYTEMNESTRA
Brimming with tenderness,
Achilles comes.

SCENE 3

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, ACHILLES, PATROCLUS,
WOMEN OF IPHIGENIA'S RETINUE, THESSALIAN MEN AND WOMEN.

ACHILLES
Your illustrious parents
Consent that marriage

M'unisse à ce que j'aime ;
De ma félicité suprême,
Princesse, rien ne peut
Interrompre le cours.

5 **MARCHE**

Les Thessaliens entrent en ordre militaire ; ils sont suivis d'esclaves portant les dépouilles de Lesbos, enlevées par Achille.

ACHILLE, *présentant Patrocle à Iphigénie*

- 6 Rival de ma valeur,
Compagnon de ma gloire ;
Sûr avec lui de la victoire,
De tous les biens que j'ai reçus des cieux
Patrocle est, après vous, le plus cher à mes yeux :
De ses rameaux sacrés l'amitié nous couronne ;
Heureux par son bonheur, le mien comble ses vœux,
C'est un ami que je vous donne ;
Je ne saurais vous faire
Un don plus précieux.
- 7 Chantez, célébrez votre reine !
L'hymen qui sous ses lois l'enchaîne
Va vous rendre à jamais heureux.

CHŒUR DES THESSALIENS

Chantons, célébrons notre reine !
L'hymen qui sous ses lois l'enchaîne
Va nous rendre à jamais heureux.

8 **AIR GAI**

UNE GRECQUE

- 9 Achille est couronné
Des mains de la Victoire.
Et l'Hymen et l'Amour
Le parent tour à tour.

May join me with the one I love;
Princess, nothing can
Interrupt my progress
Towards supreme happiness.

MARCH

The Thessalians enter in serried ranks; they are followed by slaves bearing the spoils of Lesbos, which were carried off by Achilles.

ACHILLES, *presenting Patroclus to Iphigenia*

Here is the rival of my valour,
The companion of my glory;
With him I am sure of victory.
Of all the gifts I have received from heaven,
Patroclus is, after you, the dearest to me:
Friendship crowns us with its sacred boughs;
Rejoicing in his happiness, mine gratifies his wishes.
It is a friend I give to you;
I could not offer you
A more precious gift.
Sing, celebrate your queen!
The marriage that binds her by its laws
Will make you happy for ever.

CHORUS OF THESSALIANS

Let us sing, let us celebrate our queen!
The marriage that binds her by its laws
Will make us happy for ever.

AIR GAI

A GREEK WOMAN

Achilles is crowned
By the hands of Victory.
And Hymen and Love
Adorn him in their turn.

Ah ! qu'il est doux d'unir
Aux lauriers de la gloire
Les myrtes de l'amour.

CHŒUR

- 10 Ami sensible, ennemi redoutable,
Son âme est fière et son bras indomptable ;
Dans les combats, Mars est moins formidable.
Rien ne résiste à ce jeune vainqueur.
Ô Phrygiens ! redoutez sa puissance !
Il va bientôt signaler sa vengeance,
Vous le verrez, et sa seule présence
Dans vos remparts répandra la terreur.
- 11 La Grèce à peine assemblait son armée
Que les Grecs outragés sur Lesbos enflammée
Par l'invincible Achille étaient déjà vengés.

PATROCLE

Hector et les Troyens, par la honte pressés,
En vain s'opposeront à sa valeur altière :
Sous les murs d'Ilion atteints et renversés,
Hector et les Troyens vont mordre la poussière.

CHŒUR

La Grèce à peine assemblait son armée *etc.*

12 PASSACAILLE

IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, PATROCLE, CHŒUR

- 13 Jamais à tes autels,
Le plus saint des serments,
Favorable Hyménée,
N'enchaîna la destinée
De plus heureux époux,
De plus tendres amants.

Ah! how sweet it is to unite
The laurels of glory
With the myrtles of love.

CHORUS

A kind friend, a fearsome foe,
His soul is proud and his arm indomitable;
Mars is less formidable in battle.
Nothing resists this young victor:
O Phrygians, fear his might!
He will soon proclaim his vengeance,
You will see him, and his mere presence
Will sow terror on your ramparts.
Greece was still assembling her army
When the insulted Greeks were already avenged
On Lesbos, set ablaze by the invincible Achilles.

PATROCLUS

Hector and the Trojans, pressed by shame,
In vain will combat his lofty valour:
Under the walls of Ilion, struck down and overthrown,
Hector and the Trojans will bite the dust.

CHORUS

Greece was still assembling her army, *etc.*

PASSACAILLE

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, ACHILLES, PATROCLUS, CHORUS

Never at your altar,
Auspicious Hymenaeus,
Have the most sacred of vows
United the destiny
Of happier spouses,
More tender lovers.

SCÈNE 4

Les précédents, et Arcas qui est entré vers la fin du divertissement.

14

ACHILLE

Princesse, pardonnez à mon impatience,
Agamemnon nous attend à l'autel :
Venez combler les vœux
Du plus heureux mortel.

ARCAS

Je ne puis plus garder un coupable silence,
Infortunés amants, où courez-vous ?
Ô ciel ! Non, non, vous n'irez pas
À cet autel funeste.

ACHILLE

Que dites-vous, Arcas ?

CLYTEMNESTRE

Vous me faites trembler.

ARCAS

Votre époux, instrument
De la fureur céleste,
Attend sa fille au temple,
Et c'est pour l'immoler.

CLYTEMNESTRE

Lui, mon époux !

IPHIGÉNIE *et* ACHILLE

Mon père !/Son père !

CLYTEMNESTRE

Ô désespoir ! Ô crime !

SCENE 4

The same, and Arcas who has entered towards the end of the divertissement.

ACHILLES

Princess, forgive my impatience.
Agamemnon awaits us at the altar:
Come and gratify the wishes
Of the happiest of mortals.

ACHILLES

I can no longer maintain a guilty silence,
Wretched lovers, whither do you hasten?
Oh heaven! No, no, you shall not go
To that fatal altar.

ACHILLES

What are you saying, Arcas?

CLYTEMNESTRA

You make me tremble.

ARCAS

Your husband, the instrument
Of divine wrath,
Awaits his daughter in the temple,
But it is to sacrifice her.

CLYTEMNESTRA

He! My husband!

IPHIGENIA, ACHILLES

My/Her father!

CLYTEMNESTRA

Oh despair! O crime!

TOUS AVEC LE CHŒUR
Fut-il jamais conçu
De projet plus affreux ?

ARCAS
Oui, c'est Iphigénie
Oui, voilà la victime
Que demandent les dieux.
(Les Thessaliens s'avancant en tumulte.)

CHŒUR
Nous ne souffrirons point ce sacrifice impie :
C'est notre reine, Achille est son époux ;
Et nous périrons tous
Pour conserver les jours d'Iphigénie !

CLYTEMNESTRE
Seigneur, j'embrasse vos genoux !
Ayez pitié de cette infortunée.
Sur ces bords malheureux je l'avais amenée
Dans l'espoir de l'unir à vous.
15 Par un père cruel à la mort condamnée
Et par les dieux abandonnée,
Elle n'a que vous seul ;
Vous êtes dans ces lieux
Son père, son époux, son asile et ses dieux.
Vous remplirez mon espérance,
Vous défendrez des jours si précieux.
Le courroux éclatant
Qui paraît dans vos yeux
M'en donne l'assurance.
Sans vous, sans vos secours,
Nous la perdrons tous deux,
C'en est fait de ses jours !

16 ACHILLE
Reine, rassurez-vous

ALL, WITH CHORUS
Was there ever conceived
A more dreadful scheme?

ARCAS
Yes, it is Iphigenia!
Yes, she is the victim
The gods demand.
(The Thessalians come forward in an uproar.)

CHORUS
We will not tolerate this impious sacrifice:
She is our queen, Achilles is her husband;
And we will all perish
To preserve Iphigenia's days!

CLYTEMNESTRA
Sire, I embrace your knees!
Have pity on this unfortunate girl.
I brought her to these unhappy shores
In the hope of uniting her with you.
Condemned to death by a cruel father,
And abandoned by the gods,
She has no one but you;
In this place, you are
Her father, her husband, her refuge, and her gods.
You will fulfil my hopes,
You will defend so precious a life.
The rage
That flashes in your eyes
Assures me it is so.
Without you, without your aid,
Both of us will lose her,
Her life will be ended!

ACHILLES
Queen, rest assured,

Et n'appréhendez pas
Que son père et les Grecs
L'arrachent de vos bras :
Rentrez, je vais ici l'attendre.

IPHIGÉNIE
Je ne vous quitte pas ;
Seigneur, daignez m'entendre.

ACHILLE
Le cruel sous mon nom
Vous donnait le trépas !
À ma juste fureur,
Rien ne peut le soustraire.

IPHIGÉNIE
Seigneur, au nom des dieux,
Songez qu'il est mon père.

ACHILLE
Votre père, cet inhumain ?

17 IPHIGÉNIE
C'est mon père, seigneur,
Mais un père que j'aime.

CLYTEMNESTRE
Son père ! et le cruel
Veut lui percer le sein !

IPHIGÉNIE
Un père infortuné,
Qui me chérit lui-même.

ACHILLE
Je ne vois plus en lui
Qu'un perfide assassin.

And do not fear
That her father and the Greeks
Will wrench her from your arms:
Leave this place, I will await him here.

IPHIGENIA
I will not leave you;
Sire, deign to hear me.

ACHILLES
The cruel man was about to slay you
Under cover of my name!
Nothing can save him
From my righteous fury.

IPHIGENIA
Sire, in the name of the gods,
Consider that he is my father.

ACHILLES
Your father, that inhuman monster?

IPHIGENIA
He is my father, Sire,
But a father I love.

CLYTEMNESTRA
Her father! And the cruel man
Wants to pierce her breast!

IPHIGENIA
An unhappy father,
Who cherishes me too.

ACHILLES
I no longer see in him
Anything but a perfidious murderer.

CLYTEMNESTRE
Ciel, soutiens mon courage,
Je n'espère qu'en toi !

IPHIGÉNIE
Ciel, détourne l'orage,
Dissipe mon effroi.

ACHILLE
Ciel, dévoue à ma rage
Un inhumain sans foi !

IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE, *ensemble*
Ô ciel exauce-moi !

SCÈNE 5

ACHILLE, PATROCLE.

18 ACHILLE
Suis-moi, Patrocle !

PATROCLE
Et que voulez-vous faire ?
Voulez-vous, n'écoutant qu'un aveugle transport,
Aussi cruel que les dieux et son père,
Voulez-vous lui donner la mort ?

19 ACHILLE
Lui ? Moi ?
Cours, et dis-lui qu'elle n'a rien à craindre,
Qu'outragé, furieux, mais vaincu par l'amour,
Quel que soit mon courroux, je saurais me contraindre,
Et respecter celui qui lui donna le jour.
Cours, cours, *etc.*

CLYTEMNESTRA
Heaven, sustain my courage,
I hope only in you!

IPHIGENIA
Heaven, avert the storm,
Dispel my fears.

ACHILLES
Heaven, deliver to my rage
A faithless, inhuman monster!

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, ACHILLES
O heaven, hear me!

SCENE 5

ACHILLES, PATROCLUS.

ACHILLES
Follow me, Patroclus!

PATROCLUS
What do you want to do?
Do you want, heeding only a blind frenzy,
As cruel as the gods and her father,
To put him to death?

ACHILLES
Him? I?
Run and tell her she has nothing to fear,
That outraged, furious, but vanquished by love,
Whatever my wrath, I can restrain myself,
And respect her sire.
Run and tell her, *etc.*

SCÈNE 6

AGAMEMNON, ACHILLE, ARCAS.

20

ACHILLE

Je le vois. Ciel ! Retiens la fureur qu'il m'inspire.
Arrêtez !

AGAMEMNON

C'est Achille ! Aurait-on pu l'instruire ?

ACHILLE

Je sais vos barbares projets ;
Je sais qu'inhumain et parjure
Vous vouliez, sous mon nom,
Consommer des forfaits
Dont frémit la nature ;
J'en saurai, malgré vous,
Prévenir les effets.
Mais vous qui m'avez fait
La plus mortelle injure,
Rendez grâce à l'amour,
Si mon bras furieux
N'a pas encore vengé...

AGAMEMNON

Jeune présomptueux,
Vous dont l'audace
Et m'indigne et me blesse,
Oubliez-vous qu'ici
Je commande à la Grèce ;
Que je ne rends qu'aux dieux
Compte de mes desseins,
Et que vingt rois, soumis
À mon pouvoir suprême,
Doivent sans murmurer,
Que vous devez vous-même,

SCENE 6

AGAMEMNON, ACHILLES, ARCAS.

ACHILLES

I see him. Heaven! Restrain the fury he inspires in me.
Stop!

AGAMEMNON

It is Achilles! Has someone told him?

ACHILLES

I know your barbarous plans;
I know, inhuman, perjured man,
That you wanted, under cover of my name,
To commit crimes
At which Nature shudders;
In spite of you, I will
Prevent those deeds.
But you who have done me
The most mortal insult,
Give thanks to love
That my enraged arm
Has not yet avenged . . .

AGAMEMNON

Presumptuous youth,
You whose audacity
Outrages and injures me,
Do you forget that here
I command all Greece?
That I answer to the gods alone
For my intentions,
And that twenty kings, subject
To my supreme power,
Must without a murmur,
As you yourself must,

Attendre avec respect
Mes ordres souverains ?

ACHILLE
Dieux ! faudra-t-il souffrir
Ce superbe langage ?
Votre fille est à moi ;
Mes droits sont vos serments ;
De mon bonheur votre aveu fut le gage :
Vous tiendrez vos engagements.

AGAMEMNON
Cessez un discours qui m'offense.
Quelque sort aujourd'hui
Qui lui soit destiné,
C'est à vous d'attendre en silence
Ce qu'un père et les dieux
En auront ordonné.

ACHILLE
Est-ce à moi que l'on parle,
Et pourrait-on le croire ?
Pensez-vous qu'insensible
À la gloire, à l'amour,
Je vous laisse immoler votre fille en ce jour,
Et des horreurs consommer la plus noire ?

AGAMEMNON
Pensez-vous qu'oubliant
Et mon rang et ma gloire
Je souffre plus longtemps
Vos insolents discours ?
De votre audace téméraire
J'arrêterai le cours.

21

Respectfully await
My sovereign commands?

ACHILLES
Ye gods! Must I suffer
These haughty utterances?
Your daughter is mine;
My rights repose upon your vows;
Your consent was the pledge of my happiness:
You will respect your engagements.

AGAMEMNON
Cease this discourse that offends me.
Whatever the fate
That is destined for her today,
It is for you to await in silence
That which a father and the gods
Have ordained for her.

ACHILLES
Are these words addressed to me?
Can it be believed?
Do you think that, heedless
Of my glory and my love,
I will let you slay your daughter today,
And consummate the blackest of horrors?

AGAMEMNON
Do you think that, forgetting
My rank and my glory,
I will suffer any longer
Your insolent utterances?
I will put an end
To your reckless audacity.

ACHILLE
De votre fureur sanguinaire
Je sauverai ses jours.

AGAMEMNON
Audacieux !

ACHILLE
Barbare père !

AGAMEMNON *et* ACHILLE, *ensemble*
Tremblez, redoutez ma colère ;
Craignez l'effet de mon ressentiment.

AGAMEMNON
Je vous ferai connaître
Si l'on me brave impunément.

ACHILLE
Vous apprendrez, peut-être,
Si l'on m'offense impunément...
22 Je n'ai plus qu'un mot à vous dire ;
Et si vous m'entendez,
Ce seul mot doit suffire :
Avant que votre fureur
Immole ce que j'aime,
Il faut que votre rage extrême
S'apprête à me percer le cœur.

SCÈNE 7
AGAMEMNON, ARCAS, GARDES.

AGAMEMNON
Tu décides son sort :
Ton insolente audace
Hâte le coup qui la menace ;
Elle va recevoir la mort.
À moi, soldats !

ACHILLES
I will save her life
From your bloodthirsty fury.

AGAMEMNON
Foolhardy youth!

ACHILLES
Barbarous father!

AGAMEMNON, ACHILLES
Tremble, fear my wrath;
Dread the effect of my rancour.

AGAMEMNON
I will teach you
Whether one may defy me with impunity.

ACHILLES
You will learn, perhaps,
Whether one may insult me with impunity.
I have but one word to say to you;
And if you listen to me,
That one word will suffice:
Before your fury
Destroys her whom I love,
Your intense rage
Must prepare to transfix my heart.

SCENE 7
AGAMEMNON, ARCAS, GUARDS.

AGAMEMNON
You have decided her fate:
Your insolent audacity
Hastens the blow that threatens her;
She will suffer death.
Come to me, soldiers!

23 Ô dieux ! que vais-je faire ?
 C'est ta fille, cruel,
 Que tu leur vas livrer ;
 Ta fille, si longtemps
 À ton amour si chère.
 Tout mon cœur se sent déchiré :
 Non, qu'elle vive...
 Ah ! quelle est ma faiblesse ?
 Pour conserver ses jours
 Que les dieux ont proscrits,
 Faut-il sacrifier
 L'intérêt de la Grèce ?
 Faut-il d'Achille endurer les mépris ?
 Non, que plutôt cent fois
 À l'autel entraînée,
 Ma fille par sa mort...
 Ma fille ? Je frémis !
 Iphigénie, ô ciel !
 De festons couronnée
 À l'homicide acier
 Présentera son sein !
 Je verrai tout son sang couler.
 Père inhumain ! n'entends-tu pas
 Les cris des Euménides ?
 L'air retentit
 Des affreux sifflements
 De leurs serpents homicides ;
 Vengeresses des parricides,
 Elles commencent les tourments.
 Barbares, arrêtez !
 Les dieux ont fait mon crime,
 Ils ont conduit ma main,
 Ils ont porté les coups,
 Eux seuls immolent la victime.
 Quoi ! rien ne peut fléchir
 Votre courroux, cruelles ?

O gods! What am I about to do?
 It is your daughter, cruel man,
 That you are to deliver to them;
 Your daughter, who has so long been
 Cherished by your love.
 I feel my heart rent asunder:
 No, let her live . . .
 Ah, what weakness is this?
 To save her life,
 Which the gods have proscribed,
 Must I sacrifice
 The interests of Greece?
 Must I endure Achilles' scorn?
 No, a hundred times rather,
 Dragged to the altar,
 Let my daughter by her death . . .
 My daughter? I shudder!
 Iphigenia, oh heaven,
 Bedecked with garlands,
 Will present her bosom
 To the murderous blade!
 I will see all her blood flow . . .
 Inhuman father! Do you not hear
 The howls of the Eumenides?
 The air resounds
 With the awful hissing
 Of their murderous snakes;
 Those avengers of parricides
 Already begin the torments.
 Hideous creatures, desist!
 The gods have committed my crime,
 They have guided my hand,
 They have dealt the blows,
 They alone have sacrificed the victim.
 What? Can nothing avert
 Your wrath, cruel ones?

Rien, rien ?
 Mais en vain votre fureur s'irrite.
 Le remords dévorant
 Qui me presse et m'agite
 Pour déchirer mon cœur
 Est plus puissant que vous.
 Avec ma garde, Arcas,
 Accompagnez la reine :
 Qu'elle prenne à l'instant
 Le chemin de Mycène ;
 Qu'avec ma fille,
 Abandonnant ces lieux,
 Elle la cache à tous les yeux.
 Allez !
 24 Ô toi, l'objet le plus aimable
 Que tant de vertus font chérir,
 Pardonne à ton père coupable,
 En faveur de son repentir.
 Hélas ! c'est toi qui, la première,
 D'un nom si doux sus m'appeler,
 Et déjà ma main sanguinaire
 Se préparait à t'immoler !
 Non, que plutôt des dieux
 L'implacable colère
 À tes yeux me puisse accabler !
 Et toi, Déesse impitoyable,
 Perce mon cœur au lieu du sien ;
 Satisfais ta rage implacable ;
 Tu veux du sang, répands le mien !

Nothing, nothing?
 But in vain your fury is roused.
 The devouring remorse
 That oppresses and tortures me
 Has greater power than you
 To tear my heart asunder.
 With my guard, Arcas,
 Accompany the queen:
 Let her take at once
 The road to Mycenae;
 Let her leave this place
 With my daughter
 And hide her from all eyes.
 Go, then!
 O most lovable of daughters,
 Whom so many virtues make dear to me,
 Forgive your guilty father,
 Now that he repents.
 Alas! It was you who first
 Called me by so sweet a name,
 And already my bloodthirsty hand
 Was preparing to slay you!
 No, rather let
 The implacable wrath of the gods
 Crush me before your eyes!
 And you, pitiless goddess,
 Pierce my heart instead of hers;
 Satisfy your implacable rage;
 If you want blood, shed mine!

ACTE III

SCÈNE 1

IPHIGÉNIE, FEMMES DE SA SUITE, ARCAS, GARDES, GRECS.

CHŒUR DES GRECS

25 Non, non, nous ne souffrirons pas
Qu'on enlève aux dieux leur victime :
Ils ont ordonné son trépas,
Notre fureur est légitime.

IPHIGÉNIE

Pourquoi vous opposer, Arcas,
À la fureur qui les anime ?

CHŒUR DES GRECS

Non, non, nous ne souffrirons pas *etc.*

ARCAS

Dans ces lieux retenez ses pas ;
Tandis qu'à mon devoir fidèle
Mon bras va repousser
Cette troupe cruelle.

SCÈNE 2

IPHIGÉNIE ET LES FEMMES DE SA SUITE.

IPHIGÉNIE (*à Arcas qui sort*)

Ne tentez point
Des efforts impuissants,
(*aux femmes*)
Volez au secours de ma mère,
Éloignez ses regards
De mes derniers instants
Et laissez-moi des dieux
Assouvir la colère.
Mourons, obéissons.

ACT THREE

SCENE 1

IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE, ARCAS, GUARDS, GREEKS (*offstage*).

CHORUS OF GREEKS

No, no, we will not allow the gods
To be robbed of their victim:
They have ordained her death,
Our fury is justified.

IPHIGENIA

Arcas, why oppose
The fury that impels them?

CHORUS OF GREEKS

No, no, we will not allow, *etc.*

ARCAS (*to the Women*)

Keep her in this place
While, faithful to my duty,
My arm repulses
This cruel mob.

SCENE 2

IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE.

IPHIGENIA (*to Arcas, as he leaves*)

Do not make
Futile efforts.
(*to the Women*)
Fly to my mother's aid.
Avert her gaze
From my last moments
And let me assuage
The anger of the gods.
Let me die, let me obey.

SCÈNE 3

IPHIGÉNIE, ACHILLE.

26

ACHILLE

Princesse, suivez-moi ;
Ne craignez ni les cris
Ni la rage inutile
D'un peuple à mon aspect
Saisi d'un juste effroi.
Marchez en sûreté
Sous la garde d'Achille.
Venez !

IPHIGÉNIE

Hélas ! ô devoir rigoureux !

ACHILLE

Venez, ne perdons point
Des instants précieux.

IPHIGÉNIE

Vous vous armez en vain
Pour une infortunée,
Seigneur, dont le trépas...

ACHILLE

Quel étrange discours !
Songez-vous que ma destinée,
Ma vie et mon bonheur
Dépendent de vos jours ?

IPHIGÉNIE

Ils m'étaient chers,
Je ne puis m'en défendre,
Ces jours contre lesquels
Les dieux sont conjurés ;
Ils vous appartenaient,

SCENE 3

IPHIGENIA, ACHILLES.

ACHILLES

Princess, follow me;
Have no fear of the screams
Or the impotent rage
Of a people that, seeing me,
Will be gripped with justified dread.
Walk forth in safety
Under Achilles' guard.
Come!

IPHIGENIA

Alas! O stern duty!

ACHILLES

Come, let us not waste
Precious instants.

IPHIGENIA

You take arms in vain
For a wretched woman,
Sire, whose death . . .

ACHILLES

What strange words!
Do you not realise that my destiny,
My life and my happiness
Depend upon your life?

IPHIGENIA

It was dear to me,
I cannot deny it,
That life against which
The gods have conspired;
It belonged to you,

Et l'amour le plus tendre
Vous les avait à jamais consacrés.
27 Il faut de mon destin
Subir la loi suprême :
Jusqu'au tombeau,
Je braverai ses coups.
Oui, sous le fer de Calchas même,
Je vous dirai que je vous aime,
Et mon dernier soupir
Ne sera que pour vous.

ACHILLE
28 Et vous m'aimez !
Puis-je le croire encore ?
Vous savez que je vous adore,
Ingrate, et vous voulez mourir !

IPHIGÉNIE
Partez, seigneur,
La gloire vous appelle.
Elle offre à vos regards
La carrière immortelle
Où vous devez courir :
Ma mort seule peut vous l'ouvrir.

ACHILLE
Vous voulez donc, cruelle,
Cette gloire à mes yeux si belle,
Me la faire haïr ?

IPHIGÉNIE
29 Adieu, conservez dans votre âme
Le souvenir de notre ardeur ;
Et qu'une si parfaite flamme
Vive du moins dans votre cœur.
N'oubliez pas qu'Iphigénie,
Digne d'un moins funeste sort,

And the most tender love
Had consecrated it to you for ever.
I must submit to the supreme law
Of my destiny:
Even to the tomb
I will brave its blows.
Yes, even under Calchas' knife,
I will tell you that I love you,
And my last breath
Will be only for you alone.

ACHILLES
You love me?
Can I still believe it?
You know that I adore you,
Ingrate, and you wish to die!

IPHIGENIA
Go, Sire,
Glory calls you!
It offers to your gaze
The path to immortality
Which you must tread:
My death alone can open it to you.

ACHILLES
Then you wish, cruel one,
To make me hate that glory
Which is so fair to my eyes?

IPHIGENIA
Farewell, preserve in your soul
The memory of our passion;
And may so perfect a flame
Live on in your heart.
Do not forget that Iphigenia,
Deserving of a less dismal fate,

Pour vous seul chérissait la vie
Et vous aima jusqu'à la mort.
Adieu ! Adieu !

30 ACHILLE
Sans vous, Achille pourrait vivre ?
Non, non, j'en atteste les dieux !
Je dois vous arracher,
Malgré vous, de ces lieux :
Venez princesse, il faut me suivre.

IPHIGÉNIE
Arrêtez !
Quel est votre espoir ?
Avez-vous cru qu'Iphigénie
Pût oublier et sa gloire et son devoir ?
Ils lui sont plus chers que la vie.

31 ACHILLE
Et bien, obéissez, barbare,
Courez chercher le plus affreux trépas.
À ce temple odieux, je vole sur vos pas :
J'y prévienrai le coup qu'on vous prépare.
Calchas, d'un trait mortel percé,
Sera ma première victime ;
L'autel préparé pour le crime,
Par ma main sera renversé.
Et si dans ce désordre extrême
Votre père, offert à mes coups,
Frappé, tombe et périt lui-même,
De sa mort n'accusez que vous.

SCÈNE 4

IPHIGÉNIE, FEMMES DE SA SUITE, GRECS DERRIÈRE LE THÉÂTRE.

32 IPHIGÉNIE
Cruel ! Il fuit... Ô ciel !

Cherished life for you alone,
And loved you unto death.
Farewell! Farewell!

ACHILLES
Without you, could Achilles live?
No, no, I call the gods to witness!
I must snatch you away,
In spite of yourself, from this place:
Come, princess, you must follow me.

IPHIGENIA
Stop!
What do you hope for?
Did you believe that Iphigenia
Could forget her glory and her duty?
They are dearer to her than life.

ACHILLES
Well then, obey, cruel woman!
Run to seek the most dreadful death.
I will follow you to that hateful temple:
I will forestall the fate made ready for you.
Calchas, transfixed by a mortal thrust,
Will be my first victim;
The altar prepared for the crime
Will be overturned by my hand.
And if in this extreme confusion
Your father, falling under my blows,
Is himself struck, falls and perishes,
Blame only yourself for his death.

SCENE 4

IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE; GREEKS (*offstage*).

IPHIGENIA
Cruel man! He flees . . . O heaven!

Satisfais ton courroux
Et préviens par ma mort
Le carnage et le crime.

CHŒUR

Non, non, nous ne souffrirons pas
Qu'on enlève aux dieux leur victime.
Ils ont ordonné son trépas,
Notre fureur est légitime.

SCÈNE 5

CLYTEMNESTRE, IPHIGÉNIE, FEMMES DE SA SUITE, GRECS DERRIÈRE LE THÉÂTRE.

33

CLYTEMNESTRE

Osez mettre le comble
À votre rage impie, barbares !
Venez donc m'immoler dans ses bras.
Ô ma fille !

IPHIGÉNIE

Ô ma mère !

CLYTEMNESTRE

Ô mon Iphigénie !...
Jusqu'au dernier soupir
Je défendrai tes jours.

IPHIGÉNIE

Rien n'en peut prolonger le cours :
Les dieux les ont marqués
Du sceau de leur colère ;
Fuyez, laissez aux Grecs
Servir leur cruauté.
Ah ! si jamais je vous fus chère,
Partez, et n'allez point
Dans un camp révolté
Pour m'arracher des mains

Assuage your wrath
And by my death prevent
Carnage and crime.

CHORUS

No, no, we will not allow the gods
To be robbed of their victim:
They have ordained her death,
Our fury is justified.

SCENE 5

CLYTEMNESTRA, IPHIGENIA, WOMEN OF HER RETINUE; GREEKS (*offstage*).

CLYTEMNESTRA

Dare to crown
Your impious rage, barbarians!
Come and slay me in her arms.
O my daughter!

IPHIGENIA

O my mother!

CLYTEMNESTRA

O my Iphigenia!
Until my last breath
I will defend your life.

IPHIGENIA

Nothing can prolong its course:
The gods have marked it
With the seal of their anger;
Flee, let the Greeks
Wreak their cruelty.
Ah, if ever I was dear to you,
Leave here, and do not enter
A rebellious camp
To snatch me from the hands

D'un peuple sanguinaire,
Exposer votre rang
Et votre dignité.

CLYTEMNESTRE
Eh ! qu'importe ma gloire
Et mon rang, et ma vie ?
Non, si ma fille m'est ravie,
Non, je ne veux plus voir
La lumière des cieux.

34 IPHIGÉNIE
Adieu, vivez pour Oreste,
Mon frère ; sur cet objet si cher
Réunissez vos vœux ;
Puisse-t-il être plus heureux,
Puisse-t-il être, hélas !
Moins funeste à sa mère !
Du sort qui me poursuit
N'accusez point mon père.

CLYTEMNESTRE
Lui, par qui le couteau
De ses mains apprêté...

IPHIGÉNIE
Pour conserver mes jours
Que n'a-t-il point tenté ?
Mais au courroux des dieux,
Qui pourrait me soustraire ?

35 CHŒUR DES GRECS
Non, non, nous ne souffrirons pas
Qu'on enlève aux dieux leur victime.
Ils ont ordonné son trépas,
Notre fureur est légitime.

Of a bloodthirsty people
And thereby imperil your rank
And your dignity.

CLYTEMNESTRA
Ha! What does my glory matter
And my rank, and my life?
No, if my daughter is taken from me,
No, I no longer wish to see
The light of the skies.

IPHIGENIA
Farewell: live for Orestes,
My brother, and on that object so dear
Concentrate your hopes;
May he be more fortunate,
May he cause, alas!
Less sorrow to his mother!
Do not accuse my father
For the fate that pursues me.

CLYTEMNESTRA
He, by whose hand
The knife has been made ready . . .

IPHIGENIA
What did he not try
To preserve my life?
But who could save me
From the wrath of the gods?

CHORUS OF GREEKS
No, no, we will not allow the gods
To be robbed of their victim:
They have ordained her death,
Our fury is justified.

IPHIGÉNIE

Vous entendez les cris
D'un peuple furieux.
Ma mère, rappelez
Ce sublime courage,
Apanage du sang
Que vous tenez des cieux ;
Il est temps d'obéir aux dieux :
Ah ! faisons-les du moins
Rougir de leur ouvrage.
Recevez mes derniers adieux.

CLYTEMNESTRE

Cruelle, tu veux donc
Que j'expire à tes yeux ?
Moi, je consentirais...
Et du courroux céleste...
Ta mère...
Ô ciel !

IPHIGÉNIE *(aux femmes)*

Hélas,
Prenez soin de ses jours
Et détournez ses pas
De l'autel où je cours.
(Elle sort.)

SCÈNE 6

CLYTEMNESTRE, FEMMES DE LA SUITE D'IPHIGÉNIE.

CLYTEMNESTRE

36 Dieux puissants que j'atteste,
Non, je ne le souffrirai pas...
Vous osez arrêter mes pas !
Perfides, privez-moi
Du jour que je déteste !
Dans ce sein maternel

IPHIGENIA

You hear the shouts
Of an enraged people!
My mother, summon once more
That sublime courage,
The prerogative of your blood,
Which you inherited from the heavens;
It is time to obey the gods:
Ah, let them at least
Blush for their handiwork!
Receive my last farewell.

CLYTEMNESTRA

Cruel child, do you wish me
To expire before your very eyes?
That I should consent . . .
And divine wrath . . .
Your mother . . .
O heaven!

IPHIGENIA *(to the Women)*

Alas,
Protect her life
And turn her steps
From the altar whither I now run.
(Exit.)

SCENE 6

CLYTEMNESTRA, WOMEN OF IPHIGENIA'S RETINUE.

CLYTEMNESTRA

Mighty gods whom I invoke,
No, I will not suffer it . . .
You dare to bar my steps!
Perfidious women, deprive me
Of the daylight which I hate!
Plunge the knife

37

Enfoncez le couteau,
 Et qu'au pied de l'autel funeste
 Je trouve du moins mon tombeau.
 Ah ! je succombe à ma douleur mortelle...
 Ma fille ! Je la vois
 Sous le fer inhumain
 Que son barbare père
 Aiguise de sa main.
 Un prêtre, environné
 D'une foule cruelle,
 Ose porter sur elle
 Une main criminelle ;
 Il déchire son sein...
 Et d'un œil curieux,
 Dans son cœur palpitant...
 Il consulte les dieux.
 Arrêtez, monstres sanguinaires !
 Tremblez :
 C'est le pur sang
 Du souverain des cieux
 Dont vous osez rougir la terre !
 Jupiter, lance la foudre !
 Que sous tes coups écrasés
 Les Grecs soient réduits en poudre
 Dans leurs vaisseaux embrasés !
 Et toi, Soleil, et toi qui,
 Dans cette contrée,
 Reconnais l'héritier
 Et le vrai fils d'Atrée,
 Toi, qui n'osas du père
 Éclairer le festin,
 Recule, recule,
 Ils t'ont appris
 Ce funeste chemin.
 Jupiter, lance la foudre ! *etc.*

Into this maternal breast,
 And at the foot of the fatal altar
 Let me at least find my tomb.
 Ah ! I succumb to my mortal grief . . .
 My daughter ! I see her,
 Under the inhuman blade
 That her barbarous father
 Sharpened with his hand.
 A priest, surrounded
 By a cruel crowd,
 Dares to lay upon her
 A criminal hand ;
 He rends her breast . . .
 And, with questing gaze,
 In her still throbbing heart . . .
 He seeks the will of the gods.
 Desist, you bloodthirsty monsters !
 Tremble :
 It is with the pure blood
 Of the sovereign of heaven
 That you dare to stain the earth !
 Jupiter, hurl your thunderbolts !
 Beneath your blows,
 Let the Greeks be crushed into dust
 In their burning vessels !
 And you, Helios, you who,
 In this land,
 Recognise [in Agamemnon] the heir
 And true son of Atreus,
 You who did not dare
 To illuminate his father's banquet,
 Go backwards in your course !
 They were the ones who taught you
 That disastrous path.
 Jupiter, hurl your thunderbolts ! *etc.*

CHŒUR DES GRECS

Puissante Déesse, protège-nous toujours !

CLYTEMNESTRE

Quels tristes chants se font entendre...

CHŒUR DES GRECS

Pour prix du sang que nous allons répandre...

CLYTEMNESTRE

Ô dieux ! ils vont trancher ses jours !

CHŒUR DES GRECS

Puissante Déesse !

CLYTEMNESTRE

En vain vous m'opposez une pitié cruelle,
Barbares, malgré vous, je vole à son secours,
Ou je vais mourir avec elle.

CHŒUR DES GRECS

Au rivage troyen permets-nous de descendre.

SCÈNE 7

IPHIGÉNIE, CALCHAS, PEUPLE GREC.

*Le théâtre représente le rivage de la mer sur lequel on voit un autel.
Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel est le Grand Prêtre,
les bras étendus vers le ciel et le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule
occupent les deux côtés du théâtre.*

CHŒUR DES GRECS

Pour le prix du sang que nous allons répandre,
Puissante déesse, protège-nous toujours !
De nos travaux, n'interromps plus le cours ;
Au rivage troyen permets-nous de descendre.

CHORUS OF GREEKS

Mighty Deity, protect us always!

CLYTEMNESTRA

What sad songs are heard!

CHORUS OF GREEKS

As reward for the blood we are to shed . . .

CLYTEMNESTRA

Ye gods! They will cut short her life!

CHORUS OF GREEKS

Mighty Deity!

CLYTEMNESTRA

In vain you show me cruel pity,
Inhuman ones: despite you, I fly to her aid,
Or else will die with her.

CHORUS OF GREEKS

Allow us to land upon the Trojan shore.

SCENE 7

IPHIGENIA, CALCHAS, GREEK PEOPLE.

*The seashore, on which an altar can be seen. Iphigenia is kneeling on the step
of the altar, behind which is the High Priest, his arms outstretched towards heaven
and the sacred knife in his hand. Crowds of Greeks occupy either side of the stage.*

CHORUS OF GREEKS

As reward for the blood we are to shed,
Mighty goddess, protect us always!
Interrupt our endeavours no longer;
Allow us to land upon the Trojan shore.

SCÈNE 8

ACHILLE ET LES PRÉCÉDENTS. *Les Grecs se jettent avec effroi de la gauche à la droite du théâtre.*

39

CHŒUR DES GRECS

Fuyons, fuyons tous :
D'Achille craignons le courroux !
C'est en vain qu'on veut la défendre :
Les dieux ordonnent son trépas.

ACHILLE

Venez, si vous l'osez,
L'arracher de mes bras.

IPHIGÉNIE

Grands dieux !
Prenez votre victime !

CHŒUR DES GRECS

Ils ont ordonné son trépas,
Notre fureur est légitime.

SCÈNE 9

LES MÊMES, CLYTEMNESTRE.

CLYTEMNESTRE

Ô ma fille !... Ah, seigneur !

ACHILLE

Reine, ne craignez rien.

CHŒUR DES GRECS

C'est en vain qu'on veut la défendre,
Tout son sang doit couler.

ACHILLE

Avant de le répandre,
Il faudra verser tout le mien.

SCENE 8

ACHILLES AND THE SAME. *The terrified Greeks flee from the left of the stage to the right.*

CHORUS OF GREEKS

Let us flee, let us all flee:
Let us fear the wrath of Achilles!
In vain does he seek to defend her:
The gods decree her death.

ACHILLES

Come, if you dare,
Tear her from my arms.

IPHIGENIA

Great gods!
Take your victim!

CHORUS OF GREEKS

They have ordained her death,
Our fury is justified.

SCENE 9

THE SAME, CLYTEMNESTRA.

CLYTEMNESTRA

O my daughter! Ah, Sire!

ACHILLES

Queen, have no fear.

CHORUS OF GREEKS

It is in vain that he seeks to defend her,
All her blood must flow.

ACHILLES

Before it is spilt,
All of mine must be shed.

CHŒUR DES GRECS
Frappons, immolons la victime.

IPHIGÉNIE *et* CLYTEMNESTRE (*ensemble*)
Secourez-nous, grands dieux !

ACHILLE, CHŒUR DES THESSALIENS
Écrasons ces audacieux !

CHŒUR DES GRECS
Notre fureur est légitime !
Frappons, frappons !

40 CALCHAS
Arrêtez ! arrêtez !
Achille, et vous Grecs, écoutez !
Le ciel s'explique, il m'inspire ; il m'éclaire.
Votre zèle des dieux
A fléchi la colère ;
Les vertus de la fille
Et les pleurs de la mère
Ont trouvé grâce devant eux.
Et du fils de Thétis
La valeur immortelle
Force leur justice éternelle
De révoquer leurs ordres rigoureux.
Par des signes certains, leurs faveurs se déclarent :
Le bûcher se consume et l'autel est détruit ;
Les vents agitent l'air, la mer s'enfle et mugit ;
Et vos triomphes se préparent.

41 Adorez la clémence
Et les bontés des dieux.

CHŒUR DES GRECS
Adorons la clémence
Et les bontés des dieux.

CHORUS OF GREEKS
Let us strike, let us slay the victim.

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA
Help us, great gods!

ACHILLES, CHORUS OF THESSALIANS
Let us crush this audacious people!

CHORUS OF GREEKS
Our fury is justified!
Strike, strike!

CALCHAS
Stop! Stop!
Achilles, and you Greeks, listen!
Heaven explains its meaning, it inspires me; it enlightens me.
Your zeal has softened the wrath
Of the gods;
The daughter's virtues
And the mother's tears
Have found favour with them.
And the immortal valour
Of Thetis' son
Compels their eternal justice
To revoke their stern decrees.
Unmistakable signs declare their favour:
The pyre is consumed and the altar destroyed;
The winds stir the air, the sea swells and roars;
And your triumphs are prepared.
Worship the clemency
And the bounties of the gods.

CHORUS OF GREEKS
Let us worship the clemency
And the bounties of the gods.

AGAMEMNON
Ô ma fille !

IPHIGÉNIE
Ô mon père !

ACHILLE
Iphigénie !

IPHIGÉNIE
Achille !

CLYTEMNESTRE
Ô toi qui m'es si chère !

CLYTEMNESTRE *et* AGAMEMNON *(ensemble)*
Les dieux te rendent à nos vœux
Pour faire le bonheur d'Achille.

IPHIGÉNIE
Ah ! qu'il est doux
Mais qu'il est difficile
De passer si subitement
Du plus cruel tourment
À la félicité suprême !

42

IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE *et* AGAMEMNON *(ensemble)*
Mon cœur ne saurait contenir
L'excès de mon bonheur extrême.
Palpitant, il s'élance
Au-delà de moi-même,
Il est enivré de plaisir.
À peine je respire :
Quel aimable délire
Vient s'emparer de tous mes sens !

AGAMEMNON
O my daughter!

IPHIGENIA
O my father!

ACHILLES
Iphigenia!

IPHIGENIA
Achilles!

CLYTEMNESTRA
O you who are so dear to me!

CLYTEMNESTRA, AGAMEMNON
The gods restore you to us,
To make Achilles happy.

IPHIGENIA
How sweet it is,
Yet how hard,
To pass so suddenly
From the cruellest torment
To supreme bliss!

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, ACHILLES, AGAMEMNON
My heart cannot contain
My boundless happiness.
Palpitating, it soars
Far beyond me;
It is intoxicated with pleasure.
I can hardly breathe:
What a delightful frenzy
Has taken hold of all my senses!

43

IPHIGÉNIE et ACHILLE (*ensemble*)

Les dieux ont eu pitié
De nos gémissements.

IPHIGÉNIE, CLYTEMNESTRE, ACHILLE et AGAMEMNON (*ensemble*)

Jusqu'aux voûtes éthérées
Portons nos vœux reconnaissants !

CHŒUR DES GRECS

Jusqu'aux voûtes éthérées
Portons nos vœux reconnaissants.
Et célébrons les noces désirées
De ces deux illustres amants.
Leur bonheur est le premier gage
De la juste faveur des dieux ;
Et leur hymen est le présage
De nos triomphes glorieux.

FIN

IPHIGENIA, ACHILLES

The gods have taken pity
On our complaints.

IPHIGENIA, CLYTEMNESTRA, ACHILLES, AGAMEMNON

Up to the ethereal vaults
Let us raise our grateful vows!

CHORUS OF GREEKS

Up to the ethereal vaults
Let us raise our grateful vows!
Let us celebrate the long-awaited wedding
Of these two illustrious lovers.
Their happiness is the first token
Of the just favour of the gods;
And their marriage is the harbinger
Of our glorious triumphs.

THE END



FAIRE RAYONNER LA MUSIQUE FRANÇAISE DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

Rayonnant aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, la France voit naître des genres musicaux atypiques aux formes audacieuses qui font toute la valeur de son patrimoine. Les noms de Lully, Rameau, Campra, Charpentier témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période. Ce riche patrimoine musical sombre pourtant dans l'oubli après la Révolution française. Il faudra attendre les années 1980 pour que le mouvement du « renouveau baroque » s'emploie à le faire revivre.

Le Centre de musique baroque de Versailles est alors créé en 1987 pour redécouvrir et valoriser le patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles dans le monde. Il met en œuvre des activités de recherche, d'édition, de formation, de production artistique et d'actions culturelles avec ses partenaires, et met à leur disposition une diversité de ressources.

www.cmbv.fr



UN PARTENARIAT ADAMA* / CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE GRANDSOISSONS

La collaboration régulière de Julien Chauvin et du Concert de la Loge avec l'ADAMA procède du projet musical départemental développé dans l'Aisne. Elle s'exprime à travers des projets artistiques et pédagogiques, de production et de diffusion, concernant notamment le Festival de musique ancienne et baroque de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, le Festival de Laon et la Cité de la musique et de la danse GrandSoissons avec lesquels a été coproduit cet enregistrement. Celui-ci s'inscrit en outre dans le partenariat de l'ADAMA avec le Centre de Musique Baroque de Versailles à la faveur de ses « Résidences croisées », avec les soutiens du Ministère de la culture (DRAC Hauts-de-France), du Conseil départemental de l'Aisne et de GrandSoissons.



* Association pour le développement des activités musicales dans l'Aisne

Our warmest thanks go to Michel Franck, Baptiste Charroing and all the team at the Théâtre des Champs-Élysées, Jean-Michel Verneiges, Benoît Wiart and all the team at the Cité de la Musique et de la Danse de Soissons for the concerts; to Nicolas Bucher, Benoît Dratwicki, Marie Clément and all the team at the Centre de musique baroque de Versailles for production and rehearsals; and to the 42 individual patrons who are members of the Club Olympe, in particular the leading patrons Olivier Estèves, Françoise Kahn-Hamm and Steven Barclay; the founder Jeanne- Marie Lecomte; the donors François Bertière, Elizabeth Ducottet, Michaël Fouilleroux and Gilles Pirodon; and the benefactors Sabine and Ronald Austin, François Baudu, Josie Peron-Lavergne, Jean-Guillaume Lecomte, Isabelle and Marc-Olivier Strauss-Kahn, Jean-Charles Schwartz.

Le Concert de la Loge is in residence at the Adama as part of the 'cross-residency' scheme set up by the Centre de musique baroque de Versailles.

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles, ADAMA (Association pour le développement des activités musicales dans l'Aisne), Cité de la musique et de la danse de Soissons, Festival de Laon, Le Concert de la Loge.

Le Concert de la Loge receives support from the French Ministère de la Culture; the Région Île-de-France; the Fondation Société Générale C'est vous l'avenir and Aline Foriel-Destezet (principal patrons); Abéo; the Fonds de Dotation Françoise Kahn-Hamm; and the members of Le Club Olympe, its circle of individual patrons. It is associate artist in residence at the Fondation Singer-Polignac. In 2021, Le Concert de la Loge embarked on a four-year joint residency with the Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne (ADAMA) and the Centre de musique baroque de Versailles.



avec le généreux soutien d
Aline Foriel-Destezet



FONDS de DOTATION
F.KAHN-HAMM



Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles receive support from the French Ministry of Culture (Direction générale de la création artistique), the Établissement Public du Château, du Musée et du Domaine National de Versailles, the Conseil Régional d'Île-de-France, the City of Versailles, the corporate patrons of the CMBV, the Cercle Rameau and the Fonds de Dotation of the CMBV.

Recorded in October 2022 in Soissons (France)

DANIEL ZALAY RECORDING PRODUCER & EDITING
OLIVIER ROSSET SOUND ENGINEER, MIXING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION
JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK
CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR
AGATHE POUPENEY INSIDE PHOTOS BOOKLET
PLAINPICTURE / GABRIELLE DUPLANTIER COVER IMAGE
LUCIE LOCQUENEUX BACK DIGIPACK PICTURE

LE CONCERT DE LA LOGE

EMMANUELLE VASSAL EXECUTIVE DIRECTOR
CAMILLE TRON DE BOUCHONY ADMINISTRATOR
PAOLA MAYORGA PRODUCTION MANAGER
NICOLAS BONDUE STAGE MANAGER
LUDMILLA SZTABOWICZ PRESS OFFICER

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

NICOLAS BUCHER GENERAL DIRECTOR
BENOÎT DRATWICKI ARTISTIC DIRECTOR
MARIE CLÉMENT PRODUCTION DIRECTOR
CAMILLE CELLIER HEAD OF COMMUNICATIONS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

PRINTED IN THE NETHERLANDS

ALPHA 1073

© LE CONCERT DE LA LOGE & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC
FRANCE 2024 & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC
FRANCE 2024

ALSO AVAILABLE



ALPHA 1005



ALPHA 919



ALPHA 875



ALPHA 824

