



Martín y Soler
(1754-1806)

Ifigenia in Aulide

Teatro San Carlo, Naples 1779

*Opéra seria en trois actes
sur un livret de Luigi Serio
d'après «Ifigenia in Aulide» d'Euripide*

Version de Juan Bautista Otero

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA
Juan Bautista Otero

Ifigenia in Aulide

CD I

ATTO I

1 à 3	Sinfonia <i>Senza indicazione di tempo (3'40) - Andante (1'04) - Presto (1'20)</i>		
	Scena 1		
4	Arcade, oh dio	<i>Recitativo secco</i>	0'54
	Scena 2		
5	L'afflitta genitrice	<i>Recitativo secco</i>	0'49
6	Nacqui tanto sventurata	<i>Aria di Ifigenia</i>	7'42
	Scena 3		
7	Sventurata mia figlia	<i>Recitativo secco</i>	0'56
8	Se della prole accanto	<i>Aria di Ulisse</i>	5'25
	Scena 4		
9	D'una languida speme	<i>Recitativo secco</i>	0'45
10	Perano i greci	<i>Recitativo accompagnato di Agamemnone</i>	1'12
11	Alle tempeste in seno	<i>Aria di Agamemnone</i>	6'26
	Scena 5		
12	Signor... Che miro !	<i>Recitativo secco</i>	1'03
13	Tranquilla è già l'onda	<i>Aria di Arcade</i>	4'40
	Scena 6		
14	No, non è ver	<i>Recitativo secco</i>	0'16
15	Io veggio Amore	<i>Recitativo accompagnato di Achille</i>	0'56
16	Amor mi chiama in campo	<i>Aria di Achille</i>	5'58
	Scena 7		
17	Felice chi nell' umile fortuna	<i>Recitativo secco</i>	2'01
	Scena 8		
18	Ma che mai veggio	<i>Recitativo secco</i>	0'16
19	Padre... sposa... amico	<i>Quartetto di Achille, Ifigenia, Ulisse Agamemnone</i>	6'55

CD II**ATTI II - III**

Scena 1			
1	Misero me !	<i>Recitativo secco</i>	0'50
2	L'agricoltor si lagna	<i>Aria di Arcade</i>	2'33
Scena 2			
3	Chi per pietà mi dice	<i>Recitativo secco</i>	0'51
4	Deh ! se mi sei fedele	<i>Cavatina di Ifigenia</i>	2'48
5	Ecco Achille	<i>Recitativo secco</i>	0'16
Scena 3			
6	Difendi, Achille	<i>Recitativo secco</i>	0'45
Scena 4			
7	Ifigenia, perdona	<i>Recitativo secco</i>	1'27
Scena 5			
8	Lascia, ch'io mora	<i>Recitativo secco</i>	0'40
9	Se i detti miei	<i>Recitativo accompagnato di Ifigenia e Achille</i>	3'24
10	Se il tuo dolore	<i>Duetto di Ifigenia e Achille</i>	6'28
Scena 6			
11	E possibil sarà	<i>Recitativo secco</i>	1'13
Scena 7			
12	Così mi lasci ?	<i>Recitativo secco</i>	2'15
13	Son qual tigre	<i>Aria di Ulisse</i>	3'11
Scena 8			
14	Pe'l gran bosco di Trivia	<i>Recitativo accompagnato di Achille</i>	3'12
15	Va crescendo il mio dolore	<i>Rondò di Achille</i>	4'41
Scena 9			
16	Figlia l'estremo addio prendi	<i>Recitativo secco</i>	1'46
17	Piega al destin la fronte	<i>Aria di Agamennone</i>	4'44
Scena 10			
18	Padre... scomparve già	<i>Recitativo secco</i>	0'56
19	Innocente, oh dei, se moro	<i>Rondò di Ifigenia</i>	3'43

> minutage total : 1h 38'11

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

Ifigenia

Olga Pitarch, *soprano*

Achille

Betsabée Haas, *soprano*

Agamennone

Leif Aruhn-Solén, *ténor*

Ulisse

Marina Pardo, *mezzo-soprano*

Arcade

Céline Ricci, *soprano*

Giovanni Dalla Vecchia, *Premier Violon*

Iliá Korol, Emanuele Marcante, *Violons I*

Hélène Lacroix, Vassilios Tsotsolis, Giovanni Zordan, *Violons II*

Marcial Moreiras, Marie Saint Loubert Bié, *Altos*

Giovanna Barbati*, **Roberto Alonso**, *Violoncelles*

Juan Jaime Ruíz Leite, *Contrebasse*

Barbara Ferrara, *Hautbois I* **Kathryn Elkin**, *Hautbois II*

François de Rudder, *Basson*

Nicolas Chedmail, *Cor I* **Philippe Bord**, *Cor II*

Hiram Santos, *Timbales* **Marta Graziolino***, *Harpe*

Benoît Hartoin*, *Clavecin*

(430Hz - tempérament Vallotti)

** continuo*

Juan Bautista Otero

direction musicale

Lors de sa création, dans le cadre
du Festival International de Musique de Sarrebourg,
ce spectacle avait également pour artisans

Isidro Olmo Castillo, *direction adjointe*

Otero-Olmo, *mise-en-scène*

Joaquim Roy, *scénographie*

Montserrat Figueras, *lumière*

Lewis Amarante, Kutsuma Nakprasit, Rubén Zamora «Gato», *maquillage et coiffure*

RCOC-Laura García, *vestiaire*

Jordi Castells, *construction scénographique*

Lea Maria Touzé, Safak Kilic, *coordination technique et montage scénique (France)*

Raúl Alonso, Diego A. Otero, *coordination technique et montage scénique (Espagne)*

Carles Roca, Mercè Puy, Rosi Cuadrado, *management et production* Daniel Buch, *rcoc-webmaster*

La Real Compañía Ópera de Cámara, pour cette production discographique, bénéficie du soutien de:

Vania produccions - Institut Ramón Llull - Institut Valencià de la Música

Generalitat de Catalunya - Maria Luz Senra

REMERCIEMENTS / AGRADECIMIENTOS

Desearíamos agradecer la colaboración de la
Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella de Napoles y de la Biblioteca Real de Madrid,
por facilitar el estudio de los manuscritos de Ifigenia in Aulide para la realización de nuestra partitura.

A Quim y Montse por impregnar su proyecto común con nuestra música.

A la familia Olmo Castillo y a toda mi gente por su apoyo en los momentos difíciles.

Edition de la partition et matériel d'orchestre : Juan Bautista Otero pour RCOC Éditions



Real Compañía Ópera de Cámara

Juan Bautista Otero

VINCENTE MARTÍN Y SOLER (1754 – 1806)

Ifigenia in Aulide

Synopsis

1100 avant Jésus-Christ. Lors de l'expédition de la guerre contre Troie, Agamemnon, roi de Mycènes et d'Argos - le «roi des rois» décrit par Homère dans son *Iliade* - commandait les armées de la confédération des peuples grecs contre les Troyens, dans le conflit belliqueux déclenché après que Pâris eut ravi Héléne, épouse de Ménélas, frère d'Agamemnon. Dans sa marche sur Troie, Agamemnon avait tué un cerf dans un bois consacré à Diane ; la déesse punit son action par une tempête et en faisant souffler des vents contraires sur la flotte grecque qui se vit contrainte de mouiller dans le port d'Aulide. Ses navires immobilisés par un calme qui le laissait impuissant, Agamemnon eut recours à l'oracle de Diane au travers du devin Chalcas, obtenant la réponse suivante :

«Troie tombera ; mais pour obtenir le triomphe que le destin vous accorde, j'exige le sang d'une jeune fille de sang royal : sacrifiez, ô Grecs, Iphigénie.»

The year is 1100 BC. Agamemnon, king of Mycenae and Argos – the 'king of kings' described by Homer in the *Iliad* – commanded the armies of the confederation of Greek peoples against the Trojans in the warlike conflict sparked off by Paris' abduction of Helen, wife of Agamemnon's brother Menelaus. During his expedition against Troy, Agamemnon had killed a deer in a wood sacred to Diana; the goddess punished this act by sending a storm and making contrary winds blow against the Greek fleet, which was forced to drop anchor in the port of Aulis. With his ships immobilised by a calm that left him powerless, Agamemnon consulted the oracle of Diana through the soothsayer Chalcas, obtaining the following reply:

'Troy will fall; but if you would accomplish the triumph granted you by destiny, I demand the blood of a maiden of royal lineage: O Greeks, sacrifice Iphigenia.'

Agamemnon, vainquant tous les obstacles qui, par nature, s'opposaient à une telle action, envoya un messenger à Argos pour faire venir à Aulide sa fille Iphigénie, sous prétexte de conclure la noce à laquelle aspirait son bien-aimé Achille, obligeant Clytemnestre, épouse d'Agamemnon, à rester en Argos pour l'administration de ses affaires. La reine n'obéit pas et accompagna sa fille, mais, à peine arrivée à Aulide, elle fut obligée de retourner à Mycènes sur ordre d'Agamemnon. Une fois qu'elle a pris connaissance du véritable motif de sa venue, Iphigénie décide volontairement de se sacrifier pour le bien du peuple grec, exigeant d'Achille qu'il ne contrarie pas son destin. Mais la déesse Diane, au moment où le roi de Mycènes s'apprêtait à immoler Iphigénie, s'émut et enveloppa la jeune fille d'une nuée laissant à sa place, sur l'autel des sacrifices, une biche... et le vent se remit à souffler.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006
*Pascal et Grégoire Bergerault
pour la traduction française*

Agamemnon, vanquishing all the obstacles that by nature opposed such an act, sent a messenger to Argos to fetch his daughter Iphigenia to Aulis on the pretext of concluding the marriage desired by her beloved Achilles, while obliging his wife Clytemnestra to remain in Argos to administer his affairs. The queen disobeyed him and accompanied her daughter to Aulis, but scarcely had she arrived than she was forced to return to Mycenae by order of Agamemnon. Once she had become aware of the true reason for the summons, Iphigenia decided of her own free will to sacrifice herself for the good of the Greek people, asking Achilles not to interfere with her destiny. But just as the king of Mycenae was about to sacrifice Iphigenia, the goddess Diana took pity on the girl and enveloped her in a cloud, leaving a doe in her place on the sacrificial altar – and the wind began to blow once more.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006
Translation: Charles Johnston

MUSIQUE POUR LA TRANSFORMATION DES GENRES

Une introduction de Juan Bautista Otero

A l'occasion du 200^e anniversaire de la mort de Vicente Martín y Soler
Valence, 2 mai 1754 – Saint-Petersbourg, 30
janvier 1806

Il est le compositeur de plus de trente opéras et d'une vingtaine de ballets pour les théâtres les plus réputés d'Europe - *San Carlo* de Naples, *Burgtheater* de Vienne, Ermitage de Saint-Petersbourg, *King's Theatre* de Londres -, interprétés par les plus grandes voix du moment - le castrat Luigi Marchesi, les ténors Giovanni Ansani ou Michael Kelly, les sopranos Maria Balducci, Luisa Todi ou Nancy Storace -, ou réglés par les plus prestigieux chorégraphes, - Charles Lepicq ou Domenico Rossi. Il fut au service des plus puissants personnages de l'Europe du Siècle des Lumières – favori de l'empereur Joseph II d'Autriche, de l'impératrice Catherine de Russie et de son fils Paul I^{er}; de Philippe, duc de Parme, de Ferdinand I^{er} de Naples et de Marie Caroline. Il collabora avec les plus brillants librettistes du dernier quart du XVIII^e siècle, de Lorenzo Da Ponte ou Luigi Serio aux révolutionnaires Moretti ou Cigna-Santi. Il fréquenta par ailleurs des personnalités de l'importance de Haydn, Mariana Martínez, Mozart, Salieri; le sculpteur Antonio Canova ou des artistes tel que Vigée-Lebrun... En dépit de tout cela, Martín y Soler reste pratiquement inconnu du public

MUSIC FOR THE TRANSFORMATION OF GENRES

An introduction by Juan Bautista Otero

On the occasion of the 200th anniversary of the death of Vicente Martín y Soler
Valencia, 2 May 1754 – St Petersburg, 30
January 1806

He was the composer of more than thirty operas and some twenty ballets for the foremost theatres in Europe (the San Carlo in Naples, the Burgtheater in Vienna, the Hermitage in St Petersburg, the King's Theatre in London), performed by the finest voices of the day (the castrato Luigi Marchesi, the tenors Giovanni Ansani and Michael Kelly, the sopranos Maria Balducci, Luisa Todi and Nancy Storace) or staged by the most prestigious choreographers, such as Charles Lepicq and Domenico Rossi. He served the most powerful figures in Enlightenment Europe, being a favourite with Emperor Joseph II of Austria, Empress Catherine of Russia and her son Paul I, as well as Philip, Duke of Parma, Ferdinand I of Naples and his consort Maria Carolina. He collaborated with the most brilliant librettists of the last quarter of the eighteenth century, from Lorenzo Da Ponte and Luigi Serio to the revolutionaries Moretti and Cigna-Santi. He was also in contact with personalities of the calibre of Haydn, Mariana Martínez, Mozart, and Salieri, the sculptor Antonio Canova and such painters as Vigée-Lebrun. Yet, despite all this, Martín y Soler is virtually unknown to today's public. Moreover,

d'aujourd'hui. Il est en outre bien surprenant de constater que, alors même qu'on célèbre le 200^e anniversaire de sa disparition, on n'ait pu exhumer jusqu'ici qu'une si infime partie de son œuvre. Seuls cinq de ses opéras et une cantate pour la scène ont été représentés ces quinze dernières années et ce, suite aux nombreux efforts déployés pour intéresser les programmeurs de théâtres et de festivals européens. En 1991, *Una cosa rara* (Savall/Montañés) ; en 1995, *Il burbero di buon cuore* (Savall/Deflò) ; en 1996, *L'arbore di Diana* (Östman/Otero-Richter) ; en 2000, *Il sogno* (Otero/Martínez) ; en 2003, *La capricciosa corretta* (Rousset/de Letteriis). Cette année-là, j'ai pu moi-même diriger, à la tête de l'orchestre de la *Real Compañía Ópera de Cámara*, *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*), œuvre que nous présentons ici, tant pour sa représentation que pour son enregistrement, dans le cadre du Festival International de Musique de Sarrebourg - Le Couvent-K617, en coproduction avec l'*Instituto Valenciano de la Música de la Generalitat Valenciana* et l'*Instituto Ramón Llull de la Generalitat de Catalunya*. Les enregistrements de la musique de Martín y Soler ont été rares, selon des critères assez inégaux et, en marge d'initiatives privées, l'édition de son œuvre complète reste une lacune à combler pour la musicologie. Ce constat assez contradictoire est encore, dans une large mesure, assez inexplicable, compte tenu de la signification de sa figure, suite à une analyse strictement musicale de son oeuvre, vu l'importance de sa personnalité en tant que compositeur et les transgressions dont il sut faire preuve dans chacun des genres musicaux qu'il cultiva : le ballet, l'*opera seria*, le *dramma*

it is surprising, as we mark the two hundredth anniversary of his death, to realise that only a tiny part of his output has been revived. Just five of his operas and a single secular cantata have been performed in the last fifteen years, after considerable efforts to interest the artistic directors of European theatres and festivals: in 1991, *Una cosa rara* (Savall/Montañés); in 1995, *Il burbero di buon cuore* (Savall/Deflo); in 1996, *L'arbore di Diana* (Östman/Otero-Richter); in 2000, *Il sogno* (Otero/Martínez); in 2003, *La capricciosa corretta* (Rousset/de Letteriis). In the same year I myself had the opportunity of conducting the orchestra of the Real Compañía Ópera de Cámara in *Ifigenia in Aulide* (*Iphigenia in Aulis*), the work presented here (for both stage performances and recording) within the framework of the Festival International de Music de Sarrebourg - Le Couvent-K617, in coproduction with the *Instituto Valenciano de la Música de la Generalitat Valenciana* and the *Instituto Ramón Llull de la Generalitat de Catalunya*. Recordings of the music of Martín y Soler have been rare events, adopting somewhat uneven criteria, and, setting aside individual initiatives, the publication of his complete works remains a task still to be tackled by musicologists. This disproportionate neglect is hard to account for, given the significance that emerges from a strictly musical analysis of his output, the importance of his personality as a composer, and his transgressive approach to each of the musical genres he cultivated: ballet, *opera seria*, *dramma giocoso*, and cantata. These four principal axes of his creative activity offer us the true key to the essence of his personality. May our version

giocososo et la cantate de scène. Ces quatre axes principaux de son activité créatrice nous fournissent le véritable moyen d'appréhender l'essence de sa personnalité. Puisse notre version d'*Ifigenia* contribuer à susciter la curiosité de tout un chacun pour une découverte de première main de Martín y Soler : le désir d'écouter et de voir sa musique.

Ifigenia in Aulide

Durant une période relativement courte, d'à peine cinq années, de 1779 à 1783, Martín y Soler s'adonna à la composition d'*opere serie* - en combinant cette activité avec les commandes qu'il recevait pour les ballets qui en faisaient partie -, avant de se consacrer définitivement au *dramma giocoso*. C'est de cette époque - le dernier quart du siècle - que datent quelques-uns des joyaux du genre : six *dramme per musica*, tous créés dans des théâtres italiens et commandes des Bourbons régnant. Pour le *San Carlo* de Naples, Martín écrivit, à l'occasion de l'anniversaire et de la fête du roi Ferdinand I^{er}, deux *opere serie* en collaboration avec le librettiste de la cour, Luigi Serio : *Ifigenia in Aulide* (12 janvier 1779) et *Ipermestra* (30 mai 1780), auxquels il convient d'ajouter le *Componimento drammatico* en deux actes intitulé *Partenope*, sur un livret de Metastasio, créé à l'occasion de la visite à Naples des grands-ducs de Russie, Paul I^{er} et Marie Feodorevna, en février 1782. Grand musicien lui-même, fin connaisseur et passionné d'opéra, le duc de Parme, Philippe de Bourbon, commanda deux des *dramme per musica* les plus substantiels de Martín y Soler, créés tous deux au *Teatro Regio*

of *Ifigenia* contribute to stimulate others to get to know Martín y Soler at first hand, by listening to and seeing his music.

Ifigenia in Aulide

Over a relatively short period of barely five years, from 1779 to 1783, Martín y Soler devoted himself to the composition of *opere serie* - combining this activity with the commissions he received for the ballets included in similar operas by other composers - before turning once and for all to the *dramma giocoso*. Those five years saw the birth of some of the finest specimens of the genre in the last quarter of the century: six *dramme per musica*, all of them premiered in Italian theatres on commission from the Bourbon dynasty. For the *San Carlo* of Naples, Martín wrote two *opere serie* in collaboration with the court librettist, Luigi Serio, to celebrate the birthday and the name-day of King Ferdinand I: *Ifigenia in Aulide* (12 January 1779) and *Ipermestra* (30 May 1780). To these should be added the *componimento drammatico* in two acts entitled *Partenope*, to a libretto by Metastasio, first performed on the occasion of the visit to Naples of the Grand Duke and Grand Duchess of Russia, Paul I and Maria Fedorovna, in February 1782. It was the Duke of Parma, Philip of Bourbon, himself a fine musician and a connoisseur and lover of opera,

de Turin : en 1780, *Andromaca*, sur un livret d'Antonio Salvi, inspiré de la tragédie homonyme de Racine et, trois années plus tard, *Vologeso, rè de'Parti*, dans une nouvelle adaptation de Vittorio Amadeo Cigna-Santi du livret classique d'Apostolo Zeno sur l'empereur romain Lucius Verus. Nommé en 1780 maître de chapelle «pensionné» au service de Charles, prince des Asturies (frère du roi de Naples, fils de Charles III et futur Charles IV d'Espagne), Martín y Soler jouit dès lors, non seulement d'une notoriété déjà consolidée comme compositeur à Naples, mais aussi, grâce à cette charge, d'une situation privilégiée pour son travail dans les théâtres du reste de la Péninsule italienne. Son titre de maître «pensionné» était une catégorie courante à l'époque - songeons à Paisiello ou Cimarosa, qui le furent à la cour impériale de Russie, bien qu'ils s'absentassent pendant de longues périodes de Saint-Petersbourg. Le compositeur jouait le rôle d'une sorte d'ambassadeur culturel qui renforçait le prestige et le renom du «patron» et de la cour qu'il servait, favorisant une mobilité qui, dans le cas de Martín, lui permit de composer des œuvres pour les principales villes d'Italie. Le vif intérêt pour le monde classique suscitait par les Bourbons établis à Naples - n'oublions pas les extraordinaires excavations de Pompéi, commencées à cette période, qui sont à l'origine du Musée National d'Archéologie de Naples - trouva un écho chez une multitude d'artistes dans la capitale parthénoépéenne : la littérature, la musique et la poésie participèrent à cette euphorie archéologique.

who commissioned two of Martín y Soler's most substantial *dramme per musica*, both premiered at the Teatro Regio in Turin: in 1780, *Andromaca*, to a libretto by Antonio Salvi based on Racine's tragedy *Andromaque*, and, three years later, *Vologeso, re de'Parti*, in a new adaptation by Vittorio Amadeo Cigna-Santi of Apostolo Zeno's classic libretto on the Roman emperor Lucius Verus. From 1780, when he was appointed 'pensioned' *maestro di cappella* in the service of Charles, prince of Asturias (brother of the King of Naples, son of Charles III and future Charles IV of Spain), Martín y Soler enjoyed not only a firmly established reputation as composer in Naples, but also, thanks to this post, a privileged situation for his works in the theatres of the rest of the Italian Peninsula. This title of 'pensioned' composer was a common one at the time - we may think of Paisiello and Cimarosa, who occupied such posts at the Russian imperial court, even though they spent long periods away from St Petersburg. Such musicians played the role of a sort of cultural ambassador, strengthening the prestige and the renown of their patron and of the court they served, providing them with a degree of mobility which, in Martín's case, enabled him to compose works for the principal cities of Italy. The enormous interest in the classical world encouraged by the Bourbons of Naples - let us not forget the extraordinary excavations at Pompeii, begun at this time, which formed the basis for the collection of the Museo Archeologico Nazionale in Naples - was echoed by a multitude of artists in the kingdom's capital: literature, music, and poetry all participated in this archaeological euphoria.

En effet, le livret d'opéra, en ce dernier quart du XVIII^e siècle, était susceptible d'absorber les nouvelles tendances de la pensée, tendances auxquelles Martín ne fut pas étranger. La collaboration avec les poètes les plus progressistes pour ce qui est de l'élaboration des livrets fut une constante tout au long de la carrière de Martín y Soler, depuis ses ballets ou de ses *opere serie* jusqu'au *dramma giocoso*. Suivant les réformes qui allaient se consolider durant toute la décennie des années 90, tous les *opere serie* de Martín étaient de nouvelles adaptations d'auteurs déjà classiques (de Metastasio, 3 ; de Zeno, 2), basées sur des tragédies écrites par des dramaturges français du XVII^e siècle tels que Racine ou Corneille. Ces textes «revisités» des six *dramme per musica* du compositeur valencien présentent une multitude de transformations par rapport aux originaux avec lesquels la comparaison s'avère essentielle pour comprendre la vision qu'on avait de ces drames à l'époque, et que Martín y Soler alimenta. Aux habituelles suppressions et substitutions d'*arie* et de récitatifs (dans *Ipermestra*, plus d'une dizaine d'*arie* éliminées ou remplacées par rapport à l'original de Metastasio), vient s'ajouter l'omission de chœurs. La conséquence de ces coupures est le nombre plus important de scènes qui se terminent sans une *aria* de l'un des personnages, ou même avec une sortie de scène simultanée de plusieurs protagonistes, fait sans précédent dans l'*opera seria* baroque. Plus significative encore, au regard de la conception globale de ses œuvres, est l'élimination pure et simple de personnages : dans le cas d'*Ifigenia*,

In the last quarter of the eighteenth century, the operatic libretto was ready to absorb new intellectual tendencies, which did not leave Martín himself indifferent. Throughout his career he constantly collaborated with the most progressive poets on his librettos, from the ballets and *opere serie* right up to the *dramma giocoso*. In accordance with the reforms which were to become more firmly established in the 1790s, all Martín's *opere serie* were new adaptations of already classic authors (three by Metastasio, two by Zeno), based in their turn on tragedies written by French dramatists of the seventeenth century such as Racine and Corneille. These 'reformed' texts of the Valencian composer's six *dramme per musica* feature a multitude of transformations in relation to the originals, comparison with which is essential if one wishes to understand the generally accepted vision of these dramas in the period, to which Martín y Soler subscribed. To the customary suppressions and substitutions of arias and recitatives (in *Ipermestra*, the number of arias eliminated or replaced in Metastasio's original runs into double figures) is added the omission of choruses. The consequence of these cuts is that many more scenes end without an aria from one of the characters, or even with several protagonists leaving the stage simultaneously, a situation without precedent in Baroque *opera seria*. Even more significant for the overall conception of these works is the wholesale elimination of characters: in the case of *Ifigenia*, Clytemnestra disappears from Serio's version of the tragedy of Euripides, an innovation aimed at reinforcing the pathos of Iphigenia's

Clytemnestre disparaît de la version de la tragédie d'Euripide écrite par Serio, dans le but de renforcer le côté pathétique de la solitude d'Iphigénie à son arrivée à Aulide. La création de nouveaux personnages est, quant à elle, et dans de nombreux cas, le fruit des exigences hiérarchiques des chanteurs : dans l'opéra qui nous retient, c'est une esclave, Elissena - avec deux brèves *arie* - qui sert au librettiste pour trouver une solution à la tragique scène du sacrifice. Grâce à ce personnage il évite que cette action ne se produise sous les yeux du public et il donne à l'œuvre le final heureux attendu. Dans notre *Ifigenia in Aulide*, nous avons renoué avec la dramaturgie de la tragédie d'Euripide en ignorant ce personnage accessoire et en évitant que, par un conventionnalisme anachronique, inutile de nos jours, l'opéra de Martín ne soit privé de l'intensité dramatique du climax final. On perçoit cependant, dans tous ces nouveaux livrets, un élan de rénovation, et surtout le souci d'éviter le fatras des préambules narratifs propres à ces tragédies. Cela oblige le public à pénétrer au cœur du drame dès les premières scènes, en maintenant la tension au moins jusqu'à la fin du deuxième acte. Nous assistons à un déplacement du relâchement de la tension dramatique : dans ces opéras de Martín on souffre intensément dès le début de l'œuvre ; il n'y a pas de montée progressive de tension ; l'on présente la victime et sa fatale circonstance sans préambule ; tel est le cas d'Iphigénie, d'Hypermnestre ou d'Andromaque, lesquelles, dès les premières mesures, répandent leurs malheurs et, tout au long de l'opéra, elles ne feront rien d'autre que de se désintégrer progressivement.

solitude on her arrival in Aulis. As to the creation of new characters, this was in many cases the outcome of the singers' hierarchic demands: in the present opera it is a slave, Elissena (with two short arias), who serves the librettist in finding a solution to the tragic scene of the sacrifice. Thanks to this character, he obviates the need to play out this action before the audience and provides the work with the obligatory happy ending. In our version, *Ifigenia in Aulide*, we have restored the dramaturgy of Euripides' tragedy by ignoring this secondary character and thereby sidestepping the anachronistic and now unnecessary convention which would have robbed Martín's opera of the dramatic intensity of its final climax.

Nonetheless, one can perceive in all these new librettos an urge towards renewal, and above all a concern to get round the hotchpotch of narrative preambles characteristic of such tragedies, thus obliging the audience to get to the crux of the drama right from the first scenes, and to maintain the tension at least until the end of the second act. In fact, we witness a displacement of the slackening of dramatic tension. In these operas by Martín, we suffer intensely from the very start of the work: there is no gradual increase in tension; the victim and her fatal situation are presented without beating about the bush. This is the case with Iphigenia, Hypermestra and Andromache, who pour out their woes right from the opening bars, and for the entire length of the opera will do nothing but progressively disintegrate.

Even Martín's earliest *dramme per musica* display avant-garde elements, with respect to both the

Les *dramme per musica* de Martín manifestent dès le début les éléments avant-gardistes du genre, autant pour ce qui est du matériau dramaturgique textuel que du point de vue des innovations musicales : nouvelle palette de timbres orchestraux, instrumentation, utilisation de formes déterminées d'*aria*, évolution de la *coloratura* ou nouveaux éléments intégrés dans les récitatifs accompagnés. Plus encore, le compositeur introduit des réformes qui, dans de nombreux endroits d'Europe, ne devaient arriver que bien plus tard. Dès son premier *opera seria* de 1779 jusqu'à son *Vologeso* de 1783, Martín y Soler s'efforce d'atteindre dans ses morceaux les limites de la virtuosité, y compris sous la forme d'une expression minimaliste ; il va d'un extrême à l'autre, maniant ce langage avec une aisance si confondante que, dès ses premières compositions, ledit langage ne paraît avoir aucun secret pour lui.

L'extraordinaire palette vocale de Martín y Soler

Le succès de tous ses *opere serie* - on compte plus d'une quinzaine de représentations de *Ifigenia*, l'œuvre la plus souvent exécutée en cette période au *San Carlo* - ne résidait pas uniquement dans la virtuosité que le musicien exigeait de ses interprètes. Il eut l'occasion de composer pour ceux qui étaient réellement à l'époque, en Europe, les meilleurs chanteurs, spécialisés dans ce genre d'œuvres, accessibles à quelques théâtres seulement. Luigi Marchesi (1755-1829) - après Farinelli, le plus illustre castrat du XVIII^e siècle -, connu la consécration comme

dramaturgical material of the text and musical innovations, the latter including a new palette of orchestral timbres, the instrumentation, the use of certain forms of aria, the evolution of the *coloratura* passages, and new elements integrated in the accompanied recitatives. What is more, the composer introduced reforms that would appear only much later in many parts of Europe. From his first *opera seria* of 1779 to *Vologeso* in 1783, Martín y Soler strove to attain the limits of virtuosity, which for him also took the form of minimalist expression; he constantly goes from one extreme to another, handling his language with such astonishing ease that, from his very first compositions, it seems to hold no secrets for him.

The extraordinary vocal palette of Martín y Soler

The success of all his *opere serie* – for example there were more than fifteen performances of *Ifigenia*, the work most frequently given at the *San Carlo* during this period – was not due only to the virtuoso technique the composer demanded of his interpreters. He had the opportunity to write for Europe's finest singers of the day, specialists in this type of work, who were available to very few theatres. Indeed, Luigi Marchesi (1755-1829) – after Farinelli, the most famous castrato of the eighteenth century – actually made his name as the foremost

meilleur chanteur du genre sérieux, précisément à partir des rôles d'Achille et de Lyncée écrits par Martin pour ses deux premières saisons au *San Carlo*. Et il ne faut pas s'étonner qu'il en ait été ainsi. Dans des *arie* comme «Amor mi chiama in campo» (tiré d'*Ifigenia*) ou «Di pena sì forte» (tiré d'*Ipermestra*) Martin met à l'épreuve tous les registres et l'agilité vocale de Marchesi (il utilise la totalité de sa tessiture, du *sol* grave au *ré* suraigu), avec des sauts de deux octaves et demie et un accompagnement orchestral *forte* (et il s'agissait de l'orchestre du *San Carlo*, avec plus de 60 musiciens !), de rapides *colorature* avec des schémas mélodiques compliqués - comportant des sauts de quarte, de quinte ou de sixte -, d'une difficulté extrême d'exécution et dont l'objectif était de souligner la force et le pouvoir de ces personnages épiques. Marchesi profita des *arie* en rondo comme «Va crescendo il mio dolore» (*Ifigenia*) ou «Ah, perchè gli affetti miei» (*Ipermestra*) pour montrer ses qualités musicales les plus subtiles, d'ailleurs attestées par la description que Burney fit du célèbre chanteur : «non seulement élégant et raffiné à un degré peu commun, mais souvent généreux et plein de dignité [dans ses interprétations]». Pour faire vivre les héroïnes de ses quatre tragédies principales - Iphigénie, Hypermestres, Andromaque, et Bérénice dans l'opéra *Vologeso* -, Martin y Soler écrivit pour trois voix bien différentes : respectivement la soprano d'*agilità* Giuseppa Maccherini (1765-1791), la soprano *coloratura* Maria Balducci (1758-après 1784), la mezzo-soprano dramatique Luisa Todi (1753-1833). La pitié et l'exclamation de commisération angoissée d'Iphigénie est exprimée en de virtuoses vocalises sur plus de douze mesures dans «Nacqui tanto sventurata». Dans cette

exponent of the *serio* genre in the roles of Achilles and Lynceus written by Martin for the singer's first two seasons at the San Carlo. And this success is hardly surprising. In such arias as 'Amor mi chiama in campo' (*Ifigenia*) and 'Di pena sì forte' (*Ipermestra*) Martin tested Marchesi's different registers (exploiting his full range, from *g* to *d''*) and his vocal agility, with leaps of two and a half octaves and a *forte* orchestral accompaniment (and this was the orchestra of the San Carlo, with more than sixty musicians!), as well as rapid *coloratura* passages with complicated melodic patterns (featuring leaps of a fourth, fifth or sixth) that are extremely difficult to perform, aimed at underlining the strength and power of these epic characters. Marchesi made the most of *rondò* arias like 'Va crescendo il mio dolore' (*Ifigenia*) and 'Ah, perchè gli affetti miei' (*Ipermestra*) to display his subtlest musical qualities, those encapsulated in Burney's description of the famous singer: 'not only elegant and refined to an uncommon degree, but often grand and full of dignity [in his interpretations]'. In order to bring to life the heroines of his four principal tragedies - Iphigenia, Hypermestra, Andromache, and Berenice in *Vologeso* - Martin y Soler wrote for three very different voices: respectively the soprano d'*agilità* Giuseppa Maccherini (1765-91), the *coloratura* soprano Maria Balducci (1758-after 1784), and the dramatic mezzo-soprano Luisa Todi (1753-1833). The piety and exclamations of anguished sympathy characteristic of Iphigenia find expression in virtuosos runs more than a dozen bars long in 'Nacqui tanto sventurata'. In this extraordinary *aria di bravura*, Martin y Soler gives us some idea

extraordinaire *aria* de bravoure, Martín y Soler nous donne une idée de l'exceptionnelle capacité vocale et expressive de la Maccherini et pousse l'interprète à la limite de ses capacités jusqu'à atteindre le paroxysme vocal et l'*affetto* inhérents au caractère extrême du personnage incarné. A l'opposé, on retiendra l'émouvante cavatine «Deh se mi sei fedele», dédiée à l'exhortation déchirante de ce personnage : délicat et fragile cristal ; ou bien l'impressionnant rondo «Innocente, oh dei se moro», qui se situe peu de temps avant qu'Iphigénie ne soit conduite au sacrifice, dépouillée de tout. L'accompagnement orchestral - particulièrement discret à ce moment qui est peut-être le plus émouvant de la tragédie -, met bien en évidence l'intelligence dramatique de Martín, son aptitude à utiliser les ressources orchestrales et sa profonde connaissance de la voix. Virtuosité seulement comparable, à cette époque, avec celle des pièces de plus grande envergure d'un Mozart. Songeons au désespoir de l'Hypermnestre de Martín dans «Son fra l'onde», avec ces complexes évolutions qui mènent jusqu'au *sol* suraigu, donc au-dessus du *fa* de la «Reine de la nuit» de Mozart, après une ascension diabolique en tierces de notes piquées. «Actuellement, la Balducci passe pour la plus belle voix, comme Marchesi parmi les castrats». C'est ainsi que Joseph-Jérôme de la Lande décrit, dans son *Voyage d'un François en Italie* (Genève, 1790), la protagoniste de l'*Ipermestra* de Martín y Soler, qui, en outre, possédait une voix claire et agile, avec laquelle elle parvenait à atteindre l'extrémité de son registre dans l'aigu, le *sol*, et que, comme nous l'avons déjà signalé, Martín sut mettre à profit. Sans parler de ses prouesses dans les intervalles, conséquences de la fureur

of Maccherini's exceptional vocal and expressive ability, as he pushes the performer to the limit of her capacities in order to attain the paroxysmal vocalism and the *affetto* inherent in the extreme utterances of the character. This piece contrasts sharply with the moving cavatina 'Deh se mi sei fedele', devoted to Iphigenia's heartrending exhortation – delicate, fragile crystal – and with the impressive *rondò* 'Innocente, oh dei se moro', which appears shortly before she is led to the sacrifice, stripped of everything. The particularly restrained orchestral accompaniment here, at what is perhaps the most moving moment in the tragedy, brings out Martín's dramatic intelligence, his skilful use of orchestral resources and his intimate knowledge of the voice. Some of Martín's pieces display virtuosity comparable, in this period, only with Mozart's most grandly conceived vocal numbers. One thinks of the despair of his Hypermestra in 'Son fra l'onde', with its complex coloratura that leads up to *g'''* (that is to say a tone higher than the top note of Mozart's Queen of the Night), after a diabolical ascension in thirds with staccato notes. 'La Balducci is currently regarded as having the most beautiful voice, like Marchesi among the castratos'. This is how Joseph-Jérôme de la Lande's *Voyage d'un François en Italie* (Geneva: 1790) describes the protagonist of Martín y Soler's *Ipermestra*, whose voice was also bright and agile, enabling her to reach *g'''* at the top of her range, a facility of which Martín took full advantage, as we have seen. Nor should we omit mention of the extreme intervallic feats used to convey the fury of Andromache or the fearlessness of Berenice: Luisa Todi, undoubtedly one of the finest dramatic singers of the day,

d'Andromaque ou de la hardiesse de Bérénice, la Todi - sans nul doute l'une des meilleurs chanteuses dramatiques du moment -, possédait de son côté un vaste registre et un timbre chaleureux «qui émouvait le public au point de lui faire verser des larmes» à en juger par le type d'instrumentation employé par Martin dans *Andromaca* et *Vologeso*, tragédies auxquelles la célèbre mezzo portugaise participa. Martin composa les très sophistiquées *arie* du cruel père d'Iphigénie, Agamemnon, pour le ténor Giovanni Ansani (1744-1826), alors que celui-ci se trouvait au zénith de sa carrière. Burney assurait n'avoir jamais entendu «de meilleur chanteur dans le genre» [c'est-à-dire le style sérieux]; «avec une excellente voix de ténor, [...] grand, mince, raffiné, doué d'un goût sûr et faisant preuve d'expressivité dans les mouvements lents et d'une grande clarté dans le *presto*, il était capable d'exécuter dans les *arie* de bravoure les passages les plus rapides». On en peut juger dans «Alle tempesta in seno» que Martin lui dédia, avec un ambitus de presque deux octaves (du *do* grave au *si* aigu) ainsi que des *colorature* étendues qui anticipent la transition imminente entre la figure du castrat et celle du ténor en tant que protagoniste du drame chanté, et de laquelle Ansani fut un agent essentiel.

Le prestige et la capacité technique de ces chanteurs contribuèrent à la consolidation de nombre des caractéristiques et nouveautés stylistiques par Martin dans ses *opere serie*. Le recours à des ensembles - tels les duos «Se il tuo dolor» (*Ifigenia*) ou «Ah, se di te mi privi» (*Ipermestra*) ou encore le quatuor «Padre... sposa... amico» (*Ifigenia*) - en conclusion de l'un des deux premiers actes, à la place de l'ancienne scène et de l'*aria* de sortie de l'*opera seria* antérieur, et que, dans les *dramme giocosi*, Martin allait transformer définitivement

possessed a vast range and a warm timbre that 'moved audiences to tears', to judge from Martin's writing for the celebrated Portuguese mezzo in *Andromaca* and *Vologeso*.

Martin composed the intricate arias of Iphigenia's cruel father, Agamemnon, for the tenor Giovanni Ansani (1744-1826), at a time when the latter was at the height of his career. Burney declared that he had never heard a better singer in the serious style: gifted with an excellent tenor voice, tall, slim, and refined, he had good taste and showed considerable expressivity in slow movements, while his singing in *presto* tempo was exceptional for his clarity – Burney says he was capable of performing the very fastest passages in *arie di bravura*. These qualities are displayed in 'Alle tempesta in seno', featuring a range of almost two octaves (from *c* to *b*) and extended runs that foreshadow the imminent transition in which the tenor voice replaced the castrato as the chief protagonist in dramatic opera, a process in which Ansani played an essential role.

The prestige and technical capacities of these singers contributed to the consolidation of many of the stylistic characteristics and innovations Martin incorporated in his *opere serie*. One of these was the introduction of ensembles, such as the duets 'Se il tuo dolor' (*Ifigenia*) and 'Ah, se di te mi privi' (*Ipermestra*) or the quartet 'Padre . . . sposa . . . amico' (*Ifigenia*), to conclude one of the first two acts in place of the old *scena* and exit aria typical of earlier *opera seria*; in his subsequent *dramme giocosi*, Martin was further to transform such pieces into extended finales. In these ensemble numbers, he always ensures dramatic progression by employing two

en *finali* particulièrement développés. Dans ces pièces d'ensemble, le compositeur valencien introduit toujours une progression dramatique qui se traduit par deux sections ou davantage avec des *tempi* différents, en général de lent à rapide, afin d'obtenir un plus grand effet avant la tombée du rideau. D'un autre côté, il réalise une réduction drastique du nombre total d'*arie* pour chaque acte (un maximum de 8 pour *Ifigenia*, ou 7 pour *Ipermestra*), réservant les formes les plus innovantes (rondo, cavatine) et les *arie* de bravoure les plus élaborées, *durchkomponiert*, en toute logique, aux chanteurs principaux ; il n'épargne pas pour autant ses efforts en ce qui concerne les personnages secondaires, dans le but de parvenir à un équilibre de l'ensemble, dédiant toujours à leurs interventions une orchestration soignée et, selon moi, quelques-unes de ses mélodies les plus captivantes : ainsi le «Tranquilla è già l'onda» d'Arcas ou la puissance enivrante des deux *arie* d'Ulysse dans *Ifigenia*.

L'orchestre du *San Carlo*

Parallèlement il profita du fait d'avoir à sa disposition un des meilleurs orchestres d'Europe, celui du *San Carlo*, pour explorer les possibilités en matière de volume, d'articulation et de choix de sections de l'orchestre, pour créer une stratégie orchestrale parallèle à la stratégie dramaturgique. Abruptes alternances entre les segments avec l'orchestre au complet et de parties avec des *solì* de vents venant commenter un bref motif mélodique ; les longues *colorature* des chanteurs cessent d'être uniquement accompagnées par un orchestre prudent, presque

or more sections in different tempos, generally increasing in speed, in order to obtain a greater effect before the curtain falls. Moreover, he drastically reduced the total number of arias in each act (a maximum of eight in *Ifigenia*, seven in *Ipermestra*), logically reserving the most innovative forms (*rondò*, *cavatina*) and the most elaborate through-composed *arie di bravura* for the principal singers. However, this does not mean he stinted on the secondary characters: with a view to achieving an overall balance, he graces each of their interventions with painstaking orchestration and, in my opinion, some of his most appealing melodies – one may single out Arcas' 'Tranquilla e già l'onda' and the intoxicating power of Ulysses' two arias in *Ifigenia*.

The orchestra of the *San Carlo*

In similar fashion, Martín took advantage of the fact that he had at his disposal one of the best orchestras in Europe, that of the Teatro San Carlo, to explore the ensemble's possibilities in terms of volume, articulation and timbre, formulating an orchestral strategy parallel to his dramaturgical strategy. One encounters abrupt switches between passages for full orchestra and wind solos used to comment on a brief melodic motif. Moreover, the singers' long runs are now no longer accompanied by a cautious, even timid orchestra – the instruments actively intervene

timoré. Ce dernier intervient désormais activement pour créer et résoudre la tension de la ligne vocale. Martin introduit les *accompagnati* aux moments de plus grande introspection des personnages («Deh se mi sei fedele», *Ifigenia*) ou pour les conduire au climax de l'action, comme dans ces extraordinaires démonstrations qui précèdent les duos d'Achille et d'Iphigénie ou d'Hypermnestre et de Lyncée, véritables modèles du genre. Accords de l'orchestre, *tenuto*, durant ces récitatifs ou au cours d'une *aria* («Nacqui tanto sventurata») comme procédé exclamatif des instruments; trémolos prolongés pendant les moments de déclamation désespérée de l'héroïne; alternances élaborées de textures sonores, parfois extravagantes, avec de soudaines interventions des vents et/ou des cuivres, ce à quoi s'ajoute la percussion pour conférer une plus grande mobilité ou amplitude à l'expression. Comme autre caractéristique véritablement propre à Martin, qui apparaît dans les *arie* comme le «Se della prole accanto» d'Ulysse, on retiendra les rapides cellules mélodiques exécutées aux seconds violons dont l'effet «percussif» accroît progressivement la tension, dans une sorte de *crescendo*, dont la mélodie principale jouée par les premiers violons ou les instruments à vent paraît s'être complètement affranchie. Chaque section orchestrale possède un poids dramatique spécifique participant, à l'occasion, de la passion du personnage, d'autres fois s'opposant à cette tension ou même assumant un rôle indépendant et établissant un dialogue texte-mélodie qui facilite sans doute l'interprétation sur scène de bon nombre de ses *arie* les plus développées. Cela se vérifie dans la quasi totalité des *opere serie* de

to create and resolve tensions in the vocal line. Martin introduces *accompagnati* at the most introspective moments for the characters ('Deh se mi sei fedele', *Ifigenia*) or to lead them to the climax of the action, as in the tremendous outbursts that precede the duets for Achilles and Iphigenia or Hypermestra and Lynceus, which are models of their kind. Other notable features of the orchestration are long *tenuto* chords used as an exclamatory device during these *accompagnato* recitatives or in the course of an aria ('Nacqui tanto sventurata'); prolonged tremolos at moments of desperate declamation from the heroine; and elaborate sometimes extravagant, alternations of textures and timbres, with sudden interventions from the woodwind and/or brass, to which percussion is added to bestow greater mobility or breadth to the expression. Another highly personal characteristic of Martin's which appears in such arias as Ulysses' 'Se della prole accanto' is the use of fast-moving melodic cells in the second violins whose 'percussive' effect gradually screws up the tension, in a sort of *crescendo*, from which the main melody played by the first violins or the woodwind seems to be completely dissociated. Each section of the orchestra is an individual dramatic entity, sometimes participating in the character's passion, while at other moments opposing this tension or even assuming an independent role and establishing a dialogue between text and melody, which undoubtedly facilitates stage performance of many of his most extended arias. The device occurs in virtually all his *opere serie*, and we also find it in *L'arbore*

Martín y Soler, et nous le trouvons encore dans *L'arbore di Diana* (aria «Sento che dea son'io») et surtout dans les cantates destinées à la scène qui lui sont postérieures (*La Dora festeggiata, Il sogno, Il tributo*). Il combinait l'accompagnement orchestral arpégé avec le plus dynamique des *walking bass* ; le pizzicato généralisé (étendu à tous les instruments à cordes) avec son alternative (solos de violons et d'altos - basses avec archet / ou solos de violoncelles et de contrebasses) pour parvenir à des moments de transparence inespérée ou souligner l'incisive ironie d'un personnage, comme dans le rondo de Bérénice «Cessate son le pene» (*Vologeso*) ou la cavatine d'Iphigénie «Deh, se mi sei fedele».

L'emploi de la basse continue que suggère Martín dans ses récitatifs *secchi* est un simple appui déclamatoire dont le dépouillement doit contraster avec la masse orchestrale des *arie*. Cependant, sa fonction n'est pas d'être une transition vers l'*aria* mais plutôt, en la privant de la richesse du *secco* de l'*opera seria* baroque, d'intensifier et de faciliter encore plus la compréhension du texte grâce à la simplicité et à la légèreté du plan tonal choisi par le compositeur valencien. En plus du clavecin et du violoncelle, et dans l'idée d'évoquer cette Mycènes archétypique au travers d'un son millénaire, nous avons introduit la harpe à pédales classique pour la réalisation de l'accompagnement. On satisfait ainsi à un double désir : mener une exploration des réalités sonores liées au timbre dans la pratique du *continuo* à la fin du XVIII^e siècle et faire écho à l'élan néoclassique de cette période en introduisant un des instruments les plus populaires de l'époque : la harpe.

Le nombre réduit d'*opere serie* écrits par Martín

di Diana (in the aria 'Sento che dea son'io') and most especially in his later cantatas (*La Dora festeggiata, Il sogno, Il tributo*). He combined arpeggiated orchestral accompaniment with the more dynamic walking bass, and alternated between generalised pizzicato (i.e. in all the string sections) and its variants (violins and violas pizzicato, basses arco, or cellos and basses pizzicato and upper strings arco) to achieve moments of unexpected transparency or to underline the mordant irony of a character, as in Berenice's *rondò* 'Cessate son le pene' (*Vologeso*) or Iphigenia's cavatina 'Deh, se mi sei fedele'.

The use of basso continuo suggested by Martín in his *secco* recitatives is a mere support to the declamation, whose nudity must contrast with the orchestral mass of the arias. However, its function is not to act as a transition to the aria but rather, in stripping it of the richness found in the *secco* recitatives of Baroque *opera seria*, to intensify and further facilitate understanding of the text thanks to the simplicity and agility of the chosen forces. In addition to the harpsichord and cello, with the aim of evoking the archetype of Mycenae by means of an age-old sonority, we have added a Classical pedal harp to the realisation of the accompaniment. In so doing we satisfy two wishes at once: to explore the element of timbre in continuo practice in the late eighteenth century, and to echo the neoclassical tendencies of this period by introducing one of the most popular instruments of the time, namely the harp.

The fact that Martín wrote considerably fewer *opere serie* than he did comic operas (seven of the former against thirteen of the latter),

(7) en regard de l'imposant volume de ses opéras comiques (13), ce à quoi vient s'ajouter la méconnaissance tangible de ces œuvres, de nos jours, ont été les raisons pour lesquelles les interprètes et les biographes n'avaient pas cru bon jusqu'ici de s'intéresser à cette étape dans le parcours du compositeur, la considérant comme une transition vers le *dramma giocoso* et en focalisant leur attention sur sa période viennoise, beaucoup plus populaire. Cependant, suite à une étude plus détaillée de ces partitions, après en avoir édité cinq (*Ifigenia in Aulide*, *Ipermestra*, *Andromaca*, *Vologeso* et *Camille ou le souterrain* pour les éditions de la *Real Compañía Ópera de Cámara*), et avoir dirigé et porté à la scène avec Isidro Olmo la première d'entre elles, les dons extraordinaires du Valencien pour le genre le plus élaboré de la musique de scène sont patents. La force qui nous prend, l'expressivité et les exigences techniques d'un opéra comme *Ifigenia* nous laissent pantois ; plus encore si nous prenons en compte que cet opéra constitue son premier *dramma per musica* et qu'il fut composé à l'âge de vingt cinq ans. Il paraît évident que les raisons qui firent s'éloigner le Valencien de l'*opera seria* furent affaire de circonstances et non liées à un manque de talent, ou de maturité ; tout se passe comme si Martin avait eu l'intuition de la fin d'une époque et d'un genre. Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la fissuration des structures du *dramma per musica*, parallèlement à l'effondrement hiérarchique entraîné par la révolution française, se matérialise en dérivant vers d'autres formes du drame chanté qui, deux décennies après cet événement social essentiel - exception faite de quelques-unes des pièces du répertoire -, n'ont que peu ou rien à

coupled with the evident neglect of these works in modern times, have meant that performers and biographers have until now looked down on this stage in the composer's career, regarding it as a transition towards the *dramma giocoso* and focusing on his more popular Viennese period. However, after a detailed examination of these scores, having edited five of them (*Ifigenia in Aulide*, *Ipermestra*, *Andromaca*, *Vologeso* and *Camille ou le souterrain*) for the publishing wing of La Real Compañía Ópera de Cámara and conducted and (with Isidro Olmo) staged the first of them, my view is that the extraordinary gifts of the Valencian composer for the most elaborate genre of music for the stage are plain to see. The exhilarating force, expressivity and technical demands of an opera like *Ifigenia* leave us dumbfounded – all the more so if we take into account the fact that this was his first *dramma per musica* and was written at the age of twenty-five. It seems evident that the reasons behind his withdrawal from *opera seria* were purely circumstantial and not connected with any lack of talent or maturity; it is rather as if Martin had sensed the end of an era and a genre. In the last quarter of the eighteenth century, the first cracks in the structure of the *dramma per musica*, in parallel with the hierarchical collapse caused by the French Revolution, resulted in a drift towards other forms of sung drama which, two decades after this crucial social event, had little or nothing to do with archetypal *opera seria* (except for a few pieces that had remained in the repertoire). In fact, commissions for works of this type grew fewer and fewer, or else moved in the direction of hybrid genres which were

voir avec l'*opera seria* archétypique. En effet, les commandes d'œuvres de cette nature allèrent en diminuant ou se mirent à dériver vers des genres hybrides se trouvant petit à petit dépourvus des fastes antérieurs - irrémédiablement en relation, pour le public, avec les idées du passé -, en faveur d'une véritable apothéose du *dramma giocoso*, plus proche des nouvelles préoccupations réformistes de la société.

Iphigénie dans l'intimité

Dans notre version de cet opéra de Martín y Soler nous avons voulu souligner le débat continu entre le sacrifice et le devoir, débat auquel sont confrontés tous les personnages et qui se résout au travers d'Iphigénie, dans sa chair même. En restant fidèle à l'idée fondamentale qui nous a guidé dans notre réalisation de l'*Orlando* de Porpora et de l'Arioste, nous avons voulu présenter ici cette brève séquence mythique en nous basant sur les événements originaux fournis par Euripide et recueillis dans les vers de Luigi Serio, et pénétrer ainsi, plus intensément, dans la compréhension de ce personnage. Nous voulons faire appréhender une Iphigénie dans l'intimité, rendue à la vie dans cet entrelacs d'harmonies, de rythmes et de timbres imaginé par Martín y Soler. Non pas à travers la rigide pompe structurelle de l'*opera seria*, restituée comme ça, sans plus, et sous les auspices des rites historicistes propres à notre époque, mais allégée des éléments qui pourraient nous écarter du poids du drame du personnage principal : sa résignation. Synthétiser, en à peine deux heures, l'impassibilité d'Ulysse, le tourment d'un Agamemnon en proie au doute, la lutte

gradually drained of their former splendours – irremediably linked in the public's mind with the ideas of the past – in favour of a veritable apotheosis of the *dramma giocoso*, much closer to society's new reformist concerns.

Iphigenia in the intimacy

In our version of this opera by Martín y Soler, our intention was to emphasise the continual debate between sacrifice and duty which confronts all the characters and is resolved by Iphigenia in her own flesh and blood. In following the fundamental concept that guided us in our realisation of the *Orlando* of Porpora and Ariosto, we wished to present this short mythological sequence on the basis of the story as originally told by Euripides and taken up in the verse of Luigi Serio, and thus to gain more penetrating insight into the central character. We aim to approach Iphigenia in the intimacy, brought to life in this network of harmonies, rhythms and timbres conceived by Martín y Soler. Not through the rigid structural pomp of *opera seria*, revived exactly as it was in the eighteenth century, no more and no less, under the auspices of the historicist rites of our own day, but rather relieved of the elements that might distract us from the drama of the main character: her resignation. We seek to synthesise, in barely two hours, the impassiveness of Ulysses, the tormented doubts of Agamemnon, the hesitant

pleine d'hésitations d'Achille face à l'irréversible chemin qui le mène vers la mort d'un être cher. Une scène dépouillée, dans laquelle, tout au plus, une voile immobile pourrait suggérer l'insupportable calme auquel sont soumis les Grecs par la déesse Diane... un espace sans chants d'oiseaux, sans aucun bruit, inerte, suffocant, qui serve de simple cadre à cette Iphigénie qui passe : du blanc immaculé de la fiancée qui arrive à Aulide pour ses noces, à la pureté dégradée en noir et finalement transformée en ce rouge de sa sanglante immolation. L'or de Mycènes, du roi des rois, symbole de l'ambition d'un Agamemnon - en dernière instance remplacé par le noir -, imperturbable face au rituel du sacrifice dont il va être l'exécutant ; le vert profond, représentation du piège fatal tendu par Ulysse, sans limites, ou le bleu testimonial et fugace d'Arcas : telles sont les couleurs que nous avons imaginées pour donner vie à ce petit hommage néoclassique rendu à Euripide et à Martín y Soler.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006
*Pascal et Grégoire Bergerault
pour la traduction française*

struggle of Achilles in the face of the irreversible path leading to the death of a human being. A bare stage on which, at most, a motionless veil might suggest the unbearable calm to which the Greeks are subjected by the goddess Diana . . . a space without birdsong, without any noise, inert, stifling, which will serve as a simple setting for Iphigenia to pass through: from the immaculate white of the fiancée who arrives in Aulis for her wedding, to the purity degraded to black and finally transformed into the red of her bloody immolation. The gold of Mycenae, of the king of kings, symbol of the ambition of Agamemnon, in the final resort replaced by black, imperturbable in the face of the ritual of the sacrifice he will perform; dark green, representing the fatal trap set by Ulysses, without limits, or the token, elusive blue of Arcas: these are the colours we have imagined to give life to this little neoclassical tribute to Euripides and Martín y Soler.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006
Translation: Charles Johnston

Luigi Serio
Ifigenia in Aulide

NAPOLI 1779

CD I

ATTO I

Scena 1

1 à 3

Sinfonia

[Porto di Aulide tutto pieno di navi, e di tende militari. Calma soffocante.]

Ifigenia, ed Arcade

Ifigenia

4 *Arcade, oh dio, perchè qui giunta appena
Fu la madre costretta
In Argo a ritornar?*

Arcade

*Principessa, ti è noto
Del tuo gran genitor l'alto comando.
Ei te qui volle, e impose
Alla donna real, che si fermasse
I regni a governar d'Argo e Micene.*

ACTE I

Scène 1

1 à 3

Sinfonia

(Le port d'Aulis, rempli de navires et de tentes militaires. Calme suffocant.)

Iphigénie, Arcas

Iphigénie

4 *Arcas, ô Dieu, pourquoi ma mère,
à peine arrivée en ces lieux,
a-t-elle dû retourner à Argos ?*

Arcas

*Princesse, tu connais
d'un père souverain les ordres rigoureux.
Il t'a voulue ici, à sa royale épouse
commandant de rester
sur le trône d'Argos de Mycènes.*

Ifigenia

*E può sembrar delitto
Che una tenera madre
Accompagni la figlia, allor che viene
A sì grande imeneo? No, qualche arcano
Nascondon le mie nozze.*

Arcade

Ma di che puoi temer?

Ifigenia

*...E il genitor, che seppe,
Che in Aulide già venni, ov'or s'aggira?*

Arcade

Ecco, che giunge.

Scena 2**Agamennone, e detti****Ifigenia**

5 *Signor.L'afflitta genitrice...*

Agamennone

So, che dirmi vuoi.

Ifigenia

*Signor, perdona,
A'sospirati nodi
Mi chiamasti di Achille, e il caro sposo
Ancor lungi da me...*

Agamennone

Tutto saprai.

Ifigenia

Ma dimmi per pietà...

Iphigénie

Serait-ce donc un crime
qu'une mère chérie
accompagne sa fille, alors qu'on la destine
à un hymen si grand ? Non, ces noces déguisent
quelque arcanne funeste.

Arcas

Et que pourrais-tu craindre ?

Iphigénie

Et mon père, qui sait
ma venue en ce lieu, où donc est-il ?

Arcas

Le voici justement.

Scène 2**Les mêmes, Agamemnon****Iphigénie**

5 Seigneur, une mère affligée...

Agamemnon

Je sais ce que tu me veux dire.

Iphigénie

Seigneur, pardonne-moi.
D'un tendre lien pour m'unir à Achille,
en ces lieux tu m'as appelée,
et l'époux bien-aimé encore loin d'ici...

Agamemnon

Tu sauras tout.

Iphigénie

Mais dis-moi, par pitié...

Agamennone

Figlia, deh parti.

Ifigenia

Parto, mio genitor, non sdegnarti.

- 6 *Nacqui tanto sventurata,
Che ritrovo più rigore,
Quanto più l'afflitto core
Cerca segni di pietà.*

*Agli affanni abbandonata
Speme, oh dio, non ho d'aita,
Se colui, che mi diè vita
Palpitar così mi fa.*

[Partono Ifigenia, ed Arcade]

Scena 3

Agamennone, indi Ulisse

- 7 **Agamennone**
*Sventurata mia figlia! e voi potete,
Santi numi del ciel, chieder da un padre
Un atto sì crudel, che de'viventi
Mi renderà l'orror?*

Ulisse

*Gran rè, già noto
È che giunse tua figlia, ed or Calcante
Al tempio di Diana
Frettoloso s'invia.*

Agamennone

*Ma perchè tanto
Accelera il destin d'un infelice?*

Agamemnon

Ah, ma fille, va-t'en !

Iphigénie

Oui mon père, je pars, apaise ton courroux.

- 6 Je naquis si malheureuse
Que je ne trouve que rigueur,
Quand mon cœur qui se désole
Cherche un signe de pitié.

Aux tourments abandonnée,
De secours je n'ai nul espoir,
Si celui qui me donna vie
Me cause de telles alarmes.

(Partent Iphigénie et Arcas)

Scène 3

Agamemnon, puis Ulysse

- 7 **Agamemnon**
Ô fille infortunée ! Et vous pouvez,
grands dieux du ciel, exiger d'un père
un acte si cruel, qui des vivants
fera de moi l'opprobre ?

Ulysse

Grand Roi, nul n'ignore à présent
l'arrivée de ta fille, et déjà Calchas
au temple de Diane
sans délai s'est rendu.

Agamemnon

Pourquoi vouloir ainsi hâter
le destin d'une malheureuse ?

Ulisse

*Ogn'indugio potrebbe
La grand'opra impedir. Va, corri, adorna
La vittima fatal. Tu pensa intanto
Che dipende da te la mia vittoria,
L'onor de' greci, e della patria ancora.*

- 8 *Se della prole accanto
Ti sovrerà del padre,
Tra le tue fide squadre
Ricordati del rè.*

*Tra le querele, e'l pianto
Vinci te stesso, e poi
Tutti i nemici tuoi
Vedrai caderti al piè.*

[Parte]

Scena 4

Agamennone solo

- 9 *D'una languida speme al raggio menzognier
Perchè di gioia povero core, esulti?
Io so, che Achille non vorrà, che si sveni la
Sua sposa fedel; ma prence, e duce
Fomentèrò per mio privato affetto un
Tumulto civil?
Di greco sangue si tingeran tra noi le nostre
Spade, e dell'Asia i tiranni
Trionferan così de'nostri affanni?
Pur si salvi la figlia,*
- 10 *Perano i greci, e mi rampogni Ulisse.
Come romper potrò quel giuramento,
Che a tutti i numi io fei?
O greci, o Ulisse, o giuramento, o dei!*

Ulysse

Tout retard à ce grand dessein
pourrait être contraire. Eh bien va, cours, apprête
la fatale victime. Et pense en même temps
que de toi dépend la victoire,
l'honneur des grecs et de notre patrie.

- 8 Aux côtés de ta fille
S'il te souvient que tu es père,
Parmi tes fidèles soldats
Souviens-toi que tu es roi.

Au milieu des pleurs et des cris,
Fais-toi à toi-même violence,
Et tu verras tes ennemis
Ensemble tomber à tes pieds.

(Il part)

Scène 4

Agamemnon, seul.

- 9 **Agamemnon**
Au rayon mensonger d'un espoir chancelant,
pourquoi, mon faible cœur, tressailles-tu de joie ?
Achille, je le sais, ne pourra consentir
qu'on immole sa chère épouse.
Mais prince et chef, puis-je causer
pour mes seuls sentiments une lutte intestine ?
D'un sang grec nos épées entre elles se teindront,
et les tyrans d'Asie
trionpheront ainsi de notre confusion ?
Mais non, il faut sauver ma fille ;
- 10 que périssent les grecs, qu'Ulysse me condamne !
Comment pourrai-je rompre le serment
qu'à tous les dieux je fis ?
Ô grecs, ô Ulysse, ô serment, ô dieux !

11 *Alle tempeste in seno,
A naufragar vicino
L'orror del mio destino
M'era celato ancor.*

*Un rapido baleno
Mi folgorò sul ciglio,
E del mio fier periglio
Tutto scopri l'orror.*

[Parte]

Scena 5

[Magnifiche logge, nella reggia di Aulide]

Arcade, ed Achille

12 **Arcade**
Signor...

Achille
*Che miro! Arcade! amico, ah quando
In Aulide giungesti?*

Arcade
Or or vi trassi la bella Ifigenia.

Achille
*Chi? la mia sposa!
Come? perchè? l'inaspettata gioia
Mi confonde, m'opprime.*

Arcade
*Alle tue nozze
Il genitor la chiama.*

Achille
*Va, torna, amico, alla mia sposa, e dille
Che trionfalmente Achille
Verrà gli allori a tributarle al piede.*

11 Le cœur battu par les tempêtes,
Et prêt à naufrager,
L'horreur de mon destin
M'était encor cachée.

Un éclair fugitif
Vint éblouir mes yeux,
Et du péril extrême
Me découvrit l'horreur.

(Il part)

Scène 5

(Magnifique terrasse dans le palais d'Aulis)

Arcas, Achille

12 **Arcas**
Seigneur...

Achille
Que vois-je ? Arcas ! Ami, quand donc es-tu
arrivé en Aulide ?

Arcas
Tantôt, pour y mener la belle Iphigénie.

Achille
Qui ? Mon épouse !
Comment ? Pourquoi ? La joie inattendue
me confond, et me laisse interdit.

Arcas
À tes noces
son père l'appelle.

Achille
Va, rejoins, ami, celle que j'aime, et dis-lui
qu'Achille triomphant
à ses pieds va venir déposer ses lauriers.

Arcade

*Parto; ma tu frattanto
Pensa, Signor, che Ifigenia ti attende,
E a troncar le dimore
Sull'orme del tuo piè cammini Amore.*

- 13 *Tranquilla è già l'onda,
Il vento è fedele,
Rivolgi le vele
Il porto a cercar.
Se l'aura seconda
Nemica poi miri,
Se il flutto placato
Ritorna sdegnato,
A torto t'adiri
Col vento, e col mar.*

Scena 6

Achille, ed Arcade

Achille

- 14 *No, non è ver che sia
D'onor nemico Amore: ei le nostr'alme
Al lor pendio più sprona.
A questo, che m'inonda
Di gioia animatrice
Improvviso torrente,*
- 15 *Io veggio Amore
Che a guerreggia m'invita. Andiam, miei fidi,
E a neghittosi lidi
Togliam le greche navi. Ilio superba,
Il difensor, che vanti
Sarà la prima vittima, che sveno
A'dei dell'amistà da te traditi:
Farò, che l'Asia tutta
Sotto giogo servil languisca, e gema.
Sì, sì, vengo al trionfo, Ettore, trema.*

Arcas

Je pars ; toi, cependant,
pense, Seigneur, qu'Iphigénie t'attend ;
et que pour abrèger un retard importun,
Amour sur tes traces chemine.

- 13 Tant que l'onde est seréine
Et le vent favorable,
Dirige la voile
Vers le port.
Si la brise amène
Te devient contraire,
Si le calme flot
S'irrite soudain,
A tort tu accuses
Les vents et la mer.

Scène 6

Achille, Arcas

Achille

- 14 Non, non, il ne se peut
qu'Amour soit ennemi d'Honneur : à la vaillance
c'est lui qui anime nos âmes.
A ce soudain torrent
de joie qui me transporte
et inonde mon cœur,
- 15 je reconnais Amour
qui m'invite au combat. Allons, amis fidèles,
à ces bords indolents
enlevons les nefs achéennes. Iliou superbe,
le champion dont tu te fais gloire
sera la première victime
qu'aux dieux de l'amitié trahie j'immolerai.
Je ferai que l'Asie entière
sous un servile joug languisse et se lamente.
Oui, je vais au triomphe, tremble, Hector !

16 *Amor mi chiama in campo,
E di sua face al lampo
Mille nemici, e mille
Achille abatterà.*

*Mi accrescerà valore
L'istesso mio sudore,
Pensando, che il mio bene
A tergerlo verrà.*

[Parte. Arcade sta per partire, ma vedendo l'arrivo d'Agamennone ed Ulisse si nasconde per inferire la ragione delle nozze d'Ifigenia]

Scena 7

Agamennone, indi Ulisse. Arcade in disparte

17 **Agamennone**
*Felice chi nell'umile fortuna
Non ha mille invisibili catene,
Che lo legano altrui! giogo superbo
È il mio diadema, ed è la mia possanza
Schiavitù coronata.*

Ulisse
*Signor t'ho chiesto invano
Nella tenda real. Che? tu sospiri?
Non rispondi, signor? temi tu forse
D'Achille la fierezza, ed io pavento,
Che più che il suo furor la tua lentezza
Irriterà gli dei.*

Agamennone
*Spietato! e credi
I mali miei si lievi,
Che d'un oltraggio ancor v'aggiungi il peso?
Tu, che d'inganni, e frodi
Più che del tuo valor superbo vai,
Fingi, inventa, procura
Di persuader Achille.*

16 *Amour m'appelle au combat,
Et à l'éclat de son flambeau,
Par milliers les ennemis
Tomberont sous les coups d'Achille.*

*La sueur de mon front
Redoublera ma vaillance,
À la pensée que celle que j'aime
Elle-même viendra l'essuyer.*

(Il sort. Arcas est sur le point de partir, mais voyant arriver Agamemnon et Ulysse, il se cache pour découvrir la raison des noces d'Iphigénie.)

Scène 7

Agamemnon, Ulysse, Calcas caché.

17 **Agamemnon**
Heureux qui, satisfait d'une humble destinée,
n'a point mille invisibles chaînes
qui le lient à autrui ! Un joug superbe,
voilà ce qu'est mon diadème, et ma puissance,
une servitude couronnée.

Ulysse
Seigneur, en vain je t'ai cherché
dans la tente royale. Quoi ? Tu soupires ?
Tu ne me réponds pas, Seigneur ? Tu crains peut-être
l'orgueil d'Achille, et je crains, moi,
que ton retard, bien plus que sa fureur
n'irrite les dieux.

Agamemnon
Infâme ! Et tu crois donc
mes tourments si légers
que d'un outrage encor tu les puisses charger ?
Toi qui d'expédients et de ruses
plus que de ta vaillance te fais gloire,
feins, invente, parviens
à persuader Achille.

Ulisse

*In tanti affetti
Mentre ondeggia diviso
Sarà lieve il placarlo; in cor feroce
Lungo impero non ha di Amor la voce.*

Agamennone

*E se vorrà sdegnato
Tornare a' regni suoi
Che più farassi allor? tu sai, che il fato
Alla sua man commise
La ruina di Troia; or s'ei ci lascia,
Folle, ed empio mi par chi mi consiglia,
Per vana impresa di svenar la figlia.*

Ulisse

*Il tuo timore
Saggio non è; sarà quell'ira stessa
De' voleri del fato esecutrice.
Ma Ifigenia qui vien; fuggiam da questo
Incontro periglioso.*

*[Arcade fugge per non essere visto da
Agamennone, Ulisse ed Ifigenia]*

Scena 8

*[Agamennone ed Ulisse stanno per partire ed
arriva Ifigenia piangendo]*

Ifigenia, indi Achille

Achille

18 *Ma che mai veggio?
Il rè sospira, e tace! Ulisse è mesto!
Piange il mio ben! Che laberinto è questo?*

19 *Padre...sposa...amico, oh dio!
Voi mi fate palpitar.*

Ulysse

Parmi les transports qui l'agitent,
tandis qu'il balance, incertain,
l'apaiser sera facile ; sur un cœur farouche
jamais la voix d'Amour n'exerce un long empire.

Agamemnon

Et si, plein de courroux,
il veut retourner en ses terres,
que ferons-nous alors ? Tu sais que le destin
a lié à sa main
la ruine de Troie ; ah, s'il nous abandonne,
je dirai fou et scélérat qui me conseille
d'immoler mon enfant à une cause vaine.

Ulysse

Tes craintes
sont sans raison ; cette même colère,
des ordres du destin sera l'exécutrice.
Voici Iphigénie ; fuyons
une entrevue si périlleuse.

(Arcas fuit pour ne pas être vu)

Scène 8

*(Agamemnon et Ulysse vont pour partir ; entre
Iphigénie en pleurs)*

Les mêmes, Iphigénie, puis Achille

Achille

18 *Mais que vois-je ?
Le roi soupire et ne dit mot ! Ulysse accablé !
Ma bien-aimée en pleurs ! Quel est donc ce mystère ?*

19 *Père...épouse...ami, oh Dieu !
Vous me remplissez d'effroi.*

Ifigenia

*Ah chi sa, se l'idol mio
Non mi venne ad ingannar!*

Agamennone

*Giusti dei, che mai degg'io
Più temere, o più sperar?*

Ulisse

*Della Grecia il fato rio
Chi potrà mai più calmar?*

Tutti

*Nel mio duol, nel mio periglio
Chi mi da qualche consiglio?
Chi mi viene a consolar?*

CD II

ATTI II-III**Scena 1**

[Appartamenti interni, che corrispondono a'reali giardini]

Arcade solo**Arcade**

1 *Misero me! che intesi!
Ifigenia morrà! mio rè, perdona,
E acconsentir tu puoi
A un delitto sì enorme? e non paventi
Del disprezzato Achille
L'implacabil furor? No, s'impedisca
L'opra funesta. È ver, che al mio sovrano*

Iphigénie

*Ah, qui sait si celui que j'aime
Ne vient pas pour m'abuser !*

Agamemnon

*Justes dieux, ai-je sujet
Ou de craindre ou d'espérer ?*

Ulysse

*De la Grèce le sort barbare
Qui désormais apaisera ?*

Tous

*Dans mes tourments, dans mes alarmes,
Qui me portera conseil ?
Qui viendra me secourir ?*

ACTES II – III**Scène1**

(Appartements dans le palais, communiquant avec les jardins royaux)

Arcas, seul**Arcas**

1 *Infortuné ! Qu'ai-je entendu ?
Iphigénie mourra ! Mon roi, ô ciel,
tu pourrais consentir
à un crime si effroyable ? Ne crains-tu pas
d'Achille outragé
l'implacable fureur ? Non, il faut empêcher
ce funeste dessein. Il est vrai qu'à mon roi*

*Non son fido così, ma se gli serbo
Illesa la sua gloria, il campo intero
Se la sua pace avrà: se dalla figlia
Allontano un destin così crudele,
Quanto l'inganno più, son più fedele.*

2 *L'agricoltor si lagna
Mentre per via s'accorge,
Che densa nube sorge
Ad oscurargli il dì;*

*Ma quando gli è concessa
La pioggia più gradita,
Egli godendo addita
La cieca nube stessa
Che detestò così.*

[Vede arrivare Ifigenia e si nasconde]

Scena 2

Ifigenia, indi Achille

Ifigenia
3 *Chi per pietà mi dice,
Se Achille mi tradi: ne'suoi trasporti
D'un anima fedel conosco i segni;
Ma Achille, Ulisse, il padre
Esser come potranno
Uniti insieme a machinarmi inganno?*

4 *Deh! se mi sei fedele,
Vieni ad udir ben mio
Le flebile querele
Del povero mio cor.*

5 *Ecco Achille. Che fo? pietosi numi,
Consigliatemi voi. Sì, si nasconda
La debolezza mia.*

*c'est me rendre infidèle, mais si je lui conserve
sans tache son honneur et si l'armée entière
retrouve enfin la paix, si de sa fille
j'éloigne un destin si cruel,
plus je le trompe, et plus je suis fidèle.*

2 *Le paysan se plaint
Lorsqu'en chemin il voit
Surgir l'épais nuage
Qui obscurcit le jour.*

*Mais quand du ciel lui vient
Une pluie bienfaisante,
Il montre en souriant
La nuée accablante
Qu'il abhorrait tantôt.*

(Il voit arriver Iphigénie et se cache)

Scène 2

Iphigénie, puis Achille

Iphigénie
3 *Qui me dira, par pitié,
si Achille m'a trahie : dans ses transports
d'un cœur aimant je reconnais les marques ;
mais Achille, Ulysse, et mon père,
se pourrait-il qu'ensemble
ils conspirent contre moi ?*

4 *Ah ! Si tu m'es fidèle,
entends, ô toi que j'aime,
les soupirs et les plaintes
de ce cœur malheureux.*

5 *Entends Achille. Que faire ?
Ô secourables dieux,
inspirez-moi. Que ma faiblesse lui demeure cachée.*

Achille
*Fermati, o cara,
Ifigenia, mio ben.*

Scena 3

Arcade, e detti

Arcade
6 *Difendi, Achille,
Salva la sposa tua.
False mentite nozze
Son pur queste, signor; già si prepara
D'Ifigenia la morte, e il rè l'impone.*

Achille
Onnipotenti dei!

Ifigenia
Misera! e per qual colpa?

Achille
Come? perchè?

Arcade
*No' so, so che tra poco
Al tempio di Diana
Ifigenia n'andrà; con empio inganno
A lei prometteranno
I lacci di consorte,
E l'infelice incontrerà la morte.*

Ifigenia
Ed il mio genitor?

Arcade
Cerca il tuo sangue.

Ifigenia
Oimè! gelo d'orror!

Achille
Demeure, ô mon aimée,
Iphigénie, toi mon seul bien.

Scène 3

Les mêmes, Arcas

Arcas
6 Protège, Achille,
et sauve ton épouse.
Car trompeur, mensonger,
est cet hymen, Seigneur ; ici, d'Iphigénie
c'est la mort qu'on prépare, et notre roi l'ordonne.

Achille
Dieux tout-puissants !

Iphigénie
Hélas! Et pour quel crime ?

Achille
Comment ? Pourquoi ?

Arcas
Je l'ignore ; je sais seulement que bientôt
au temple de Diane
Iphigénie devra se rendre ;
là, on lui promettra par un odieux mensonge
les doux nœuds de l'hymen,
mais la mort seule attend la malheureuse.

Iphigénie
Et mon père ?

Arcas
Il réclame ton sang.

Iphigénie
Ah ! D'horreur je me sens glacée !

[Achille stupito vuol portarsene via Ifigenia ed arriva Ulisse.]

Scena 4

Ulisse, e detti

7 **Ulisse**
*Ifigenia, perdona, io del tuo sangue
Vago non son; ma della Grecia il vanto
Non deggio trascurar.*

Ifigenia
*La morte mia
Dunque la gloria è de' greci?*

Ulisse
*Il ciel la vuole,
E a tal prezzo promette
Alle prore temute aure seconde.*

Ifigenia
*E ben sì vada.
Or che comprendo
La cagion di mia morte
Intrepida la chieggo, e non l'evito.
Fidati, Ulisse
Fidati pur di me: lasciarmi sola,
Che all'ara preparata
Io tra poco verrò; tutti qui chiamo
De' giuramenti miei
Testimoni gli dei. Giuro del padre
L'onor, la vita, e dello sposo mio
La sospirata pace.*

Ulisse
Di te mi fido, principessa, addio.

[Parte. Achille vuol seguitare Ulisse per ucciderlo ma Ifigenia glielo impedisce]

(Achille, frappé de stupeur, veut emmener Iphigénie avec lui ; entre Ulysse)

Scène 4

Les mêmes, Ulysse

7 **Ulysse**
Pardonne, Iphigénie, car de ton sang
je ne suis point avide ; et cependant
je ne puis de la Grèce abandonner la gloire.

Iphigénie
Ma mort est donc
pour les Grecs un sujet de triomphe ?

Ulysse
C'est le ciel qui l'exige
et promet à ce prix
à nos nefs redoutées les brises favorables.

Iphigénie
Eh bien, allons.
Puisque je sais enfin
la raison de ma mort,
fière, je la réclame et ne veux l'éviter.
Tu peux, Ulysse,
tu peux te fier à moi : laisse-moi seule ;
à l'autel préparée
je me rendrai bientôt ; de mes serments ici
je prends à témoins tous les dieux.
Je promets à mon père
et l'honneur et la vie,
à mon époux la paix à laquelle il aspire.

Ulysse
J'ai foi en ta parole, princesse, adieu.

*(Il part. Achille veut le suivre pour le tuer,
mais Iphigénie l'en empêche.)*

Scena 5

Achille, ed Ifigenia

Ifigenia

- 8 *Lascia, ch'io mora.
Non è lieve compenso alla mia morte
La patria vendicata. Al tempo, al tempo,
Vieni a veder tu stesso
Con immote pupille,
Ch'io son nel mio morir degna d'Achille.*

Achille

*Come? a virtù si grande
Date si rea mercede, numi spietati!
Ah perisca la Grecia, e soffra il mondo
Tutte l'ire del ciel. Partiam, mio bene.*

Ifigenia

- 9 *Se i detti miei non hanno
Più forza nel tuo cor; se queste amare
Lagrimie mie più ritrovar non sanno
L'antica via d'intenerirti il seno
Mio ben, la gloria mia difendi almeno.*

Achille

*Ah che più dir non so, se in tal momento
La tenerezza, o l'ira
M'opprime il cor. No, vieni.*

Ifigenia

Lasciami, oh dio.

Achille

*Sì, vanne
Vanne il tempio a cercar; ma in questo punto
Al duce io volerò: di Lete in riva
L'iniqua scellerata ombra paterna
Precederti farò.*

Scène 5

Achille, Iphigénie

Iphigénie

- 8 Non, il faut que je meure.
Ce n'est pas de ma mort un trop indigne prix
que la patrie vengée. Au temple
toi-même tu viendras voir,
sans détourner les yeux,
qu'en mourant je suis digne d'Achille.

Achille

Quoi ? A tant de vertu, ô dieux impitoyables,
vous donnez un prix si cruel !
Ah, périsse la Grèce, et que tout l'univers
subisse le courroux du ciel. Partons, chère âme.

Iphigénie

- 9 Si mes paroles dans ton cœur
n'ont plus de force ; si mes larmes amères
ne peuvent plus trouver
le chemin qui jadis savait toucher ton âme,
mon bien-aimé, défends au moins ma gloire.

Achille

Je ne sais, en un tel moment,
de l'amour ou de la fureur
qui des deux en mon cœur l'emporte. Non, suis-moi.

Iphigénie

Laisse-moi, par pitié.

Achille

Eh bien, va,
va, marche vers l'autel ; mais de ce pas,
du roi je vole à la rencontre,
et sous mes coups l'ombre odieuse de ton père
aux rives du Léthé avant toi descendra.

Ifigenia*Numi tiranni*

*Che volete da me? tra quanti affanni
 Palpitar voi mi fate? Achille, ah, senti
 Lascia almeno, che io torni
 Del genitor al piè; meco spietato
 Forse più non sarà, quando rimira,
 Che a perigli sì rei non v'è più scampo.
 Perde la figlia, e non è salvo il campo.*

Achille

*Io te'l concedo appena, e se piangendo
 Tu non movi quel cor, se scorgo, oh dio
 Che a salvare i tuoi di non v'è più speme,
 Idolo mio noi moriremo insieme.*

Ifigenia

10 *Se il tuo dolore, oh dio,
 Se l'amor tuo rammento
 Del mio destin già sento
 Tutta la crudeltà.*

Achille

*Deh per pietà ben mio,
 Se il mio dolor non vuoi
 Serba ne'giorni tuoi
 La mia felicità.*

Ifigenia

Che stato, oh dio, funesto!

Achille

Che acerbo affanno è questo!

Ifigenia/Achille

*Amara forse tanto
 La morte non sarà.*

*Chi non si scioglie in pianto
 A sì crudel dolore,
 O non conosce amore,
 O un cor di tigre avrà.*

Iphigénie

Dieux cruels,
 que voulez-vous de moi ? De combien de supplices
 voulez-vous m'accabler ? Achille, écoute-moi,
 permets au moins qu'aux pieds de mon père
 j'aïlle me prosterner ; peut-être à mon égard
 aura-t-il un peu de pitié, quand il verra
 qu'à de si grands périls il n'est plus de secours.
 Il perd sa fille, et l'armée n'est point sauve.

Achille

J'accepte malgré moi, et si tes larmes
 ne peuvent attendrir ce cœur, Dieu ! si je vois
 que pour sauver tes jours il n'est plus d'espérance,
 mon adorée, nous périrons ensemble.

Iphigénie

10 *Sì ta douleur, oh Dieu,
 Sì ton amour à mon esprit reviennent,
 De mon destin je sens
 Toute la cruauté.*

Achille

*Ah, par pitié, mon adorée,
 Si tu ne veux me voir souffrir,
 En conservant tes jours
 Conserve mon bonheur.*

Iphigénie

Oh destin trop funeste !

Achille

Oh peine trop amère !

Iphigénie / Achille

*La mort même, peut-être,
 N'aura point tant de cruauté.*

*Qui ne verse des pleurs,
 Voyant des tourments si barbares,
 Ou bien ne connaît pas l'amour,
 Ou bien possède un cœur de tigre.*

[Parte Ifigenia.]

Scena 6

Achille, indi Agamennone

11 **Achille**
*E possibil sarà, che voglia un padre
A torto incrudelir contro una figlia
Che si l'ama, ed è tanto
Ricca di pregi, e di virtù?*

Agamennone
*Qui Achille!
Che dirò, che risolvo? Il mio destino
Farmi non può di peggio; a lui si sveli
Il terribile arcano.*

Achille
Al rè si vada.

Agamennone
*Ami de' greci
L'oltraggio vendicar?*

Achille
*Pubblico impegno,
Non privata cagion mi spinse all'armi.*

Agamennone
*Odi: le greche navi
Non scioglieranno mai dal nostro lido,
Se non si compie prima
Un crudel sacrificio.*

Achille
E chi lo chiede?

Agamennone
*Diana. Ecco i suoi detti:
"Troia cadrà; ma per aprir la via
A que'trionfi, ove il destin v'appella,*

(Sort Iphigénie)

Scène 6

Achille, puis Agamemnon

11 **Achille**
Un père pourrait-il vouloir
condamner à tort une fille
qui l'aime, et qui possède
tant de grâces et de vertu ?

Agamemnon
Achille ici !
Que dire ? Que décider ? Je ne puis
rendre mon sort plus funeste ; révélons-lui
le terrible secret.

Achille
Allons trouver le roi.

Agamemnon
Désires-tu des Grecs
venger l'outrage ?

Achille
C'est l'intérêt public,
et non le mien, qui me pousse au combat.

Agamemnon
Ecoute : les nef's achéennes
de ces rives jamais ne pourront s'éloigner,
si d'abord nous n'accomplissons
un cruel sacrifice.

Achille
Qui donc l'exige ?

Agamemnon
Diane. Voici ses paroles :
« Troie tombera ; mais pour ouvrir la voie
aux triomphes auxquels le destin vous appelle,

*Il sangue io voglio di regal donzella,
Sacrificate, o Greci, Ifigenia.*»

[Achille vuol uccidere Agamennone ma si rammenta del giuramento fatto ad Ifigenia, e parte in silenzio]

Scena 7

Agamennone, indi Ulisse

12 **Agamennone**
*Così mi lasci? e a questo segno arrivi
A insultarmi superbo? ora vedrai
Se Ifigenia morrà. Miserò! è questa
La vendetta, ch'io prendo? Eterni dei
Assistetemi voi; mentre al suo fato
Lascio la figlia in preda
L'affannato mio cor con flebil suono
Mi dice, oh dio, che scellerato io sono.*

Ulisse

*Signor, la Grecia intera
Già custodisce il tempio.
Calcante è presso all'ara; Achille è solo.
Sai, che dirti vogl'io. Vedi, che questo
Della grand'opra è il più, compisci il resto.*

Agamennone

*Il volgo è un mostro, che giunge a far
tremar...*

Ulisse

*Intendo, intendo,
Ecco l'eroe, che a comandar fu eletto
A tanti rè! sacrifica lo stato
Alla tua debolezza: il tuo germano
Per colpa tua rimanga
Deriso, e invendicato; i numi oltraggia
Quando irati più sono, e toglì a' greci
Il promesso dal ciel dell'Asia impero*

je veux le sang d'une vierge royale ;
Sacrifiez, ô Grecs, Iphigénie. »

*(Achille veut tuer Agamemnon, mais, se souvenant
du serment fait à Iphigénie, il part sans dire un
mot)*

Scène 7

Agamemnon, puis Ulysse

12 **Agamemnon**
Tu me quittes ainsi ? Et tu viens, orgueilleux,
m'insulter de la sorte ? Ah, tu verras bientôt
mourir Iphigénie ! Malheureux ! Est-ce là
ma vengeance ? Dieux immortels
assistez-moi ; tandis qu'à son destin
je laisse en proie ma fille,
en des accents plaintifs mon cœur qui se déchire
me dit, oh Dieu, que je suis criminel.

Ulysse

Seigneur, la Grèce entière
déjà garde le temple.
Calchas est à l'autel ; Achille est seul.
Tu sais ce que je viens te dire. Tu le vois,
notre grand dessein s'accomplit ; toi, fais le reste.

Agamemnon

Ah, le peuple est un monstre et peut faire
trembler...

Ulysse

J'entends, j'entends !
Voici donc le héros, élu pour commander
à tant de rois ! Va, sacrifie l'état
à ta faiblesse ; et que ton frère
par ta faute demeure
outragé, privé de vengeance ; insulte les dieux
au plus fort de leur courroux, et dérobe aux Grecs
l'empire d'Asie promis par le ciel.

Agamennone

*O rimprovero acerbo! Ulisse, ah frena,
Frena de'detti tuoi
Il terribil poter; guidami ormai
Guidami dove vuoi. Veder dovrai
Ch'io son duce tra l'armi, e rè nel soglio,
Se non m'uccide il mio crudel cordoglio.*

[Parte]

Ulisse

*Mi fa pietà; ma che poss'io, se i numi
Vogliono da lui, che a somma gloria ascenda
Per via del dolor?
Tempo non è di delirar d'amore.*

- 13 *Son qual tigre, che cerca nel nido,
E non trova i suoi teneri figli:
Aguzzando gli orribili artigli
Col nemico già crede pugnar.*

*Furibonda per questo, e quel lido
Si raggira, e gemendo nell'ira
Fa da lungi il nemico tremar.*

[Parte]

Scena 8

*[Spiaggia solitaria; in lontananza si vede
porzione dal porto con navi,
e tende illuminate in foggia militare. Da un
lato avanzi di antico tempio, con ara.]*

Achille solo

Achille

- 14 *Pe'l gran bosco di Trivia, ecco la riva
A cui facil si viene:
Chi sa, se il caro bene
Prima di me sia giunta? abbandonarla
Sol d'Arcade alla cura io non dovea.
Ifigenia, mio nume, ah, che nel seno
Con palpiti frequenti il cor mi dice*

Agamemnon

*Ô reproche amer ! Ulisse, ah ! frère, de
tes propos, frère le terrible pouvoir ;
conduis-moi désormais,
conduis-moi où tu veux. Tu verras que je suis
chef au milieu des armes et sur le trône roi,
si mon cruel tourment ne cause mon trépas.*

(Il sort)

Ulisse

*J'ai pitié de lui ; mais que puis-je, si les dieux
ordonnent qu'il s'élève à la gloire suprême
par les voies du chagrin ?
Le temps n'est pas aux vaines compassions.*

- 13 *Je suis comme le tigre qui cherche en sa tanière,
Et ne trouve ses chers petits :
Aiguisant ses griffes terribles,
Il croit déjà attaquer l'ennemi.*

*En fureur, de rivage en rivage
Il erre, et gémissant dans sa colère,
Il fait de loin trembler les ennemis.*

(Il part)

Scène 8

*(Un rivage solitaire ; on aperçoit au loin une
partie du port avec des navires et des tentes
éclairées selon l'usage militaire. Sur un côté, les
vestiges d'un temple antique, avec un autel)*

Achille, seul

Achille

- 14 *Par le grand bois de Diane, à ce rivage
on arrive aisément :
je ne sais si celle que j'aime
ici m'aura précédé. Il ne fallait pas
aux soins du seul Arcas l'abandonner.
Iphigénie, mon bien, hélas, dans ma poitrine
ce cœur trop agité ne cesse de me dire*

*Che speme aver non lice.
L'aura, che spira intorno
A tal muto soggiorno, il mesto, e lento
Mormorio di quest'onde
Parmi che presagiscano vicine
Crudeli irreparabili ruine.*

- 15 *Va crescendo il mio dolore,
E nemmeno in lontananza
Veggio un raggio di speranza,
Che consoli il mesto cor.*

*Questo è pur, tiranno Amore,
Il poter, ch'è a te concesso,
Rendi più quel core oppresso,
Che palesa più valor.*

Scena 9

**Ifigenia, Agamennone, Arcade,
Ulisse, Achille**

- 16 **Agamennone**
*Figlia, l'estremo addio
Prendi: morir vorrei
Per salvare i tuoi di, ma che poss'io
Se l'irritata dea
Richiede il sangue tuo?*

Ifigenia
*Signor, non venni
A mendicar pietà.
Permetti sol, che per l'estrema volta
Padre io ti chiami, e che al tuo piè prostrata
Un rispettoso bacio imprima ancora
Sull'augusta tua man prima, ch'io mora.*

Agamennone
*Ah, che la mia costanza
Già sento vacillar; figlia, deh parti,
Perchè se più t'ascolto
La vendetta, e l'onore
De' greci obblierò: va, cedi al fato*

qu'il n'est pas permis d'espérer.
L'air même qui environne
ce séjour silencieux,
le triste et lent murmure de cette onde,
semblent présages d'une ruine
affreuse et sans retour.

- 15 **Ma douleur ne cesse de croître,
Et pas même dans le lointain
Je ne vois un rayon d'espoir
Qui console mon triste cœur.**

Voilà donc, Amour barbare,
Le pouvoir que tu exerces,
Plus ce cœur montre de courage,
Plus tu te plais à l'accabler.

Scène 9

**Iphigénie, Agamemnon,
Arcas, Ulysse, Achille**

- 16 **Agamemnon**
*Reçois, ô fille,
l'adieu suprême : volontiers je mourrais
pour sauver tes jours, mais que puis-je faire
si la déesse irritée
réclame ton sang ?*

Iphigénie
*Ne viens pas, Seigneur, réclamer
l'aumône de ma pitié.
Mais permets seulement pour la dernière fois
que je t'appelle père, et qu'à genoux
je dépose un pieux baiser
sur ton auguste main, avant que de mourir.*

Agamemnon
*Ah, je sens mon courage
prêt à m'abandonner ; pars, mon enfant, hélas,
si je t'écoute encore
j'oublierai de nos Grecs
la vengeance et l'honneur : va, obéis au sort,*

*E delle tue miserie un atto illustre
Oggi chiuda la scena. I greci tutti
Han gli occhi in te rivolti, e tu palesa
Alla Grecia, ed al mondo
Che degli atridi il sangue
Nelle vene ti scorre; a'numi in faccia
Mostra tanta costanza, e tal valore,
Che di volerti estinta abbian rossore.*

- 17 *Piega al destin la fronte,
No, non lagnarti, o figlia
D'un padre, che consiglia
Sì barbaro dover.*

*Il torbido Acheronte
Quando a solcar ne andrai,
Me in compagnia vedrai
Del pallido nocchier.*

[Parte]

Scena 10

Ifigenia

- 18 *Padre...scomparve già. Chi ti consola,
Misera genitrice, e che dirai
Al terribile avviso
Della tragedia mia? Deh, perdonate
Numi del ciel quest'ultimo tributo
Alla mia debolezza
Or che a morir m'invio;
Achille, ah dove sei? Achille, addio.*

- 19 *Innocente, oh dei, se moro,
Lieve dono io v'offro in me;
Ma se perdo il mio tesoro,
Più gran dono, oh dei, non v'è.*

[Sul punto da essere immolata dal padre,
Diana ne ebbe pietà,
l'avvolse in una nebbia e mise al suo posto
una cerva... e i venti tornarono ad essere
favorabili per i greci.]

et que de tes malheurs une action illustre
aujourd'hui clôture la scène. Tous les Grecs
tournent les yeux vers toi, montre à présent
à la Grèce et au monde
que le sang des Atrides
coule dans tes veines ; à la face des dieux
montre tant de courage et tant de fermeté,
qu'ils rougissent d'avoir réclamé ton trépas.

- 17 *Cède à ta destinée,
N'accuse pas, ô fille,
Un père qui t'exhorte
À ce cruel devoir.*

*Du fangeux Achéron
Quand je fendrai les flots,
Tu me verras auprès
Du livide nocher.*

(Il part)

Scène 10

Iphigénie

- 18 *Père... Il s'en est allé. Qui te consolera,
mère infortunée, et que diras-tu
à l'annonce terrible
de mon malheur ? Ah, pardonnez,
dieux du ciel, cet ultime tribut
à ma faiblesse,
à présent qu'à mourir je m'apprête ;
Achille, où donc es-tu ? Hélas, Achille, adieu.*

- 19 *En mourant, ô dieux, innocente,
C'est un faible don que je fais ;
Mais si je perds celui que j'aime,
Il n'est pas de plus grand sacrifice.*

(Au moment où la jeune fille allait être
immolée par son père, Diane prit pitié d'elle,
l'enveloppa dans une nuée et mit une biche
à sa place... et les vents de nouveau furent
favorables aux Grecs.)

(Traduction : Michel Chasteau)

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

La «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC) est un ensemble de production d'opéra indépendant ayant son siège à Barcelone, qui contribue à la redécouverte d'œuvres de compositeurs espagnols et italiens appartenant aux XVII^e et XVIII^e siècles, tout en considérant l'élément scénique comme axe générateur de l'interprétation musicale de sérénades, de cantates destinées à la scène et d'opéras, tant en version scénique qu'en version de concert. Sous la direction d'Isidro Olmo et de Juan Bautista Otero, elle a porté à la scène pour différents festivals et théâtres d'opéra européens (Dresde, Amsterdam, Barcelone, Francfort, Bâle, Zurich, Rotterdam) des œuvres telles que *Los Elementos* d'Antonio de Litteres, *L'Arbore di Diana* et *Il Sogno* de Vicente Martín et Soler, *Artaserse* de Domènec Terradellas, ou encore *Gloria e Imeneo* d'Antonio Vivaldi.

La RCOC dispose d'une section éditoriale propre destinée à la publication des œuvres portées à la scène par la Compagnie, ou qui constituent de futurs projets pour cette dernière. La collection est constituée par des titres d'une valeur extraordinaire qui, dans leur majorité, n'ont été publiés par aucune autre maison d'édition dans le monde. Parmi eux figurent les premières éditions d'opéras de compositeurs comme Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón ou Bonno. Lors de la saison 2003-2004, outre la création d'*Eco* et *Narciso* lors du Festival International de Musique Ancienne d'Aranjuez, la RCOC a donné au Festival d'Automne de Madrid un spectacle consacré à la compositrice Mariana Martínez et, pour le Festival International de Musique Ancienne d'Úbeda et de

The Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC) is an independent operatic ensemble, based in Barcelona, which contributes to the rediscovery of works by Spanish and Italian composers of the seventeenth and eighteenth centuries. The group emphasises the theatrical element as the generating force of the musical interpretation of serenatas, dramatic cantatas and operas, whether staged or in concert versions. Under the direction of Isidro Olmo and Juan Bautista Otero, it has mounted for a number of different European festivals and opera houses (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basel, Zurich, Rotterdam) such works as *Los elementos* (Antonio de Litteres), *L'arbore di Diana* and *Il sogno* (Vicente Martín y Soler), *Artaserse* (Domènec Terradellas), and Vivaldi's *Gloria e Imeneo*.

The RCOC has its own editorial department devoted to the publication of works already produced by the company or planned for future performance. Its catalogue consists of extremely valuable titles, most of which have never been published by any other music firm in the world. Among them are the first printed editions of operas by such composers as Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Marianne Martínez, Mele, Lidón, and Bonno. In the 2003-4 season, in addition to the creation of Domenico Scarlatti's *Eco* and *Narciso* at the Aranjuez International Early Music Festival, the RCOC gave a programme devoted to the female composer Marianne Martínez at the Madrid Autumn Festival, and the world premiere in modern times of Martín y Soler's *opera seria Ifigenia in Aulide* at the

Baeza, la première mondiale de l'opéra *seria* de Martín y Soler, *Ifigenia in Aulide*.

En 2005 – 2006, le RCOC produit l'opéra de Porpora *Orlando* et pour la présente saison, il réalise deux projets très importants, le présent enregistrement *Ifigenia in Aulide*, et la production d'une autre œuvre liée à son mentor historique Farinelli : *Aminta* (Madrid 1756) d'Antonio Mazzoni.

JUAN BAUTISTA OTERO

(né à Madrid, en 1964)

Direction musicale, mise en scène, édition

Il commence ses études de chant à Barcelone, les complétant à Londres (*King's College*, chant et composition), à Bâle (*Schola Cantorum Basiliensis*, avec Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois») où il se spécialise en musique médiévale et baroque ; il les achève auprès de Nigel Rogers, Rosmarie Meister et Karin Smith (musicologie), Hans Martin Linde (direction) et, plus tard, avec Peter Kooy à Hanovre. Intéressé par la redécouverte et la diffusion de la musique baroque espagnole et italienne, il crée en 1987 le «Beatus Ille Ensemble», orchestre de chambre centré sur l'interprétation avec instruments originaux (sous la baguette de chefs comme Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht ou encore Marcel Pérès), base de la

International Early Music Festival of Úbeda and Baeza.

In 2005-6, the RCOC produced and recorded for K617 Porpora's opera *Orlando*, while the 2006-7 season will see the realisation of two large-scale projects: the present recording of *Ifigenia in Aulide*, and the production of another work linked to the group's historical mentor Farinelli, *Aminta* by Antonio Mazzoni, first staged in Madrid in 1756.

JUAN BAUTISTA OTERO

(born Madrid, 1964)

Musical direction, production, edition

He began vocal studies in Barcelona, continuing them in London (King's College, singing and composition) and Basel (Schola Cantorum Basiliensis, with Dominique Vellard of the Ensemble Gilles Binchois) where he specialised in medieval and Baroque music; he then went on to advanced work with Nigel Rogers, Rosmarie Meister and Karin Smith (musicology), Hans Martin Linde (conducting), and later Peter Kooy in Hanover. His interest in the revival and diffusion of Spanish and Italian Baroque music led him to create in 1987 the Beatus Ille Ensemble, a chamber orchestra concentrating on period-instrument performance (under the direction of such conductors as Alessandro de Marchi, Paul



future «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Avec la RCOC, il a dirigé des œuvres d'Antonio de Lites (*Los Elementos*, 1992) ; d'Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993) ; de David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994) ; de Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996 et *Il Sogno*, saison 2000-2001) ; de Domènec Terradellas (*Artaserse*, Amphithéâtre du Festival Grec de Barcelone, 1998) ; *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti ; «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En Mai 2005 il dirigea la production et l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora en co-production avec le Festival de Aranjuez et le Festival de Sarrebourg – Le Couvent pour le label discographique K617. Pour la saison 2006 – 2007 il dirigea également *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, une nouvelle fois pour le Festival de Sarrebourg et *Aminta* d'Antonio Mazzoni, une production pour le Festival de Herne (Allemagne) – WDR3

Dombrecht and Marcel Pérès), which formed the basis of the future Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC). With the RCOC he has conducted works by Antonio de Lites (*Los elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante*, 1993), David Perez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler (*L'arbore di Diana*, 1995-6, *Il sogno*, 2000-1 season, and *Ifigenia in Aulide*, 2003-4 season), Domènec Terradellas (*Artaserse*, in the Amphitheatre of the Festival Grec de Barcelona, 1998), Domenico Scarlatti (*Eco e Narciso*), and 'Portrait of a female composer: Marianne Martínez'. In May 2005 he conducted the production and recording of Porpora's opera *Orlando* in co-production with the Aranjuez Festival and the Festival de Sarrebourg-Le Couvent for the K617 label. In the 2006-7 season he conducted Martín y Soler's *Ifigenia in Aulide*, again for the Sarrebourg Festival, and Antonio Mazzoni's *Aminta* in a production for the Herne Festival (Germany) and WDR3.



Ifigenia

Olga Pitarch effectue ses études musicales au Conservatoire Supérieur de Musique de Valence (Espagne) où elle obtient son prix de piano (avec A. Bueso) et celui de chant (avec A. L. Chova). Elle se perfectionne en chant à la *Musikhochschule* de Vienne (Autriche). Titulaire de plusieurs prix nationaux (*Juventudes Musicales / Jeunesses Musicales*, 1991 ; concours d'opéra Eugenio Marco, 1994), elle se produit comme soliste tant en récitals qu'en oratorios, puis elle participe également à plusieurs productions d'opéra.

Son intérêt particulier pour l'époque du baroque l'a amenée à participer à la redécouverte d'un vaste répertoire espagnol, précisément avec la Capella de Ministrers avec laquelle elle a effectué plusieurs tournées à l'étranger et de nombreux enregistrements (*Jupiter y Danae* de A. Liteser, *La Madrileña* de V. Martín y Soler, *A la Pasión de Cristo Nuestro Señor* de A. T. Ortells). Elle donne ce répertoire en concert avec des groupes tels que Le Parlement de Musique, Al Ayre español, La Romanesca, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, en l'enrichissant au maximum : *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*, *King Arthur* de H. Purcell, *Vespere a la Beata Vergine* de C. Monteverdi, Carissimi, Frescobaldi, Strozzi, la trilogie monteverdienne dirigée intégralement par J. C. Malgoire, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (rôle de Minerva) dirigée par William Christie.



Olga Pitarch
soprano

Olga Pitarch studied at the Conservatorio Superior de Música in Valencia, where she was awarded advanced diplomas in piano (with A. Bueso) and singing (with A. L. Chova). With a grant from the Spanish Ministry of Culture, she went on to further vocal studies at the Musikhochschule in Vienna. The winner of several national prizes (*Juventudes Musicales*, 1991; Eugenio Marco opera competition, 1994), she appears as a soloist in both recital and the oratorio repertoire and has also taken part in a number of operatic productions.

Her predilection for the Baroque era has led her to participate in the rediscovery of an extensive Spanish repertoire, specifically as a member of the ensemble Capella de Ministrers with which she has made several foreign tours and many recordings (*Jupiter y Danae* by Liteser, *La Madrileña* by Martín y Soler, *A la Pasión de Cristo Nuestro Señor* by Antonio Teodoro Ortells). She also gives this repertoire in concert with such groups as Le Parlement de Musique, Al Ayre Español, La Romanesca, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, covering the widest possible range: Purcell's *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*, and *King Arthur*, Monteverdi's *Vespere della beata Vergine*, Carissimi, Frescobaldi, Strozzi, the trilogy of Monteverdi operas conducted in their entirety by Jean-Claude Malgoire, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (as Minerva) conducted by William Christie.

Achille

Née à Paris, **Betsabée Haas** a effectué des études de politique et de géographie avant de se spécialiser en chant au *Welsh College of Music* et à la *Royal Academy of Music* avec Janet Price, et, postérieurement, avec Joy Mammen. En août 2002 Betsabée Haas a obtenu le Premier Prix d'opéra du Concours International d'Opéra de Marmande (France). Elle a fait ses débuts dans le rôle de Miss Warblewell dans *Waiting for Figaro*, opéra basé sur des oeuvres de Mozart, et a interprété ensuite le rôle-titre dans l'opéra de Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, au *Bloomsbury Theatre* ; Elisa dans *Il Re Pastore* de Mozart pour le *Brighton Festival* ; Euridice dans *L'Orfeo* de Monteverdi pour le festival d'Utrecht, l'Opéra de Lyon, le Théâtre de San Sebastian, le Festival de Vigo et le Festival d'Ambrony ; Amore dans *I Stali d'Amore* de Cavalli pour le Festival de Beaune et l'Arсенal de Metz ; Cleofide dans *Porro* de Haendel pour l'*Antahkarana Company*, Iphigenia pour l'*English Bach Festival* ; Amour et Fatime dans *Les Indes Galantes* de Rameau à l'Opéra de Salamanque ; les *Vêpres* de Monteverdi avec Gabriel Garrido ; Maria dans *West Side Story* pour l'Opéra de Malmö ; Achille dans *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, sous la baguette de Juan Bautista Otero, avec lequel elle a également interprété Angelica dans la production et l'enregistrement d'*Orlando* de Porpora.



Betsabée Haas
soprano

Born in Paris, she studied politics and geography before specialising in singing at the Welsh College of Music and the Royal Academy of Music with Janet Price, and subsequently with Joy Mammen. In August 2002 Betsabée Haas won the First Prize for opera of the International Opera Competition of Marmande (France). She made her debuts in the role of Miss Warblewell in *Waiting for Figaro*, an opera based on works by Mozart, and has gone on to sing the title role in Reynaldo

Hahn's *Ciboulette* at the Bloomsbury Theatre; Elisa in Mozart's *Il re pastore* for the Brighton Festival; Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* for the Utrecht Festival, the Opéra de Lyon, the Theatre of San Sebastián, and the Vigo and Ambrony Festivals; Amore in Cavalli's *I stali d'Amore* for the Beaune Festival and the Arsenal de Metz; Cleofide in Handel's *Porro* for the Antahkarana Company; Iphigenia for the English Bach Festival; Amour and Fatime in Rameau's *Les Indes galantes* at the Salamanca Opera; the Monteverdi Vespers with Gabriel Garrido; Maria in *West Side Story* for the Malmö Opera; and Achille in Martín y Soler's *Ifigenia in Aulide* under the direction of Juan Bautista Otero, with whom she also sang Angelica in the production of Porpora's *Orlando*.

Agamennone

Leif Aruhn-Solén naquit à Stockholm (Suède). Il y fit ses études de chant au Collège Royal de Musique, de 1994 à 1998. En 2001, il obtint le Diplôme d'art du Collège Oberlin (Ohio). De retour dans son pays, il développa un intérêt tout spécial pour la musique écrite depuis le premier baroque jusqu'à Mozart, tant dans le domaine de l'oratorio que de l'opéra. Ses récents engagements le portèrent ainsi vers *Zaïde* de Mozart et l'*Orfeo* de Monteverdi, ou encore *Les Paladins* de Rameau ainsi que *Le pouvoir de l'Amour*, cet opéra de Pancrace Royer qui venait d'être restauré. Il a également interprété les rôles d'Almaviva (*Barbier de Séville*), de Don Ramiro (*La Cenerentola*), montrant ainsi son égal intérêt pour les œuvres de Rossini, avant de chanter Don Ottavio dans le *Don Giovanni* de Mozart. Ses engagements par les plus prestigieuses formations musicales l'ont amené à chanter dans les plus hauts lieux musicaux du monde avec Les Arts Florissants dirigés par William Christie, Il Giardino Armonico, l'Orchestre de Cleveland, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, l'Orchestre Symphonique de Gothenburg, l'Ensemble Baroque de Drottningholm ou l'Orchestre Baroque de Stockholm.



Leif Aruhn-Solén
ténor

Leif Aruhn-Solén was born in Stockholm, Sweden. He studied vocal performance at the Royal University College of Music in Stockholm from 1994 to 1998. In 2001, he earned the Artist Diploma from Oberlin College, Ohio. At home in both opera and oratorio, Mr. Aruhn-Solén has a particular interest in music from the early Baroque period through Mozart. Recent engagements have included Mozart's *Zaïde*, Monteverdi's *L'Orfeo*, Rameau's *Les Paladins* and the modern world premiere of Royer's newly restored 1743 opera *Le Pouvoir de l'Amour*. In addition he has sung the roles of Almaviva in Rossini's *Il Barbieri di Siviglia*, Don Ramiro in Rossini's *La Cenerentola* and Don

Ottavio in Mozart's *Don Giovanni*.

His orchestral engagements have taken him to several of the world's music centers to perform with such prestigious orchestras as Les Arts Florissants conducted by William Christie, Il Giardino Armonico, the Cleveland Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Oslo Philharmonic Orchestra, the Singapore Symphony Orchestra, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Gothenburg Symphony Orchestra, the Drottningholm Baroque Ensemble and the Stockholm Baroque Orchestra

Ulisse

Cette prolifique chanteuse cantabrique est diplômée en Oviedo dans la classe de Celia A. Blanco avec mention d'honneur, Prix Fin de l'Année et Prix Extraordinaire « Muñiz Toca », qui est décerné chaque année à un seul étudiant d'entre tous les diplômés de l'année. En 1994, Marina Pardo a été sélectionnée par Alfredo Kraus pour se perfectionner à l'École Supérieure de Musique Reina Sofía à Madrid et dans la même année, elle reçoit le Premier Prix dans le II Festival Lírico de Callosa d'En Sarriá des mains d'Elena Obratzsova et de la prestigieuse pédagogue Ana Luisa Chova.

Elle se spécialise dans l'Oratorio et le Lied et a réalisé plusieurs concerts avec sa pianiste habituelle, Kennedy Moretti.

Marina Pardo a travaillé sous la direction d'importants chefs d'orchestre comme Victor Pablo, Zedda, Valdés, García Asensio, Marbá, Heltay, Encinar, Rilling, Guth, Levine, Stubbs, Ortega, Alapont, Albiach, Brouwer et López Cobos. Elle a interprété *Didon et Énée* de Purcell (Sorcière), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (Nerone) et *Giulio Cesare* de Haendel (Sesto et Cornelia).

Elle se produit régulièrement avec l'ensemble « Al Ayre Español » avec qui elle a participé dans les plus prestigieux festivals européens avec les zarzuelas baroques *Acis y Galatea* et *Jupiter y Semele*.



Marina Pardo
mezzo-soprano

This busy Cantabrian singer graduated from the Oviedo Conservatory (class of Celia A. Blanco) with honours including the Muñiz Toca Special Prize, which is awarded annually to just one student among all those who graduate in the year. In 1994, Marina Pardo was chosen by Alfredo Kraus for advanced study at the Reina Sofía School of Music in Madrid; in the same year she received first prize in the second Festival Lírico de Callosa d'En Sarriá from the hands of Elena Obratzsova and the renowned singing

teacher Ana Luisa Chova.

She specialises in the oratorio and song repertoire, and has given many recitals with her regular pianist Kennedy Moretti.

Marina Pardo has worked under the direction of many prominent conductors, including Victor Pablo, Zedda, Valdés, García Asensio, Marbá, Heltay, Encinar, Rilling, Guth, Levine, Stubbs, Ortega, Alapont, Albiach, Brouwer, and López Cobos. Her operatic roles have included Purcell's *Didon and Aeneas* (Sorceress), Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Nerone) and Handel's *Giulio Cesare* (Sesto and Cornelia).

She appears regularly with the ensemble Al Ayre Español, with which she has participated in many of the most prestigious European festivals in the Baroque zarzuelas *Acis y Galatea* and *Jupiter y Semele*.

Arcade

Elle débuta ses études de chant auprès d'Ana Maria Miranda, avant de se perfectionner auprès de la prestigieuse *Guilhall Scholl of Music and drama*, à Londres. Après avoir récemment finalisées ses études de chant d'opéra, elle participa à différentes productions comme *Didon et Énée* de Purcell, *Une Carte postale du Maroc* de Dominique Argento, *La Didone* de Cavalli, *Don Pasquale* de Donizetti et *L'Enfant et les sortilèges*, de Ravel.

Céline Ricci fut engagée au titre du programme «jeunes artistes» de l'Opéra de Montpellier en 2001 et elle y fit ses débuts dans le rôle de Vagans, dans la *Judith Triomphante* de Vivaldi. L'année suivante, William Christie devait lui offrir une opportunité remarquable en la choisissant pour «le Jardin des Voix», académie d'élite pour jeunes chanteurs. Avec les Arts Florissants, elle a chanté à Londres, Paris et Bruxelles.

Tout ceci marqua le début de sa carrière internationale, l'associant à divers projets aussi bien avec le Parlement de Musique, dirigé par Martin Gester dans des programmes dédiés à Charpentier et Scarlatti, ainsi qu'à Paisiello, lors du Festival Radio France de Montpellier.



Céline Ricci
soprano

After beginning her vocal studies under the watchful eye of Ana Maria Miranda, it was at the prestigious Guildhall School of Music and Drama in London that Céline Ricci continued her schooling. This culminated with graduate opera studies that saw Céline participate in works as diverse as Purcell's *Dido and Aeneas*, Postcard from Morocco by Dominic Argento, not to mention *La Didone* of Cavalli, *Don Pasquale* of Donizetti or *L'Enfant et les Sortilèges* of Ravel. She was accepted to the young artists programme of the

Montpellier Opera in 2001, where she made her debut as Vagans in Vivaldi's *Juditha Triumphans*. The following year, William Christie offered her a special opportunity in choosing her for 'Le Jardin de Voix', an elite academy for young singers. With Les Arts Florissants, she toured in London, Paris, Brussels. . .

Beginning her international career, she has been heard in music by Charpentier and Alessandro Scarlatti with the Parlement de Musique (Martin Gester), Il Re Teodoro a Venezia of Paisiello/Henze at the Festival Radio France of Montpellier (Enrique Mazzola).

Isidro Olmo Castillo est né à Cañete de la Torres (Cordoue) en 1965, est licencié en Art Dramatique en l'Institut de Théâtre de Barcelone - Université Autonome de Barcelone. Il a participé à diverses productions théâtrales pour des compagnies nationales et indépendantes : entre autres *L'Éveil du Printemps* de Wedekin, *Le Misanthrope* de Molière, *La Dame de la Mer* d'Ibsen, le *Cubana Marathon Dancing*, *Le Vol d'Icare* de Queneau ou *Anatol* de Schnitzler sous la direction de Jordi Mesalles. Outre son activité intense en tant qu'éditeur de musique espagnole des XVII^e et XVIII^e siècles au sein de la RCOC, dont il est le directeur, il a participé à la mise en scène des opéras *L'Arbore di Diana* de Martin y Soler (*Nationale Reisopera* et Festival de Dresde, sous la direction Arnold Östman), *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (direction de Juan Bautista Otero), *Artaserse* de Domingo Terradellas (direction musicale de Christophe Rousset), pour le Festival Grec de Barcelone, *Il Sogno* de Martin y Soler, *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martin y Soler. En mai 2005 il a pris part à la production et à l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora pour le Festival d'Aranjuez. Pour la saison 2006 – 2007 il a participé dans la production d'*Ifigenia in Aulide* de Martin y Soler et *Aminta* de Antonio Mazzoni pour une co-production entre Le Couvent – Festival de Sarrebourg (France) et WDR3.



Isidro Olmo Castillo
Mise en scène,
assistant à la direction musicale
Associate musical
director, production

Born in Cañete de la Torres (Cordoue) in 1965, he graduated in Dramatic Art from the Theatre Institute of the Autonomous University of Barcelona. He has taken part in various theatrical productions for national and independent companies, among them Wedekind's *Spring Awakening*, Molière's *The Misanthrope*, Ibsen's *The Lady from the Sea*, *Cubana Marathon Dancing*, Queneau's *The Flight of Icarus* and Schnitzler's *Anatol* under the direction of Jordi Mesalles. In addition to his intensive activity as an editor of Spanish music of the seventeenth and eighteenth centuries for the RCOC, of which he is director, he has participated in the production of the operas *L'Arbore di Diana* by Martin y Soler (*National Reisopera* and Dresden Festival, under the direction of Arnold Östman), Vivaldi's *Gloria e Imeneo* (conducted by Juan Bautista Otero), Domenèc Terradellas's *Artaserse* (conducted by Christophe Rousset) for the Festival Grec de Barcelona, Martin y Soler's *Il sogno* and *Ifigenia in Aulide*, and Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso*, as well as the 'Portrait of a female composer: Marianne Martínez'. In May 2005 he took part in the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando*. In the 2006-7 season he participated in the productions of Martin y Soler's *Ifigenia in Aulide* and Antonio Mazzoni's *Aminta*, in co-productions between the Festival de Sarrebourg-Le Couvent and WDR3.

VINCENTE MARTÍN Y SOLER (1754 – 1806)

Ifigenia in Aulide

Sinopsis

Año 1100 a.C. En la expedición de la guerra contra Troya, Agamenón, rey de Micenas y Argos -el “rey de reyes” descrito por Homero en su *Iliada*-, comandaba los ejércitos de la confederación de pueblos griegos contra los troyanos, en el conflicto bélico que se había desatado tras raptar París a Helena, esposa de Menelao, hermano de Agamenón. En su marcha hacia Troya, Agamenón había matado a un ciervo en un bosque sagrado de Diana; la diosa castigó su acción con una tempestad y enviando vientos adversos para la flota griega, que se vio obligada a detenerse en el puerto de Aulide. Bloqueados los navíos por una calma insuperable, Agamenón recurrió al oráculo de Diana a través del adivino Calcante, obteniendo la siguiente respuesta:

*“Troya caerá; mas para lograr el triunfo
que el destino os depara exijo la sangre
de una doncella real:
sacrificad, oh griegos, a Ifigenia.”*

Agamenón, venciendo todos los obstáculos que por naturaleza se oponían a tal acción, mandó a un mensajero a Argos para hacer venir a Aulide a su hija Ifigenia, con el pretexto de llevar a cabo la boda que tanto ansiaba con su amado Aquiles, obligando a Clitemnestra, esposa de Agamenón, a permanecer en Argos al gobierno de sus dominios. No obedeció la reina y acompañó a la hija, pero apenas llegar a Aulide fue obligada a regresar a Micenas por orden de Agamenón. Tras conocer el verdadero motivo de su viaje, Ifigenia decide voluntariamente sacrificarse por el bien del pueblo griego, exigiendo a Aquiles que no se interpusiera en su destino. Mas la diosa Diana, en el momento en que el rey de Micenas iba a inmolar a Ifigenia, se conmovió, envolvió a la joven en una niebla dejando en su lugar en el ara de sacrificios a una cierva...y el viento volvió a soplar.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006

MÚSICA PARA LA TRANSFORMACIÓN DE LOS GÉNEROS

Una introducción de Juan Bautista Otero

En ocasión del 200 aniversario de Vicente Martín y Soler

Valencia, 2 de Mayo de 1754 - San Petersburgo, 30 de Enero de 1806

Compositor de más de treinta óperas y una veintena de ballets para los teatros más importantes de Europa -*San Carlo* de Nápoles, *Burgtheater* de Viena, *Hermitage* de San Petersburgo, *King's Theater* de Londres-, interpretadas por los más virtuosos cantantes del momento -el castrato Luigi Marchesi, los tenores Giovanni Ansani o Michael Kelly, las sopranos Maria Balducci, Luisa Todí o Nancy Storaçe-, o los más prestigiosos coreógrafos, -Charles Lepicq o Domenico Rossi; al servicio de los más poderosos de la Europa del siglo de las Luces -favorito del emperador José II de Austria, de la emperatriz Catalina de Rusia y su hermano Pablo I; de Felipe, duque de Parma, de Fernando I de Nápoles y María Carolina; colaborador de los más brillantes libretistas del último cuarto del siglo XVIII, desde Lorenzo Da Ponte o Luigi Serio a los revolucionarios Moretti o Cigna-Santi; conocedor de personalidades de la talla de Haydn, Mariana Martínez, Mozart, Salieri, el escultor Antonio Canova o artistas como Vigée-Lebrun... sin embargo, Martín y Soler sigue siendo mayormente desconocido para el público de hoy. Resulta además sorprendente constatar, coincidiendo con el 200 aniversario de su fallecimiento, que apenas haya sido exhumada una exigua parte de su obra. Tan sólo cinco de sus óperas y una cantata escénica han

sido representadas en los últimos quince años, tras numerosos esfuerzos por cautivar a programadores de teatros y festivales europeos: en 1991 *Una cosa rara* (Savall/Montañés), 1995 *Il Burbero di buon cuore* (Savall/Defló), 1996 *L'Arbore di Diana* (Östman/Otero-Richter), 2000 *Il Sogno* (Otero/Martínez), 2003 *La Capricciosa corretta* (Rousset/de Letteriis); aquel mismo año tuve la ocasión de dirigir, al frente de la orquesta de la Real Compañía Ópera de Cámara, *Ifigenia in Aulide*, obra que ahora presentamos, para su representación y grabación, en el marco del *Festival Internacional de Musique de Sarrebourg-Le Couvent-K617* en coproducción con el *Instituto Valenciano de la Música* y el *Instituto Ramónllull*. La grabación de su música ha sido escasa y con criterios muy desiguales y, al margen de iniciativas privadas, la edición de su obra completa sigue siendo una asignatura pendiente de la musicología. Es aún en mayor medida inexplicable esta desproporción con respecto a la significación de su figura, tras un análisis propiamente musical de su obra, del alcance de su personalidad compositiva y el carácter transgresor que imprimió en cada uno de los géneros musicales que cultivó: el ballet, la ópera seria, el *dramma giocoso* y la cantata escénica. Estos cuatro ejes principales de su actividad creativa nos proporcionan el verdadero medio para aprehender la esencia de su personalidad. Sea ésta, nuestra versión de *Ifigenia*, una contribución a incentivar el interés por conocer de primera mano a Martín y Soler: el deseo de escuchar y ver su música.

Ifigenia in Aulide

Durante un período relativamente corto, de apenas cinco años, de 1779 a 1783, Martín y Soler se dedicó

a la composición de óperas serias -combinándola con los encargos que recibía para los ballets que formaban parte de ellas-, antes de consagrarse definitivamente al *dramma giocoso*. Fruto de esta época son algunas de las joyas del género del último cuarto del siglo XVIII: seis *dramme per musica*, todos ellos estrenados en teatros italianos, escritos por encargo de la realeza borbónica. Para el San Carlo de Nápoles, Martín escribió con ocasión del aniversario y la onomástica del rey Fernando I sendas óperas serias junto al libretista de la corte, Luigi Serio: *Ifigenia in Aulide* (12 de Enero de 1779) e *Ipermestra* (30 de Mayo de 1780), a las que debemos sumar el componimento drammatico en dos actos *Partenope*, con libreto de Metastasio, creado con motivo de la visita a Nápoles de los grandes duques de Rusia Pablo I y María Feodorevna, en Febrero de 1782. Gran músico, conocedor y amante de la ópera, el duque de Parma, Felipe de Borbón, comisionó dos de los *dramme per musica* de mayor enjundia de Martín y Soler, estrenados ambos en el Teatro Regio de Turín: en 1780 *Andromaca*, con un libreto de Antonio Salvi inspirado en la tragedia homónima de Racine, y tres años más tarde *Vologeso, re de Parti* en una nueva adaptación de Vittorio Amadeo Cigna-Santi del clásico libreto de Apostolo Zeno sobre el emperador romano Lucio Vero. Nombrado en 1780 maestro de capilla "pensionado" al servicio de Carlos, príncipe de Asturias (hermano del rey napolitano, hijo de Carlos III y futuro Carlos IV de España), Martín y Soler gozó a partir de entonces no sólo de la ya consolidada notoriedad como compositor en Nápoles sino también, gracias a este cargo, de una situación privilegiada con respecto a su labor en los teatros del resto de la península italiana. Su título de maestro pensionado era una categoría habitual en la época -pensemos en Paisiello o Cimarosa, que lo fueron de la corte imperial rusa, aunque durante

largos períodos se ausentaron de San Petersburgo. Constituía una suerte de embajador cultural que daba prestigio y renombre al patrón y a la corte a los que el compositor servía, proporcionando una movilidad que, en el caso de Martín, le permitió componer obras para las principales ciudades de Italia.

El enorme interés hacia el mundo clásico suscitado por los borbones napolitanos -no olvidemos las extraordinarias excavaciones de Pompeya, originadas en este período, base del Museo Nacional de Arqueología de Nápoles- fue secundado por multitud de artistas en la capital partenopea: la literatura, la música y la poesía participaron de aquella euforia arqueológica.

En efecto, el libreto en el último cuarto del siglo XVIII era susceptible de absorber las nuevas tendencias del pensamiento, a las que Martín no se mantuvo ajeno. La colaboración con los poetas más progresistas para la confección de los libretos fue una constante a lo largo de toda la carrera de Martín y Soler, desde sus ballets o las óperas serias hasta el *dramma giocoso*. Siguiendo las reformas que se consolidaron en la década de los noventa, todas las óperas serias de Martín eran nuevas adaptaciones de libretos de autores ya clásicos (de Metastasio, 3; de Zeno, 2), basadas en tragedias creadas por los dramaturgos franceses del XVII como Racine o Corneille. Estos textos «reformados» de los seis *dramme per musica* del compositor valenciano, presentan multitud de transformaciones con respecto a los originales y cuya comparación resulta vital para la visión que de estos dramas musicales se tenía en la época y secundó Martín y Soler. A las habituales supresiones y sustituciones de arias y recitados (en *Ipermestra*, más de una decena de arias eliminadas o sustituidas con respecto al original metastasiano), se añade la omisión de coros. Consecuencia de estos cortes es

el aumento de escenas que concluyen sin un aria de uno de los personajes, o que incluso finaliza con un mutis de varios caracteres simultáneamente, hecho sin precedentes en la ópera seria barroca. Más significativa aún con respecto al concepto global de sus obras, es la eliminación de personajes: en el caso de *Ifigenia*, Clitemnestra desaparece de la versión de la tragedia eurípidea creada por Serio, con el objeto de incrementar el patetismo de la soledad de Ifigenia a su llegada a Aulide. La creación de otros nuevos, fruto en muchos casos, de las exigencias jerárquicas de los cantantes: en la ópera que nos ocupa, es una esclava, Elissena -con dos breves arias- que sirve al libretista para resolver la trágica escena del sacrificio. Con ella evita que esta acción se produzca a vista del público y da el obligado final feliz a la obra. En nuestra *Ifigenia in Aulide*, hemos recuperado la dramaturgia de la tragedia de Eurípides ignorando este personaje accesorio y evitando que, por un convencionalismo anacrónico, innecesario en nuestros días, se despoje a la ópera de Martín de la intensidad dramática alcanzada en el clímax final.

Sin embargo, en todos estos nuevos libretos se percibe un impulso de renovación y sobre todo, de obviar el farrago de los preámbulos narrativos característicos de estas tragedias; obligan al público a penetrar en el nudo dramático desde las primeras escenas, manteniendo la tensión hasta al menos el final del segundo acto. Asistimos a un desplazamiento de la relajación dramática: en estas óperas de Martín sufrimos intensamente desde el inicio de la obra; no se crea un aumento paulatino de tensión, sino que se presenta a la víctima y su fatal circunstancia a bocajarro; tal es el caso de Ifigenia, Ipernestra o Andromaca, quienes, desde los primeros compases, vomitan sus desventuras y en el transcurso de la ópera no irán más que

desintegrándose progresivamente .

Los dramme per musica de Martín introducen desde el primer momento los elementos de vanguardia del género, tanto en cuanto al material dramaturgico textual como a las innovaciones musicales: nueva paleta de timbres orquestales, instrumentación, uso de determinadas formas de aria, evolución de la coloratura o nuevos elementos insertados en los recitativos acompañados. Más aún, incluye reformas que en muchos puntos de Europa no llegarían hasta bastante más tarde. Desde su primera ópera seria de 1779 hasta *Vologeso* de 1783, Martín y Soler se esfuerzan por llegar en sus piezas a los límites del virtuosismo, incluso bajo la forma de una expresión minimalista; fluctúa entre extremos opuestos, manejando este lenguaje con tan asombrosa soltura que, desde sus primeras piezas, parece no tener secretos para él.

La extraordinaria paleta vocal de Martín y Soler

El éxito de todas sus óperas serias -baste mencionar las más de una quincena de representaciones de *Ifigenia*, la más ejecutada en aquella temporada en el *San Carlo*-, no residía únicamente en la dificultad técnica que exigía de sus intérpretes. Tuvo la ocasión de componer para realmente los mejores cantantes de la época en Europa especializados en este género de obras, tan sólo asequibles por unos pocos teatros. Luigi Marchesi (1755-1829) -tras Farinelli, el más insigne castrato del siglo XVIII-, se consagró como mejor cantante del género serio precisamente a partir de los papeles de Achille y Linceo escritos por Martín en sus dos primeras temporadas en el *San Carlo*. Y no es de extrañar que así sucediera. En arias como «Amor mi chiama in campo» (de *Ifigenia*)

o «Di pena si forte» (de *Ipermestra*) Martín pone a prueba todos los registros y agilidades de Marchesi (utiliza la totalidad de su ámbito vocal, del *sol* grave al *re* sobreagudo), con saltos de dos octavas y media y un acompañamiento orquestal en *forte* (y se trataba de la orquesta del *San Carlo*, ¡con más de 60 músicos!), rápidas coloraturas con complejos diseños melódicos -con saltos interválicos de cuarta, quinta o sexta-, de extremada dificultad de ejecución y cuyo objetivo era subrayar el vigor y poder de estos personajes épicos. Marchesi aprovechó arias en rondó como «Va crescendo il mio dolore» (*Ifigenia*) o «Ah, perchè gli affetti miei» (*Ipermestra*) para mostrar sus cualidades musicales más sutiles, que coinciden con la descripción que Burney realizó del célebre cantante: «no sólo elegante y refinado en grado poco común, sino a menudo generoso y pleno de dignidad» [en sus interpretaciones]. Para dar vida a las protagonistas de sus cuatro tragedias principales -Ifigenia, Ipermestra, Andromaca y Berenice en *Vologeso-*, Martín y Soler compuso piezas para tres voces bien diferentes: respectivamente, la soprano d'agilitá Giuseppa Maccherini (1765-1791), la soprano coloratura Maria Balducci (1758-después de 1784), y la mezzosoprano dramática Luisa Todí (1753-1833). La piedad y angustiosa exclamación de conmiseración de Ifigenia es expresada en virtuosas vocalizaciones de más de doce compases de «Nacqui tanto sventurata». En esta extraordinaria aria de bravura, Martín y Soler nos da una idea de la insólita capacidad vocal y expresiva de la Maccherini y sitúa al intérprete al límite de su capacidad, hasta lograr el paroxismo vocal y el *affetto* propio de la expresión extrema del personaje. En contraste con ella, la conmovedora cavatina «Deh se mi sei fedele», dedicada a la exhortación desgarradora de esta figura, delicado

y quebradizo cristal; o el impresionante rondó «Innocente, oh dei se moro», poco antes de ser sacrificada Ifigenia, despojada de todo. El acompañamiento orquestal extremadamente comedido en el momento quizá más emotivo de esta tragedia, subraya la inteligencia dramática de Martín, su aprovechamiento de recursos orquestales y profundo conocimiento de la voz. Virtuosísimo sólo comparable, en esta época, a las piezas de mayor envergadura de Mozart: la desesperación de Ipermestra de Martín en «Son fra l'onde», con complejas evoluciones que alcanzan el *sol* más agudo, por encima del *fa* de la reina de la noche mozartiana, después de una ascensión diabólica en terceras con notas picadas. «Actuellement la Balducci passe pour la plus belle voix, comme Marchesi parmi les castrats». Así describe J. J. de la Lande en su *Voyage d'un François en Italie* (Ginebra, 1790) a la protagonista de la *Ipermestra* de Martín y Soler, quien además poseía una voz clara y ágil, con la que lograba alcanzar los extremos de su registro: «*sol*» y que, como ya hemos señalado, Martín supo rentabilizar. Por no mencionar las proezas interválicas fruto del furor de Andrómaca o el arrojado de Berenice; la Todí, sin duda una de las mejores cantantes dramáticas del momento, poseía un registro amplio y un timbre cálido «que conmovía hasta provocar las lágrimas del público» a decir del tipo de instrumentación empleado por Martín en *Andromaca* y *Vologeso* en las que la célebre mezzo portuguesa participó. Martín compuso las intrincadas arias del despiadado padre de Ifigenia, Agamemnon, para el tenor Giovanni Ansani (1744-1826), cuando éste se hallaba en el culmen de su carrera. Burney aseveraba no haber escuchado nunca «a un cantante mejor en su género», [el estilo serio]; «con una excelente voz de tenor, [...] alto, delgado, refinado, con buen

gusto y expresividad en los movimientos lentos y gran claridad en el presto, era capaz de ejecutar en las arias de bravura los pasajes más rápidos». Y así lo demuestra el aria «Alle tempeste in seno» que Martín le dedicó, con un ámbito de casi dos octavas (del *do* grave al *si* agudo) y extensas coloraturas que anticipan la transición inminente de la figura del castrato a la del tenor como protagonista del drama cantado, y de la que Ansaní fue un agente principal.

El prestigio y la capacidad técnica de estos cantantes contribuyeron a la consolidación de muchas de las características y novedades estilísticas incorporadas por Martín a sus óperas serias. La introducción de ensambles -como los dúos «Se il tuo dolore» (*Ifigenia*) o «Ah, se di te mi privi» (*Ipermestra*) o el quartetto «Padre...sposa...amico» (*Ifigenia*) - como conclusión a uno de los dos primeros actos, en sustitución de la antigua escena y exit aria de la ópera seria pretérita, y que en los *dramme giocosi* Martín transformaría definitivamente en extensos finales. En estas piezas de conjunto el compositor valenciano siempre incluye una progresión dramática que se traduce en dos o más secciones con *tempi* diferentes, por lo general de lento a rápido, para lograr un mayor efecto antes de la caída del telón. Por otra parte, realiza una reducción drástica del número de arias totales por cada acto (un máximo de 8, en *Ifigenia* o 7 en *Ipermestra*), reservando las formas más novedosas (rondó, cavatina) y las más extensas de bravura, *durchkomponiert*, lógicamente, para los cantantes principales; sin embargo, no escatima esfuerzos para los personajes secundarios con el objeto de lograr un equilibrio de conjunto, dedicando siempre a sus intervenciones una esmerada orquestación y, en mi opinión, algunas de sus melodías más cautivadoras: «Tranquilla è già l'onda» de Arcade o

la potencia embriagadora de las dos arias de Ulisse en *Ifigenia*.

La orquesta del *San Carlo*

En este sentido aprovechó el tener a su disposición a una de las mejores orquestas de Europa, la del *San Carlo*, para explorar las posibilidades en cuanto a volúmen, articulación y elección de secciones de la orquesta para crear una estrategia orquestal paralela a la estrategia dramática. Abruptas alternancias entre segmentos con la orquesta al completo y partes con instrumentos de viento solí, que comentan un breve motivo melódico; las extensas coloraturas de los cantantes dejan de ser únicamente acompañadas por una orquesta cauta, casi temerosa, sino que interviene activamente en crear y resolver la tensión de la línea vocal. Incorpora los *accompagnati* a los momentos de mayor introspección del personaje («Deh se mi sei fedele», *Ifigenia*) o llevándolos al clímax de la acción, como en las descomunales muestras que preceden los dúos de Achille e *Ifigenia* o *Ipermestra* y Linceo, verdaderos modelos de este recurso. Acordes de la orquesta en *tenuto* durante estos recitados o en el transcurso de un aria («Nacqui tanto sventurata») como procedimiento exclamativo de los instrumentos; extensos tremolos durante momentos de desesperada declamación de la heroína; elaboradas alternancias de texturas tímbricas, en ocasiones extravagantes, con repentinas intervenciones de los instrumentos de viento y/o metal, a los que añade incluso la percusión para conferir una mayor movilidad o amplitud a la expresión. Otra característica genuinamente martiniana que aparece en arias como «Se della prole accanto» de Ulisse, la constituyen rápidas células melódicas en los violines

segundos cuyo efecto percusivo va incrementando la tensión, en una suerte de crescendo, de la cual la melodía principal de los violines primeros o de los instrumentos de viento parece estar completamente desvinculada. Cada sección orquestal posee una entidad dramática propia, participando en ocasiones de la pasión del personaje, en otras oponiéndose a esa tensión o incluso asumiendo un rol independiente y estableciendo un diálogo texto-melodía que facilita sin duda la interpretación en la escena de muchas de sus arias más extensas. Tal acontece en la práctica totalidad de las óperas serias de Martín y Soler, y hallamos incluso en *L'Arbore di Diana* (aria «Sento che dea son'io») y sobre todo en sus cantatas escénicas posteriores (*La Dora festeggiata, Il Sogno, Il Tributo*). Combinaba el acompañamiento orquestal arpegiado con el más dinámico *walking bass*; el pizzicato completo (todos los instrumentos de cuerda) con el alternado (solo violines y violas - bassi con el arco/ o solo violoncelos y contrabajos) para lograr momentos de inesperada transparencia o subrayar la incisiva ironía de un personaje, como en el rondó de Berenice «Cessate son le pene» (*Vologeso*) o la cavatina de Ifigenia «Deh, se mi sei fedele».

El uso del bajo continuo que sugiere Martín en sus recitativos secchi, es un mero apoyo declamativo cuya desnudez debe contrastar con la masa orquestal de las arias; no obstante, su función no es de tránsito hacia el aria sino que, al despojarlo de la riqueza del secco de la ópera seria barroca, debe intensificar y facilitar aún más la comprensión del texto mediante la simplicidad y ligereza del plan tonal escogido por el compositor valenciano. Además del clave y el violoncello, y con el objeto de evocar aquella Micenas arquetípica a través de un sonido milenario, hemos introducido el arpa de pedales clásica para la realización del

acompañamiento. Se cumple así un doble deseo: explorar en los elementos tímbricos en la praxis del continuo a finales del XVIII y secundar el impulso neoclasicista de este período introduciendo uno de los instrumentos más populares de la época, el arpa.

El menor número de óperas serias escritas por Martín (7) con respecto al ingente volumen de sus óperas cómicas (13), unido al desconocimiento tangible de estas obras en nuestros días, han sido los motivos por los que intérpretes y biógrafos habían desestimado esta etapa del compositor, considerándola como transitoria hacia el drama jocoso y centrándose en su más popular período vienés. Sin embargo, tras un acercamiento detallado a estas partituras, tras haber editado cinco de ellas (*Ifigenia in Aulide, Ipermestra, Andromaca, Vologeso y Camille ou le souterrain* para las ediciones de la Real Compañía Ópera de Cámara), y haber dirigido y llevado a la escena junto a Isidro Olmo la primera de ellas, quedan patentes las extraordinarias dotes del valenciano para el género más intrincado de la música escénica. La arrebatadora fuerza, expresividad y exigencias técnicas de una ópera como *Ifigenia* nos hace enmudecer; más aún si tenemos en cuenta que constituye su primer drama per musica y que fue escrito a la edad de veinticinco años. Se hace evidente que los motivos del distanciamiento del valenciano de la ópera seria fueron de cariz circunstancial y no consustancial a su talento o inmadurez; parece más bien como si Martín hubiera intuido el final de una época y un género. En el último cuarto del siglo XVIII, el resquebrajamiento de las estructuras del drama per musica, acorde con el desmoronamiento jerárquico propiciado por la revolución francesa, toma cuerpo derivando hacia otras formas del drama cantado que, dos

décadas después de este esencial acontecimiento social, salvo algunas excepciones del repertorio, poco o nada tenían que ver con la ópera seria arquetípica. En efecto, los encargos de obras de esta índole fueron disminuyendo o derivando hacia híbridos temáticos paulatinamente carentes de los fastos pretéritos -irremediablemente relacionados por el público con las ideas del pasado-, en favor de una verdadera apoteosis del *dramma giocoso*, más cercano a las nuevas inquietudes reformistas de la sociedad.

Ifigenia en la intimidad

En nuestra *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler hemos querido subrayar el incesante debate entre el sacrificio y el deber al que se enfrentan todos los personajes y que se resuelve en propia carne por *Ifigenia*. Siguiendo el concepto fundamental con el que llevamos a cabo nuestra realización del *Orlando* de Porpora y Ariosto, hemos querido presentar aquí esta breve secuencia mítica narrada en la *Iliada*, basándonos en los acontecimientos originales de Eurípides recogidos en los versos de Luigi Serio, y penetrar así, más intensamente, en la comprensión de esta figura. Os queremos abocar a una *Ifigenia* en la intimidad, vivificada por el entramado de armonías, ritmos y timbres imaginado por Martín y Soler. No tras la rígida pompa estructural de la ópera seria, recuperada así, sin más, y auspiciada por los ritos historicistas de nuestros días, sino aligerada de elementos que nos desvíen del peso del drama del personaje principal: su resignación. Sintetizar, en apenas dos horas, la impasividad de Ulisse, el tormento dubitativo de Agamennone, la lucha doblegada de Achille ante el irreversible camino hacia la extinción de un ser. Una escena desnuda, en la que a lo sumo

una vela inmóvil pudiera sugerir la insoportable calma a la que están sometidos los griegos por la diosa Diana... espacio sin sonidos de pájaros, sin ruidos, inerte, sofocante, que sirva de simple marco al transitar de *Ifigenia*: del blanco impoluto de la novia que llega a Aulide para su boda, a la pureza funestada en negro y finalmente transformada en el rojo de su sangrienta inmolación. El oro de Micenas, del rey de reyes, símbolo de la ambición de Agamennone, en última instancia usurpado por el negro, impertérrito ante el ritual del sacrificio del que va a ser ejecutor; el verde profundo, representación de la insidia venenosa de Ulisse, sin límites, o el azul testimonial, huidizo de Arcade, son los colores que hemos imaginado para dar vida a este pequeño homenaje neoclásico a Eurípides y Martín y Soler.

Juan Bautista Otero, Barcelona 2006

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

La Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC) es un ensemble de producción independiente de ópera con sede en Barcelona, que contribuye a la recuperación de obras de compositores españoles e italianos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, incidiendo en el elemento escénico como eje generador de la interpretación musical de serenatas, cantatas escénicas y óperas, tanto en versión escénica como en versión concertante. Bajo la dirección de Isidro Olmo y Juan Bautista Otero, ha llevado a escena para distintos festivales y teatros de ópera europeos (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basilea, Zürich, Rotterdam) obras como Los Elementos de Antonio de Lites, L'Arbore di Diana e Il Sogno de Vicente Martín y Soler, Artaserse de Domènec Terradellas, o Gloria e Imeneo de Antonio Vivaldi.

RCOC dispone de una sección editorial propia destinada a publicar las obras que han sido llevadas a escena por la compañía, o que constituyen futuros proyectos de la misma. La colección está compuesta por títulos de extraordinario valor que no han sido editados en su mayoría por ninguna otra editorial en el mundo. Entre ellos figuran las primeras ediciones de óperas de compositores como Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón, o Bonno. Para la temporada 2003-2004, además del estreno de Eco y Narciso en el Festival Internacional de Música Antigua de Aranjuez, RCOC estrenará en el Festival de Otoño de Madrid un espectáculo dedicado a la compositora Mariana Martínez y para el Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el estreno mundial de la ópera sería de Martín y Soler, Ifigenia in Aulide. En el 2005-2006

llevó a cabo la producción de la ópera de Porpora Orlando y para la presente temporada además de la grabación de Ifigenia in Aulide, realiza la producción de otra obra vinculada a la actividad de su mentor histórico, Farinelli: Aminta (Madrid, 1756) de Antonio Mazzoni.

JUAN BAUTISTA OTERO

(Madrid, 1964)

Dirección musical, dirección escénica, edición

Inicia sus estudios de canto en Barcelona, ampliándolos en Londres (*King's College*, canto y composición), en Basilea (*Schola Cantorum Basiliensis*, con Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois»), en donde se especializa en música medieval y barroca y finaliza sus estudios junto a Nigel Rogers, Rosmarie Meister y Karin Smith (musicología), Hans Martin Linde (dirección), y más tarde con Peter Kooy en Hannover. Interesado en la recuperación y difusión de la música barroca española e italiana, crea en 1987 el «Beatus Ille Ensemble», orquesta de cámara centrada en la interpretación con instrumentos originales (bajo la batuta de directores como Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht o Marcel Pérès), base de la futura «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Junto a RCOC ha dirigido obras de Antonio de Lites (*Los Elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993), David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996, *Il Sogno*, temporada 2000-01) Domènec Terradellas

(*Artaserse*, Anfiteatro del Festival Grec de Barcelona 1998), *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Retrato de una compositora: Mariana Martínez», y la ópera seria *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En Mayo de 2005 ha dirigido la producción y grabación de la ópera *Orlando de Porpora* en co-producción para el Festival de Aranjuez

y el Festival de Sarrebourg-Le Couvent junto al sello discográfico K617. Para la temporada 2006-2007, ha realizado *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, nuevamente con el Festival de Sarrebourg y grabación con K617-Harmonia Mundi y *Aminta*, de Antonio Mazzone, una producción para el Festival de Herne (Alemania)-WDR3



La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle

The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent” (*“Le Couvent”*), the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*“Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich”*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy
President of the General Council of the Moselle