

## *Iphigénie en Aulide*

Tragédie-opéra von Christoph Willibald Gluck  
nach einem Libretto von François Gand-Leblanc du Rouillet,  
nach Jean Racine [nach Euripides],  
Uraufführung am 19. April 1774 in Paris, Académie Royale  
mit Widmung an Ludwig XVI.

## *Richard Wagner: Iphigenia in Aulis*

Bearbeitung von Christoph Willibald Glucks Tragédie-opéra  
Uraufführung am 24. Februar 1847,  
Königliches Hoftheater Dresden, WWV 77

## *Richard Wagner: Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis*

Konzertschluss zur Ouvertüre von  
Christoph Willibald Glucks Iphigénie en Aulide  
WWV 87  
Uraufführung am 7. März 1854 in Zürich

*Eingespield auf romantischem Instrumentarium um 1840 – Stimmtön: 437'*

SS

**Camilla Nylund, Sopran** Iphigenia  
**Michelle Breedt, Mezzosopran** Klytämnestra  
**Christian Elsner, Tenor** Achilles  
**Oliver Zwarg, Bass** Agamemnon  
**Raimund Nolte, Bassbariton** Kalchas  
**Mirjam Engel, Sopran** Artemis  
**Richard Logiewa, Bariton** Patroklos, Anführer  
**Thilo Dahlmann, Bass** Arcas

**Chorus Musicus Köln**  
**Das Neue Orchester**

**Christoph Sperring, conductor**

**Erster Akt**

- [01] Ouvertüre 07:03
  
  - [02] Nr. 1 Rezitativ und Arie Agamemnon 03:39
  - [03] Nr. 2 Chor der Griechen, Kalchas, Agamemnon 05:14
  - [04] Nr. 3 Kalchas, Agamemnon 04:02
  - [05] Nr. 4 Kalchas, Agamemnon, Chor 02:06
  - [06] Nr. 5 Agamemnon, Kalchas, Chor 03:19
  - [07] Nr. 6 Arie Klytämnestra 00:59
  - [08] Nr. 7 Menuetto 01:37
  - [09] Nr. 8 Arie Iphigenia 01:14
  - [10] Nr. 9a Rezitativ Klytämnestra, Iphigenia 01:30
  - [11] Nr. 9b Arie Klytämnestra 01:44
  - [12] Nr. 10 Arie Iphigenia 03:35
  - [13] Nr. 11 Rezitativ Achilles, Iphigenia 02:01
  - [14] Nr. 12 Rezitativ Iphigenia / Duett Achilles, Iphigenia 04:35
- total 42:43

**Zweiter Akt**

- [01] Nr. 13 Chor der Frauen *02:03*
- [02] Nr. 14 Arie Iphigenia *02:58*
- [03] Nr. 15 Rezitativ Klytämnestra, Iphigenia *00:52*
- [04] Nr. 16 Marsch *00:54*
- [05] Nr. 17 Achilles und Chor *01:54*
- [06] Nr. 18 Quartett und Chor *03:05*
- [07] Nr. 19 Arie Klytämnestra *04:52*
- [08] Nr. 20 Terzett Iphigenia, Achilles, Klytämnestra *03:33*
- [09] Nr. 21 Rezitativ und Arie Achilles, Arcas *01:37*
- [10] Nr. 22 Rezitativ Achilles, Agamemnon *02:36*
- [11] Nr. 23 Duett Achilles, Agamemnon *01:53*
- [12] Nr. 24 Rezitativ und Arie Agamemnon *07:47*

**Dritter Akt**

- [13] Nr. 25 Chor und Iphigenia, Arcas *01:54*
  - [14] Nr. 26a Rezitativ Iphigenia, Achilles *01:18*
  - [15] Nr. 26b Arie Iphigenia, Achilles *04:07*
  - [16] Nr. 27 Arie Achilles *01:36*
  - [17] Nr. 28a Rezitativ Iphigenia, Chor, Klytämnestra *02:11*
  - [18] Nr. 28b Arie Iphigenia *04:55*
  - [19] Nr. 28c Arie Klytämnestra *04:01*
  - [20] Nr. 29 Klytämnestra, Chor *01:24*
  - [21] Nr. 30 Finale *07:28*
- [22] Ouvertüre mit Konzertschluss *08:25*

total 71:35

**Wagners modernes psychologisches Drama: Iphigenia in Aulis (1847)**  
*Gedanken zur Umarbeitung von Glucks Iphigénie en Aulide (1774)*

NORBERT BOLÍN: Mit der Umarbeitung von Glucks Tragédie-Opéra *Iphigénie en Aulide* stellt sich Wagner in eine historische Dimension, die ihn selbstverständlich mit dem bedeutenden Opernreformer des 18. Jahrhunderts, Christoph Willibald Gluck, verbindet. Ob Wagner damit eine der Uraufführung von Glucks *Iphigénie* (1774) folgende ästhetische Debatte um das Wesen der Oper einleiten wollte, wie sie im Gluckisten-Piccinnisten-Streit erbittert geführt wurde, ist nicht zu entscheiden und letztendlich unerheblich.

Wagner, seit 1843 zum Königlichen Sächsischen Hofkapellmeister ernannt, lebt in den Jahren 1842 bis 1849 in Dresden. In dieser Schaffensperiode wird *Der fliegende Holländer* (1843) uraufgeführt, es entstehen mit *Tannhäuser* (UA 1845) und *Lohengrin* (UA 1850) zentrale Werke seines Œuvres. Parallel dazu finden sich Prosaentwürfe zur Oper *Siegfrieds Tod* (später: *Götterdämmerung*) und zu den *Meistersingern* und *Tristan*. Deutlich erkenn-

**Wagner's Modern Psychological Drama: Iphigenia in Aulis (1847)**  
*Thoughts about the Adaptation of Gluck's Iphigénie en Aulide (1774)*

NORBERT BOLÍN: With the adaptation of Gluck's tragédie-opéra *Iphigénie en Aulide*, Wagner places himself in an historical dimension that naturally links him with the important 18th-century operatic reformer Christoph Willibald Gluck. Whether or not Wagner wished to introduce an aesthetic debate over the essence of the opera, as was bitterly carried out in the dispute between Gluckists and Piccinnists following the premiere of Gluck's *Iphigénie* (1774), is not to be decided here and is ultimately irrelevant.

Wagner, who had been appointed Royal Saxon Court Kapellmeister in 1843, lived in Dresden from 1842 until 1849. During this creative period, *The Flying Dutchman* (1843) was premiered, and he composed central works of his oeuvre with *Tannhäuser* (premiered in 1845) and *Lohengrin* (premiered in 1850). Concurrently, he made prose drafts of the opera *The Death of Siegfried* (later: *The Twilight of the Gods*) and of the *Mastersingers*

bar ist Wagner auf dem Weg zu Neuem, zum »Kunstwerk der Zukunft«; ein Element davon ist die Umarbeitung von Glucks *Iphigénie en Aulide* zur »eigenen Oper« *Iphigenia in Aulis*.

CHRISTOPH SPERINC: Im Vorfeld zu dieser Tonträger-Produktion stellte sich die Frage, wie diese CD denn nun heißen solle, beziehungsweise wer der Komponist des Ganzen sei. Schließlich gab es mehrere – wenn auch unvollständige – Einspielungen der Oper in den 1960er und 70er Jahren, und die Glucksche *Aulide* wurde, wenn sie in deutscher Sprache interpretiert wurde, immer in der Wagnerschen Fassung aufgeführt. Man unterschied also gar nicht zwischen Gluck und Wagner.

Dabei ist es aber zweifelsohne so, dass – obwohl die Grundsubstanz des Werkes von Christoph Willibald Gluck komponiert wurde – Richard Wagner durch seine vielfältigen Veränderungen ein beinahe neues Werk schuf. Wagners Leistung, die die Wissenschaftler gerne mit dem Begriff der »Übermalung« beschreiben, lässt neben der neuartigen Struktur auch einen vollkommen andersartigen Klang entstehen, so dass sein Anteil am

and *Tristan*. Wagner was clearly on the path towards new developments, towards the “art-work of the future”; one element of this was the adaptation of Gluck’s *Iphigénie en Aulide* into his “own opera” *Iphigenia in Aulis*.

CHRISTOPH SPERINC: Prior to this recording production, the question was raised as to how this CD should be called, or who the actual composer is. There were, after all, several – if incomplete – recordings of the opera in the 1960s and 70s, and Gluck’s *Aulide* was always performed in Wagner’s version when it was performed in German. One did not, therefore, distinguish between Gluck and Wagner.

It is doubtless true, however, that Richard Wagner, with his manifold alterations, practically created a new work, although the basic substance of the work was composed by Christoph Willibald Gluck. Wagner’s achievement, which scholars like to describe by the term “overpainting”, creates a completely different kind of sound, alongside its novel structure, meaning that his share in the artwork must not be underestimated. The musicologist Helmut Kirchmeyer summarises it in this way: “In the end one could ask whether

Kunstwerk nicht zu gering eingeschätzt werden darf. Der Musikwissenschaftler Helmut Kirchmeyer bringt es auf diesen Punkt: »Am Ende ließ sich fragen, ob der Anteil Wagners an dieser Oper nicht ebenso groß sei wie der Glucks! Von Glucks Musikdrama jedenfalls war nicht mehr viel übrig geblieben; kaum ein Takt fand sich noch, den Wagner nicht nach eigenem Empfinden übermalt hätte.«\*

NORBERT BOLÍN: Wagners Arbeitsphase begann mit der Übersetzung des Librettos, die sich eng an dem von Gluck zur Komposition herangezogene Original-Libretto de Roullets orientiert. Mit der Auflösung der althergebrachten Nummernoper und der Verwandlung in eine szenisch gedachte Struktur offenbart sich Wagners Vorstellung vom neuen musikalischen Drama, das auf einem viel geradlinigeren Handlungsverlauf beruht als dasjenige Glucks. Wagners Eingriffen fiel die

\* Kirchmeyer, Helmut, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 19. Jhds., = Das zeitgenössische Wagner-Bild, 1. Bd.: Wagner in Dresden, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 7, Regensburg 1972, S. 723.

or not Wagner's share in this opera was not just as great as was Gluck's! There was not much left over from Gluck's music drama, at any rate; there was hardly a bar that Wagner did not paint over in accordance with his own feelings.”\*

NORBERT BOLÍN: Wagner's working phase began with the translation of the libretto, which was closely orientated on the original libretto of de Roulet used by Gluck for his composition. The dissolution of the established number opera and the transformation into a scenically conceived structure reveal Wagner's conception of the new musical drama, based on a much more straightforward plot than that of Gluck. The role of Patroclus, allocated to other roles, fell victim to Wagner's interventions, as did, with few exceptions, the instrumental music of the ballets which was a relic of the French Opéra.

\* Kirchmeyer, Helmut, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 19. Jhds.: Das zeitgenössische Wagner-Bild, Vol. 1: Wagner in Dresden: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Vol. 7, Regensburg 1972, p. 723.

auf andere Partien verteilte Rolle des Patroklos zum Opfer, vor allem aber mit wenigen Ausnahmen die der französischen Opéra verpflichten Instrumentalmusiken der Ballette.

CHRISTOPH SPERINC: Für mich offenbart sich in Wagners Eingriffen in den Handlungsverlauf der unbedingte Wille zur erzählerischen Stringenz. Indem Wagner dramaturgische Einheiten schafft, reduziert er die Dominanz einzelner Nummern zugunsten eines zielstrebig konstruierten Handlungsverlaufs, der allein auf die psychische Befindlichkeit der Iphigenia zielt. – Immerhin machen die Streichungen von Personen etwa ein Viertel des Gesamtumfangs aus. Das wiederum kommt der musikalischen Dimension zugute, denn in der Auskomposition von musikalischen Motiven und Gedanken Glucks im Sinne von Vor-, Zwischen- und Nachspielen schafft Wagner eine fortlaufende musikalische Erzählung dadurch, dass er »nahtlose Übergänge zwischen den verbliebenen Nummern [schafft] und ... sie zu Szenen verknüpfte, die eine tableauartige Dramaturgie erkennen lassen«, wie Christa Jost in ihrem Kritischen Bericht der Wagner-Gesamtausgabe schreibt.

CHRISTOPH SPERINC: For me, Wagner's interventions in the plot reveal the absolute will to narrative stringency. By creating dramaturgical entities, Wagner reduces the dominance of individual numbers in favour of a purposefully constructed plot that aims solely at the psychic state of Iphigenia. – At any rate, the deletions of persons amount to about one fourth of the entire scope. – The musical dimension, in turn, benefits from this, for Wagner creates a continuous musical narrative by developing musical motifs and ideas of Gluck in the sense of preludes, interludes and postludes. He does this by creating "seamless transitions between the remaining numbers and ... linking them to scenes that indicate a tableau-like dramaturgy," as Christa Jost writes in her critical report of the Wagner Complete Edition.

NORBERT BOLÍN: Wagner shapes a psychological drama out of the typically French court opera of Gluck. Splendour and pageantry are no longer the central focus – Wagner himself was the director at the Dresden world premiere on 24 February

NORBERT BOLÍN: Wagner formt aus der typisch französischen Hof-Oper Glucks ein psychologisches Drama. Im Zentrum stehen nicht mehr Prunk und Gepränge – für die Dresdner Uraufführung am 24. Februar 1847 hat Wagner selbst Regie geführt –, sondern wesentlich die Hauptpersonen, im Mittelpunkt Iphigenia.

CHRISTOPH SPERING: Deshalb ist es auch vollkommen konsequent, den schon zu Glucks Opernpremiere kritisierten, weil unglaubwürdigen Tragödienschluss zu streichen und durch eine Hinwendung zu Euripides die Erscheinung der Göttin Artemis (Diana) in einer Gewitterwolke zu inszenieren, die Iphigenia dann zur Priesterin erhöht und mit ihrer Himmelfahrt in überirdische Gefilde dem Geschehen entzieht. Ins Zentrum der Handlung ist jetzt die Wandlung Iphigenias gerückt, von ihrem Opferdasein zur Selbstopferung und (nach Euripides) ihrer Verklärung. Darauf hin hat Wagner alle Handlungsfäden verknüpft und gestrafft.

NORBERT BOLÍN: Ein Ergebnis dieser szenisch-dramatischen Denkart ist die neuartige Verbindung von Arien und Chören durch

1847 – but rather the main characters, with Iphigenia at the very centre.

CHRISTOPH SPERING: For this reason it is completely consistent to cut the tragic ending, criticised as it was already at Gluck's opera premiere for being implausible and, turning to Euripides, to stage the appearance in a storm cloud of the goddess Artemis (Diana), who then elevates Iphigenia to a priestess, removing her from the action with her flight to heaven into the celestial realm. The transformation of Iphigenia has now shifted to the centre of the plot, from her victimised existence to self-sacrifice and (according to Euripides) her transfiguration. As a result, Wagner linked and tightened all the threads of the plot.

NORBERT BOLÍN: One result of this scenic-dramatic way of thinking is the novel connection of arias and choruses through preludes, interludes and postludes in through-composed scenes. The traditional number sequence is dissolved into scenic units in which the musical forms such as recitative, arioso and aria, formerly strictly separated from each

Vor-, Zwischen- und Nachspiele in durchkomponierten Szenen; die althergebrachte Nummernreihenfolge ist in szenische Einheiten aufgelöst, in denen die vormals streng voneinander geschiedenen musikalischen Formen wie Rezitativ, Arioso und Arie fließend ineinander übergehen und damit das gesamte Gefüge dem Wagnerischen Ideal der durchkomponierten Form näher kommt.

CHRISTOPH SPERINC: Nicht allein dies, sondern auch die Erweiterung des Orchestersatzes und die Instrumentation folgen der neuartigen dramatischen Konstellation. Im dramaturgischen Sinn steht die Geschichte – durchaus romantisch – viel zwingender und schlüssiger vor uns. Dazu trägt die Instrumentierung einen gewichtigen Teil bei; Wagner hat sie vollkommen im Sinne eines größeren romantischen Orchesters geändert, indem er den vollen Bläusersatz neu komponiert hat. Das allerdings nicht in einer Form, wie wir es beispielsweise in Mozarts Bearbeitungen von Händel-Oratorien oder Mendelssohns Einrichtungen von Händel oder Bach sehen, vielmehr hat er die Bläser dem

other, flow into each other, approaching more closely the entire structure of the Wagnerian ideal of through-composed form.

CHRISTOPH SPERINC: Not only that, but the expansion of the orchestral writing and the instrumentation also follow the novel dramatic constellation. In the dramaturgical sense, the story – a thoroughly romantic one – stands before us far more compellingly and conclusively. The instrumentation makes a considerable contribution towards this; Wagner has completely changed, it in the spirit of a larger romantic orchestra, by composing the entire wind parts anew. Not in a form that we see, for example, in Mozart's adaptations of Handel oratorios or Mendelssohn's of Handel or Bach; rather, he has adjusted the winds to the customary "normal" wind writing in the romantic orchestra of that time.

He even intervened in the string writing by doubling the violas almost the whole time and by changing the voice-leading in the strings to attain a more sustaining romantic sound. Ultimately, Wagner composed about ten percent of the work anew. Not in the obviously striking sense of imposing his har-

im damaligen romantischen Orchester üblichen »normalen« Bläusersatz angepasst.

Selbst in die Streicherbesetzung hat er eingegriffen, indem er fast durchgehend die Bratschen verdoppelte und im Streichersatz die Stimmführungen änderte, um einen tragenderen romantischen Klang zu erreichen. Letztlich hat Wagner etwa zehn Prozent des Werkes neu komponiert. Natürlich nicht in diesem offensichtlich auffälligen Sinne, dass er dem Werk seine Harmonik überstülpt, sondern indem er den Stil Glucks mit seinem Personalstil verbindet. Da gibt es Stellen, die gemahnen immer wieder an seine Opern, und bei mehrmaligem Hören kristallisieren sich diese neu komponierten Stellen deutlich heraus.

Das Ganze geht also weit über ein Arrangement hinaus, auch die relativ lange Unterbrechung seiner Arbeit am *Lohengrin*, also in seiner mittleren Schaffensperiode, weist darauf hin, wie ernst er diese Arbeit für seine Entwicklung genommen hat.

**NORBERT BOLÍN:** Rein statistisch ist das Orchester im Bläusersatz um ein drittes Fagott, ebenso um eine dritte Trompete sowie durch-

monic language onto the work, of course, but by connecting Gluck's style with his own personal style. There are spots that repeatedly remind us of his operas, and these newly composed passages clearly stand out upon repeated hearings.

The entire work, therefore, goes far beyond an arrangement; the relatively long interruption of his work on *Lohengrin*, during his middle creative period, is also an indication of how much this work meant to him for his development.

**NORBERT BOLÍN:** Purely statistically, the wind section of the orchestra has been expanded by a third bassoon, a third trumpet and two additional horns used continuously. In addition, completed stage music has been added. Completely new is the three-part trombone writing, especially praised by the contemporary Viennese music critic Eduard Hanslick, and of course the spectacular thunder and lightning machine when the goddess appears.

**CHRISTOPH SPERING:** The expansion of the sound apparatus appears important to me in two respects. Firstly, in order to oppose and

gehend um zwei zusätzliche Hörner erweitert. Dazu kommt eine vollständige Bühnenmusik. Vollkommen neu ist der dreistimmige Posauensatz, den der zeitgenössische Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick besonders lobend erwähnt hat, und natürlich die spektakulär dreinschlagende Blitz- und Donnermaschine zur Erscheinung der Göttin.

CHRISTOPH SPERINC: Die Erweiterung des Klangapparates scheint mir in zweifacher Hinsicht wichtig zu sein: zum einen, um dem Streicherapparat einen selbständigen Holzbläsersatz gegenüberzustellen, der frei geführt werden kann und auch durch seine Klangfarben zur Entstehung eines romantisch-durchkomponierten Musikdramas beiträgt. Zum anderen zielt der vergrößerte Instrumentalapparat auf die Dramatisierung des Geschehens; er dient vorrangig zur abwechslungsreichen sensiblen klanglichen Zeichnung einzelner Personen in ihren besonderen Situationen, vor allem in Momenten von Verzweiflung, Schmerz und Leid. Die Erweiterung der Klangfarbenpalette, die größere dynamische Extreme ermöglicht, hilft bei der Dramatisierung des Werkes.

complement the strings with an independent wind section that can be freely moved – also contributing, with its timbres, to the creation of a romantic through-composed music drama. Secondly, the expanded instrumental apparatus is aimed towards the dramatisation of the story; it is primarily placed at the service of different kinds of sensitive, sonic depictions of individual persons in their particular situations, especially in moments of desperation, pain and suffering. The expansion of the palette of timbres that makes the greater dynamic extremes possible aids the dramatisation of the work.

NORBERT BOLÍN: One does not suppose that Wagner understood himself to be the representative of any historically informed performance practice in his revisions or adaptations. Rather, his aims followed the development of the new and, in the case of adaptations, the modernisation of the traditional.

CHRISTOPH SPERINC: In my experience as a conductor, now extending over several decades, I have seen a number of different ways of understanding “performance practice” –

NORBERT BOLÍN: Man wird Wagner in seinem gesamten Bestreben nicht unterstellen wollen, dass er sich in Umarbeitungen oder Bearbeitungen als Vertreter irgendeiner historisch informierten Aufführungspraxis verstand. Seine Ziele verfolgten doch eher die Entwicklung von Neuem und, im Falle der Umarbeitungen, die Modernisierung von Althergebrachtem.

CHRISTOPH SPERING: In meiner nun doch einige Jahrzehnte dauernden dirigentischen Praxis habe ich eine Vielzahl von Verständnisvarianten des oft genug schillernd gebrauchten Begriffes von Aufführungspraxis erlebt und muss für diese Einspielung sagen, dass sie »den« Wagnerschen Geist atmet. Einfach deshalb, weil Wagners Anliegen, sein neues Verständnis von Dramaturgie und Klangregie zu probieren, sich uns in der Rückschau als eine Art von Testinstallation darstellt, ein Terrain, verschiedene Möglichkeiten auszuprobieren. Genauso habe ich mir die Partitur auch erarbeitet und das Ensemble zusammengestellt, wobei wir heutzutage das Glück haben, die klanglichen Wirkungen aus Wagners Zeit relativ genau rekonstruieren zu können. Angefangen bei aufführungsprak-

a term that is quite multi-faceted. For this recording, I must say that it breathes “the” Wagnerian spirit. This is simply because Wagner’s concern to try out his new understanding of dramaturgy and sound direction represents to us, in retrospect, a kind of test installation – a terrain in which various possibilities could be tried out. I have worked on the score and put the ensemble together in precisely this way, whereby we are fortunate today in that we can reconstruct, relatively precisely, the sonic effects from Wagner’s time. These range from details of performance practice accessible from the original performance materials of the Bavarian State Library, concerning vocal techniques increasingly indebted to the bel canto ideal always demanded by Wagner, to the instruments used – although these are, in a certain sense, less complete than the present-day body of instruments but much more colourful in their sonic facets. A most interesting new approach to the work, perhaps to Wagner as a whole, is opened up in connection with the somewhat lower pitch standard (437<sup>°</sup>), the results of which remain to be seen.

tischen Details, die wir aus dem originalen Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsbibliothek erschließen können, über Gesangstechniken, die mehr dem von Wagner immer geforderten Belcanto-Ideal verpflichtet sind, bis hin zum verwendeten Instrumentarium, auch wenn dieses in einem gewissen Sinne unvollkommener als das heutige ist, dafür aber viel farbiger in seinen klanglichen Facetten. Tatsächlich eröffnet sich in der Verbindung mit dem etwas niedrigeren Stimmtönen (437<sup>1</sup>) ein ganz interessanter neuer Zugang zum Werk, vielleicht zu Wagner überhaupt, was sich noch erweisen muss.

Dann hat sich Wagner aber durchaus auch gewissermaßen zum Sachwalter Glucks in aufführungspraktischen Belangen gemacht. So plädiert er zum Beispiel in gleich mehreren streitbaren Aufsätzen dafür, im vermeintlichen Gluckschen Sinne das Grundtempo der Ouverture nach der langsamen Einleitung nicht wie üblich »Allegro«, also schnell zu spielen, indem er sich vermeintlich auf die Originalangaben Glucks bezieht.

Freilich hat sich Wagner zwar hier – weil ihm kein aufführungskritisches Material im modernen Sinne zur Verfügung stand – ge-

Wagner did indeed make himself Gluck's advocate to a certain extent as far as performance practice is concerned. In several polemical essays, for example, he argued in favour of not playing the basic tempo of the overture in an "allegro" tempo, as was customary after the slow introduction, supporting this argument by referring to Gluck's original indications.

Wagner was mistaken here, of course – he had no critical edition of the performance material in the modern sense at his disposal – for Gluck definitely called for a tempo change in the original. What is interesting here, however, is the way in which he really goes too far in his ideas of performance practice in order to argue in favour of Gluck's principles. The question of tempo is, generally speaking, an important issue with Wagner.

NORBERT BOLÍN: The question of tempo is especially suggestive because Wagner was attacked by the critics of his time for performing Mozart's tempi in the French manner. He was too extreme in the opinion of his contemporaries, taking slow tempi too slowly and fast tempi too quickly. According to the

täuscht, denn Gluck hatte den Temposprung im Original eindeutig gefordert, aber es ist interessant, wie er sich hier aufführungspraktisch regelrecht aus dem Fenster lehnt, um im Sinne Glucks zu argumentieren. Überhaupt ist ja die Tempofrage bei Wagner ein großes Thema.

NORBERT BOLÍN: Die Tempofrage ist deshalb besonders pikant, weil Wagner von der Kritik seiner Zeit angegriffen wird, Mozartsche Tempi im französischen Sinne zu nehmen, also für das Empfinden der Zeitgenossen zu extrem, nämlich langsame Tempi zu langsam und schnelle Tempi zu schnell. Nach der Auswertung seiner gesamten Dresdner Musizierpraxis kristallisiert sich heraus, dass seine Temponahme – ausgenommen die Ouverture – recht zügig und dem dramatischen Gestus entsprechend war. Die Klage gleich mehrerer Kritiker, dass das Tempo der Ouverture verschleppt gewesen sein soll, ist auf Wagners Fehlinterpretation der Gluckschen Tempoangaben zurückzuführen, und in späteren Kritiken wird der zeitweilige Eindruck des Schleppenden und Willkürlichen tatsächlich korrigiert. Es scheint also so

evaluation of his entire performance practice in Dresden, it is clear that his tempi – except in the Overture – were rather brisk, corresponding to the dramatic gesture. The complaint of several critics that the Overture's tempo was too slow can be traced to Wagner's incorrect interpretation of Gluck's tempo indications; in later critiques, the sporadic impression of sluggishness and arbitrariness is actually corrected. It seems that the relatively large tempo fluctuations at the premiere were due to a certain insecurity on the part of the entire apparatus.

CHRISTOPH SPERINC: Wagner was surely not interested in scholarly performance practice as we think of it today, but rather in the transformation of the work's content into the time in which he lived.

In so doing, he rather neglected the questions of historical sound quality in favour of the content and the message that it was intended to impart. The fact that a sonic realisation in the historical sense was not of paramount concern can indeed be heard in many places where it sounds “like Wagner”, although the harmony is pure Gluck. Wagner

gewesen zu sein, dass die relativ großen Temposchwankungen in der Premiere einer gewissen Unsicherheit des gesamten Apparates zuzuschreiben waren.

CHRISTOPH SPERINC: Sicherlich interessierte Wagner nicht die wissenschaftliche Aufführungspraxis in unserem heutigen Sinne, sondern eher die Transformierung des Werkgehaltes in seine Gegenwart.

Dabei hat er die Fragen der historischen Klanglichkeit eher zurückgesetzt zugunsten des Inhaltes und seiner zu vermittelnden Botschaft. Dass für ihn die klangliche Umsetzung im historischen Sinne nicht vorrangig war, klingt wirklich an vielen Stellen an, an denen es »wie Wagner« klingt, obwohl die Harmonik reinsten Gluck ist. Zwar bringt Wagner seine Instrumentationseigenheiten schon vollkommen zur Anwendung, zeigt, dass er souverän damit spielen kann, sich aber bei seinen Umarbeitungen und neu komponierten Überleitungen doch an den Gluckschen Harmoniestil hält.

Diese Klangdimension von den Schlacken der inzwischen über 160 Jahre Interpretationsgeschichte wieder zu befreien, war mei-

makes full use of his idiosyncrasies of instrumentation; he shows that he can play with it in a sovereign manner whilst still remaining true to Gluck's harmonic style in his revisions and newly composed transitions.

It was my task to liberate this sonic dimension from the accumulated slag of over 160 years of interpretative history of this score. This means awakening the drama sonically composed by Wagner into the score, thus allowing the sharpness of his overpainting to take on new life in its own sound world. Even if we cannot speak of a real Wagner opera – with the plethora of his interventions ranging from the text to the instrumentation and new composition, this is a Wagnerian opera, which should also belong, at last, to the imperative educational canon for every Wagner expert and friend.

ne Aufgabe, das heißt, die von Wagner klanglich in die Partitur komponierte Dramatik zu erwecken und damit die Schärfe seiner Übermalung in ihrer eigenen Klangwelt wiedererstehen zu lassen, so dass auch an dieser Stelle, bei der Vielzahl seiner Eingriffe – vom Text über die Instrumentierung bis hin zur Neukomposition – wenn auch nicht von einer eigentlichen Wagner-Oper, so doch von einer Wagnerischen Oper gesprochen werden kann, die auch endlich für jeden Wagner-Kenner und -Freund zum unbedingten Bildungskanon gehören sollte.

Christop

h Willibald Gluck

### Vorgeschichte

Von Euripides (480–406 v. Chr.) sind die beiden Tragödien *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie bei den Taurern* als Dramen gestaltet. Über die italienische Renaissance gelangte der Iphigenia-Stoff in italienischen Übersetzungen in den französischen Sprachraum und wurde dort rasch populär.

Die als grausame und strenge Göttin charakterisierte Artemis (lateinisch Diana), Tochter von Zeus und Leto, Zwillingsschwester von Apollon, bestraft den griechischen König Agamemnon, nicht allein deshalb, weil er einst in ihrem Heiligen Hain einen Hirsch erlegt hat, sondern vielmehr, weil er sich rühmt, im Vergleich mit der Göttin der weitaus bessere Jäger zu sein.

Eine der von Artemis verfügbaren Strafen ist die Windstille, die zu Beginn des Trojanischen Krieges die Weiterfahrt der Griechenflotte unter Agamemnons Kommando nach Troja verhindert.

Der Trojanische Krieg wiederum resultiert aus dem Streit der drei Göttinnen Hera, Aphrodite und Athene um den Apfel der Eris, der »der Schönsten« zustand. Der trojanische Prinz Paris wurde zum Richter bestimmt und

### Past History

The two tragedies *Iphigenia in Aulis* and *Iphigenia in Tauris* were designed as dramas by Euripides (480–406 B.C.). The Iphigenia story, in Italian translations, reached the French-speaking world via the Italian Renaissance and rapidly became popular there.

Artemis (Latin: Diana), daughter of Zeus and Leto, twin sister of Apollo, characterised as a cruel and severe goddess, has punished the Greek King Agamemnon, not only because he once slew a deer in her sacred grove, but even more for priding himself on being a far better hunter than the goddess.

One of the punishments decreed by Artemis is the dead calm that prevented the crossing of the Greek fleet to Troy under Agamemnon's command at the beginning of the Trojan War.

The Trojan War, on the other hand, has resulted from the dispute between the three goddesses Hera, Aphrodite and Athena over Eris's apple (inscribed "to the fairest"). The Trojan Prince Paris was appointed judge and awarded the apple to Aphrodite. She had bribed him by promising to him Helen, half-sister of Agamemnon's wife Clytemnestra.

wählte Aphrodite. Zur Belohnung versprach diese ihm Helena, die Halbschwester von Agamemnons Gattin Klytämnestra. Paris entführte Helena – wohl durchaus mit ihrem Einverständnis – nach Troja. Hera und Athene beschlossen nun, gegen Troja zu kämpfen. Die Ausführenden dieses Kampfes waren der Gatte der »schönen Helena«, König Menelaos von Sparta, und sein Bruder, König Agamemnon, Vater von Iphigenia.

Allerdings hatte der Seher Kalchas zuvor geweissagt, dass Agamemnon seine Tochter Iphigenia der Göttin zur Sühne opfern müsse, um seine Kriegsfahrt überhaupt beginnen zu können.

### **I. Akt**

Vaterliebe und Fürstenpflicht zermürben die Seele Agamemnons. Die Vorstellung einer standesgemäßen Hochzeit seiner Tochter Iphigenia mit dem Thessalierkönig Achilles rückt in weite Ferne. Anstelle der Hochzeit soll nach der Fügung der Göttin die Opferung Iphigenias stattfinden, die Artemis als Sühne für die ihr einst von Agamemnon zugefügte Schmach fordert. Die griechischen Fürsten, Heerführer und der Seher Kalchas

Consequently he abducted her – probably with her complete consent – to Troy. Hera and Athena now decided to fight against Troy. The fighters in this battle were the husband of Helen, King Menelaos of Sparta, and his brother, King Agamemnon, father of Iphigenia.

However, the seer Calchas has previously prophesied that Agamemnon must sacrifice his daughter Iphigenia to the goddess for atonement, in order to even begin his war journey.

### **Act I**

Fatherly love and princely obligations are wearing down Agamemnon's soul. The idea of wedding his daughter Iphigenia to the Thessalian King Achilles is moving beyond reach. Instead of the wedding, the sacrifice of Iphigenia is to take place, in accordance with the decree of the goddess; Artemis requires it as atonement for the disgrace once inflicted on her by Agamemnon. The Greek princes, military leaders and the seer Calchas urge Agamemnon to comply with Artemis's demand and sacrifice his daughter.

drängen Agamemnon, Artemis' Forderung zu entsprechen und die Tochter zu opfern.

Um dieser furchtbaren Notlage zu entgehen, schickt Agamemnon seinen Diener Arcas der Gattin und der Tochter entgegen, die auf dem Wege in das Kriegslager der Griechen auf Tauris sind. Arcas soll beide durch eine List zur Umkehr bewegen. Er soll ihnen offenbaren, dass Achilles, Iphigenias Verlobter, seinem Heiratsversprechen untreu geworden sei und längst die Liebe einer anderen genieße. Zugleich verspricht Agamemnon den Griechen, ihrer Forderung zu entsprechen und seine Tochter zu opfern, sobald sie im Lager erscheint, damit Artemis die Winde wieder loslasse.

Jubelgesänge des Volkes melden hingegen ihre Ankunft. Agamemnons Plan ist gescheitert, Arcas hat Iphigenia und Klytämnestra nicht erreicht. Mit anmutigen Tänzen begrüßen die griechischen Mädchen die Braut des gefeiertsten Helden. Nun erst kann Arcas der Königin die trügerische Botschaft überbringen, nun erst erfährt Iphigenia von Achilles' angeblicher Untreue und ist natürlich tief verletzt. Achilles hingegen, der von Agamemnons List gar nichts weiß, beteuert

To escape this terrible plight, Agamemnon sends his servant Arcas towards his wife and daughter, who are on their way to the Greeks' war camp on Tauris. Arcas is supposed to convince the two, by trickery, to turn back. He is to reveal to them that Achilles, Iphigenia's betrothed, has been unfaithful to his marriage vow and has long been enjoying another woman's love. At the same time, Agamemnon promises the Greeks that he will comply with their demand that he sacrifice his daughter as soon as she appears at the camp, so that Artemis will release the winds again.

However, songs of jubilation by the people announce their arrival. Agamemnon's plan has failed and Arcas has not reached Iphigenia and Clytemnestra. The Greek maidens greet the bride of the most celebrated hero with graceful dancing. It is only now that Arcas can deliver the deceptive message to the Queen, and only now does Iphigenia find out about Achilles's alleged faithlessness; she is, naturally, deeply hurt. Achilles, on the other hand, who knows nothing about Agamemnon's trickery, assures her of his innocence. The two lovers are reconciled and can now hardly wait for their wedding.

ihr gegenüber seine Unschuld. Die beiden Liebenden versöhnen sich und können ihre Hochzeit kaum noch erwarten.

## **II. Akt**

Die beiden Liebenden ahnen nichts vom Unheil, das Iphigenias Leben bedroht. In Agamemnons Zelt am Strand von Aulis bereiten Frauen und Mädchen die Hochzeit vor und legen Iphigenia den bräutlichen Schmuck an. Achilles erscheint mit seinem Gefolge, um seine Braut abzuholen. Erst als beide zum Altar schreiten wollen, erfahren sie, was Agamemnon tatsächlich plant: Iphigenia soll nicht Achilles heiraten, sondern am Brautaltar der Göttin Artemis geopfert werden. Zorn und Entsetzen ergreifen alle.

In einem hasserfüllten Dialog mit Agamemnon schwört Achilles, seine Braut mit allen Mitteln – selbst mit dem Schwert – zu verteidigen, und widersetzt sich den Befehlen des Königs. Schließlich vermag es Agamemnon selbst nicht, seine eigene Tochter zu töten, und befiehlt Arcas, umgehend mit Iphigenia und Klytämnestra nach Tauris zu fliehen.

## **Act II**

The two lovers have no idea of the disaster that threatens Iphigenia's life. In Agamemnon's tent on the shore of Aulis, women and girls prepare the wedding and adorn Iphigenia with bridal jewellery. Achilles appears with his entourage to fetch his bride. Only when they want to stride to the altar do they find out what Agamemnon is actually planning: Iphigenia is not to marry Achilles, but to be sacrificed on the bridal altar to the goddess Artemis. All are seized with rage and dismay.

In a hateful dialogue with Agamemnon, Achilles swears to defend his bride with all means at his disposal – even with the sword – and refuses to obey the orders of the King. In the end, Agamemnon himself can't bring himself to kill his own daughter and commands Arcas to immediately flee to Tauris with Iphigenia and Clytemnestra.

## **Act III**

The Greeks are fiercely determined to prevent Iphigenia's flight and surround Agamemnon's tent. Having a premonition that Iphigenia is the offering required by Artemis, they

### III. Akt

Die Griechen sind wild entschlossen, Iphigenias Flucht zu verhindern und umlagern Agamemnons Zelt. In der Ahnung, dass Iphigenia das von Artemis geforderte Opfer sei, wollen sie sie nicht entkommen lassen. Allerdings stellen sich Achilles und Agamemnons Diener Arcas den Griechen entgegen. Alle sind davon überrascht, dass Iphigenia selbst plötzlich in ihre Opferung einwilligt.

Weder der verzweifelt tobende Achilles noch die Verzweiflung ihrer Mutter Klytämnestra können Iphigenia umstimmen. Aufrecht und gefasst schreitet sie zum Opferaltar.

Verwandlung – am Gestade von Aulis: Achilles stört die Zeremonie, um seine Geliebte in letzter Sekunde zu retten. Der sich abzeichnende blutige Kampf wird durch das plötzliche Erscheinen der Göttin Artemis in einer Gewitterwolke verhindert. Sie verkündet, durch den Opferwillen Agamemnons seien die Götter nun versöhnt, und sie lasse fortan die günstigen Winde für die Weiterfahrt der Griechen gegen Troja wehen. Dann entschweben Artemis und Iphigenia in einer Wolke gen Himmel; Iphigenia soll in einem unbekanntem Land Artemis als Priesterin dienen.

do not want her to escape. However, Achilles and Agamemnon's servant Arcas stand in opposition to the Greeks. All are surprised that Iphigenia herself suddenly agrees to be sacrificed.

Neither the desperately raging Achilles nor the anguish of her mother Clytemnestra can change Iphigenia's mind. She strides towards the sacrificial altar in an upstanding manner and with composure.

Change of scene – on the shores of Aulis: Achilles disrupts the ceremony in order to rescue his beloved literally at the last second. The looming bloody battle is prevented by the sudden appearance of the goddess Artemis in a storm cloud. She proclaims that the gods have now been reconciled through Agamemnon's willingness to make a sacrifice, and that they will, from now on, allow favourable winds to blow for the continued journey of the Greeks against Troy. Artemis and Iphigenia then waft away in a cloud towards heaven; Iphigenia is to serve Artemis as a priestess in an unknown land.



**[01] Ouverture****Erster Akt**

**1. SZENE:** Das griechische Lager am Strande  
von Aulis.

*Das griechische Lager. Agamemnon schreitet tief betrübt  
aus dem Zelt hervor.*

**[02] Rezitativ und Arie Agamemnon**

O Artemis, Erzürmte!

Umsonst gebeust du mir  
dies' so schreckliche Opfer,  
umsonst verheißt du mir deine göttliche Gnade  
und den günstigen Wind, der nach Ilion [Troja]  
uns führt.

Nein, wie auch Griechenland beleidigt,  
um diesen Preis werd' er an Troja nicht gerächt!  
Ich entsage den Ehren, die mir zudedacht,  
und kost' es selbst mein Leben,  
geopfert werde nicht mein Kind Iphigenia!

O Artemis, Erzürmte, umsonst,

umsonst gebeust du dies'.

O du, des Lichtes ew'ge Quelle!

Könntest du ohn' Erbleichen diese Grausamkeit  
sehn?

Wohltät'ger Gott! Beschütze du ihr Leben  
und erhör' mein glühendes Fleh'n:

Auf dem Wege nach Mykene befeure meines Arcas  
Schritt,  
täuschen mög' er Tochter und Gattin,

dass sie wähen Achilles,  
missachtend solchen Reiz, trachte nach and'rer  
Liebe Banden,

so dass gekränkt sie zurück mögen geh'n!

O du, des Lichtes ew'ge Quelle!

Könntest du ohn' Erbarmen diese Grausamkeit  
seh'n?

Wohltät'ger Gott! Beschütze du ihr Leben  
und erhör' mein glühendes Fleh'n!

Wenn mein Kind in Aulis erscheint,

wenn verhängnisvoll ihr Geschick sie hierher führt,  
ha! dann schützet sie nichts vor dem blutdürst'gen  
Eifer  
dieses Priesters, des Volks, ach! – der Götter!

*Kalchas erscheint mit stürmischen Gebärden, verfolgt  
von den aufgebrachtten Fürsten und Heerführern.*

**2. SZENE****[03] Chor der Griechen**

Länger darfst du nicht widerstreben,

du musst den Willen der Götter,

der erzürnten, uns gesteh'n!

Ha, Kalchas, du darfst nicht mehr schweigen,

du musst der Gottheit Befehl, ihn

der erzürnten, uns gesteh'n!

**Acht Feldherren der Griechen**

Nun sprich! Stille dieser Tobenden Wut!

Welch Opfer ist's, das Artemis verlangt?

Wohlan! So sprich!

**Kalchas**

Warum mich so gewaltsam zwingen?

**Alle**

Länger darfst du nicht widerstreben ...

**Kalchas**

Die Göttin will, dass ich euch jetzt belehre.

Vor heiligem Schauer erbebt mir das Herz!

o schrecklich erhab'ne Göttin,

ha, dein Geist durchbebt mich,

du verlangst es, und zitternd künd' ich an,

was dein Gebot uns heißt.

Du willst, dass meine Hand mit Beben

vergieße das edelste Blut.

So wird dein Zorn durch nichts versöhnt

als durch solch' ein blutiges Opfer?

Welches Leid, welch ein Schmerz!

Du jammervoller Vater,

o furchtbar gewaltige Gottheit,

mildre deinen strengen Sinn!

**Kalchas, Agamemnon**

O furchtbar gewaltige Gottheit,

mildre deinen strengen Sinn!

**Kalchas**

Sagt, könntet ein so grausames Opfer ihr bringen?

**Chor**

Zög're nicht es zu nennen,

und fließen soll noch heut'

sein Blut vor dem Altar,

wie's die Göttin gebeut!

Artemis, erhab'ne Göttin!

führe uns nach Ilion hin!

Damit uns're Wut dort erkalte

in des letzten Trojaners Blut!

**Kalchas**

Beruhigt euch und geht, denn heute noch  
wird das Opfer gebracht, das euer Verlangen stille.

*Die Griechen drängen zum Aufbruch, werden aber von  
Kalchas zurückgewiesen und zerstreuen sich dann.*

*Agamemnon zieht sich auf seinen Thron zurück, Kalchas  
naht ihm mit großem Ernst.*

**3. SZENE****[04] Kalchas, Agamemnon**

Du siehst, wie laut das Heer schon wütet,

und weißt, was Artemis durch ihren Spruch

gebietet.

**Agamemnon**

Ha! Nenne mir sie nicht, diese Göttin, die ich hasse!

**Kalchas**

O Verweg'ner! Halte ein! Befürchte ihre Rache,

nur durch ein schleuniges Gehorchen

vermagst du noch zu hemmen den schon erhobe-  
nen Arm.

Erfüll' ohn' alles Widerstreben ihr unwiderrufflich  
Gebot!

### **Agamemnon**

Kann vom Vater die Göttin fordern,  
dass mit eig'ner Hand zum Altar  
als Opfer er ihr führen soll  
sein Kind, sein liebes Kind,  
das so zart und ihm so teuer?  
Kann die Göttin dies' gebeu'n?  
Nein, ich gehorche nicht solchem grausen Befehl! –  
Ich hör' in der Seele ertönen das Klagerufen der  
Natur;  
sie spricht zu meinem Herzen,  
und ihre Sprache dünkt mich sich'rer  
als des Orakels Schreckenswort!  
Nein, ich gehorche nicht ...

### **Kalchas**

So wolltest du meineidig werden?  
Der Himmel empfang deinen Schwur!

### **Agamemnon**

Ja, ich weiß, was Pflicht mir gebeut,  
wenn die Tochter gehorcht,  
die ich rief an das unglücksel'ge Land.  
Wohl, dann sei's – als Opfer mag sie fallen!

### **Kalchas**

Durch trügliche Worte suchst die Göttin du zu  
täuschen,  
doch in des Herzens Grund blickt tief ihr helles  
Auge.  
Soll deine Tochter hier vollenden,  
so versuchst du umsonst, dem Tod sie zu entzieh'n,

und trotz dir wissen sie, zum Altar sie zu führen.  
Ja, schon führt sie sich selbst ihm zu!

*Während Kalchas die letzten Wort spricht, füllt sich die  
Szene mit Menschengruppen, die sich untereinander von  
der Ankunft Klytämnestras und Iphigenias unterrichten.*

### **[c5] Kalchas, Agamemnon, Chor**

#### **Chor**

Klytämnestra mit der Tochter!  
Ihr Götter, welche Freude!  
Auf, seht und bewundert dies' Paar!

#### **Agamemnon**

Was hör ich? Welch ein Schmerz!  
Welche Pein! Holde Tochter!

*Kalchas spricht Agamemnon mit großer Würde an*  
Ihr Könige so hoch und doch Sterbliche nur, –  
blickt her und seht hier eure Schwäche! –  
Herr, dem sich alles beugt,  
beug' den Göttern dich nun, beuge dich!

#### **Agamemnon**

Grausame Götter! So wollt ihr, dass die Unschuld  
erliege?  
Erdrückt von eurer Macht vermag eurem Willen  
ich nicht zu widersteh'n!

#### 4. SZENE

[c6] Agamemnon, Kalchas, Chor  
Chor

Welch ein Reiz! Welche Majestät!  
Welche Anmut, sehet, o seht!

**Agamemnon**

O Tochter! Ha, ich zittre!

**Kalchas**

Seht, das Opfer kommt näher!

**Agamemnon**

Ach, Kalchas – lass den Namen jetzt geheim noch  
bleiben,  
ach, zur Verzweiflung trieb' es die Mutter.

**Chor**

Welch ein Reiz! Welche Majestät!  
Welche Anmut, sehet, o seht!  
Wie so wert muss sie sein  
denen, die Eltern sie nennet,  
Agamemnon, er ist zugleich  
der glücklichste der Väter,  
der glücklichste Gemahl,  
und aller Herrscher Haupt.

*Menschenmassen umringen Klytämnestra und  
Iphigenia.*

Welch ein Reiz! Welche Majestät!  
Welche Anmut, sehet, o seht!

[c7] Arie Klytämnestra

**Klytämnestra**

Wie gern hört mein Ohr dieses schmeichelnde  
Lob,  
das uns're Getreuen dir spenden.  
Für das Gefühl der Mutter  
ist unaussprechlich diese Lust.  
Verweile hier, geliebte Tochter,  
genieße allein die Ehren,  
die uns gewidmet sind.  
Zum Gemahl will ich geh'n,  
ihm eröffnen mein Herz,  
dass bald er unser'n Wunsch erfülle.

[c8] Menuetto

*Während des Tanzes der Mädchen von Aulis suchen  
Iphigenias Augen Achilles, den sie aber nicht gewahr  
wird. Versunken spricht sie zu sich:*

[c9] Iphigenia

Die Liebe, durch die sie mich ehren,  
kann die Unruh mir nur vermehren; –  
Achill, ach! So ruf' ich ihm zu, –  
Achill, was zögerst du?

**Menuetto**

[rc] Rezitativ Klytämnestra, Iphigenia

**Klytämnestra**

Lasst uns allein!

*Die Umherstehenden ziehen sich zurück, Klytämnestra  
und Iphigenia bleiben allein zurück.*

## 5. SZENE

### Klytämnestra

Uns're Ehre zu retten!  
Komm, Tochter! Hier ist für uns nicht läng'eres  
Weilen!

### Iphigenia

Nicht seh'n soll ich Achill?  
O Götter! Ihn, dessen heiße Liebe ...

### Klytämnestra

Verhasst sei dir Achill, so lange du noch lebest –  
denn unwert ist er ganz der ihm bestimmten Ehre!  
In neuen Banden hält ihn neue Liebe fest!

### Iphigenia

Was hör' ich!

### Klytämnestra

Dein Vater war besorgt, vor allem Volk  
dem Hohn Achills dich ausgesetzt zu seh'n;  
darum befahl er dir, du solltest Aulis meiden,  
nach Argos wieder geh'n, vergessen den Verräter.  
Er sandte Arcas uns mit dem Geheiß entgegen,  
doch wir verfehlten ihn und täuschten seine  
Sorgfalt.  
Er kam erst diesen Augenblick, gab Rechenschaft  
von dem,  
was ihm befohlen war.  
Nun kann ich länger nicht Achills Verrat  
bezweifeln.

### Iphigenia

Weh' mir!

### [11] Arie Klytämnestra

#### Klytämnestra

Waffne dich mit zürnendem Mute,  
dränge kräftig die Seufzer des Schmerzes zurück!  
Folge nur dem glühendsten Hass,  
mög' ihn die Nemesis verdammen!  
Vom Vater sei an Achilles gerächt,  
du bist wie er von Götterstamm.  
Zürnend erblick' ich Zeus den Arm zur Rache  
heben, –  
[ja,] das Geschrei der Rache  
schalle laut über Meer und Land.  
Waffne dich mit zürnendem Mute ...

*Klytämnestra geht ins Zelt. Wenige zurückgebliebene  
Frauen betrachten Iphigenia mitleidsvoll, die wie  
versteinert zurückbleibt.*

## 6. SZENE

### [12] Arie Iphigenia

Hab' ich recht gehört?  
O Zeus, kann ich es glauben,  
dass Achill, vergessend der Pflicht,  
vergessend seiner Ehre,  
verachtend mein Herz, die Treue brach!  
Weh' mir! Mein Herz, noch nicht belehret,  
dem gepriesenen Helden war schnell es zugetan;  
die Liebe zu ihm gebot mir Ehre und Pflicht,

wie nun hätt' ich's vermocht, der Liebe zu wehren?  
Verräter, nun täuschest du mich!  
Ein anderer Arm soll dich umfassen!  
Nun muss auf ewig ich dir zürnen,  
spräch' lauter auch mein Herz für dich!  
Ach! Immer werd' ich doch nach ihm mich sehnen,  
wie ich so selig um ihn war!  
Meinem Aug', ach, entfließt, ihr heißen Tränen!  
Fließt ihr, weil er der heißen Klage wert!  
Nein, weil er undankbar!  
Verräter, nun täuschest du mich ...

*Iphigenia wendet sich zum Gehen, doch Achilles,  
der den Platz betreten hat, hält sie auf.*

## 7. SZENE

### [13] Rezitativ Achilles/Iphigenia

#### Achilles

Ist's ein Traum, der mich täuscht?  
O sag', du in Aulis, Geliebte?

#### Iphigenia

Was zu diesem Gestad' mich auch brachte,  
ich sage dir mit Stolz, mein Herz wirft mir nicht  
vor,  
dass es Achilles war, den zu seh'n ich gewünscht.

#### Achilles

Was hör' ich? Welch' ein Wort! Gilt es mir dieses  
Zürnen?

#### Iphigenia

Der neuen Liebe, die dir erblühte, gib dich hin!  
Dass untreu du mir bist, es soll mich nicht betrüben;  
Reich immerhin die Hand jener, die jetzt du liebst! –

#### Achilles

Jener, die jetzt du liebst!?  
Wer wagt es, solcher nieder'n Untreu mich zu  
zeih'n?

#### Iphigenia

Ich – die grausam du verrietest!

#### Achilles

Achilles dich verraten – ?

#### Iphigenia

Trotz des mächtigsten Eid's!

#### Achilles

Ich dich vergessen, o Geliebte?

#### Iphigenia

Du brachest die Bande, die uns einten.

#### Achilles

Die Bande, die so teuer mir?

#### Iphigenia

Wohl – dich erzürnet noch mich noch hier zu sehen;  
sei ruhig denn – sehr bald werd' ich, wie du es  
wünschest,  
meine heimische Burg und Argos wiederseh'n,  
dass fessellos du Raum für neue Liebe hast.

**Achilles**

Ha! Allzuviel!

Weiß auch Achill im Zauber deiner Reize  
den bittr'n Schmerz des Unrechts zu ertragen –  
doch sein liebendes Herz gibt länger nicht  
der Verachtung sich preis!

**[14] Rezitativ Iphigenia****Iphigenia**

Mein Bangen – mein Verdacht – mein Kummer –  
mein Schmerz –

alles zeigt nur meine Liebe!

Ach, wie so leicht wär' es dir, die Schwache zu  
täuschen! –

Allzu gern glaubt dir nur dieses liebende Herz.

**Duett Iphigenia/Achill****Achilles**

Zweifle nie an meiner Treue!

Solch grausamer Zweifel verwundet mein Herz.

**Iphigenia**

Ach, ich fühl' in holder Reue,  
wie auf immer mich flieht dieser Wahn und sein  
Schmerz.

**Achilles**

Iphigenia, du könntest treulos mich glauben, –  
beleidigen mich – o Himmel – durch solchen  
Verdacht?

**Iphigenia**

O strafe mich nicht mehr für das törichte Wähnen,  
gewiss, schon büßt' ich hart durch den Schmerz,  
den ich empfand.

**Achilles**

O du, für die ich glühe ...

**Iphigenia**

O strafe mich nicht mehr ...

**Achilles**

... könntest treulos mich glauben.

**Iphigenia**

... für das törichte Wähnen,  
gewiss, schon büßt' ich hart durch den Schmerz,  
den ich litt.

**Iphigenia/Achilles**

**I:** Dein holdes Wort, es erfüllt mich mit Freuden,

**A:** Durch Liebe gibst meinem Herzen du Freuden,

**Beide**

Hymen! Hymen!

Banne unsere Leiden!

O, du der Menschen Glück,  
komm', eine heute du noch ein Paar,  
das Amor selbst deinem Tempel geweiht!

*Beide wenden sich ab und gehen ins Zelt.*

**Zweiter Akt****I. SZENE**

*Im Inneren des Zeltes von Agamemnon. Iphigenia und die Frauen sind mit Hochzeitsvorbereitungen beschäftigt.*

**[01] Chor der Frauen**

Lass deine Brust Freude durchwallen,  
lass deine Brust Freude durchdringen,  
der herrlichste Held ist bald dein;  
entzückt wirst du in seine Arme fallen;  
Achill ragt hoch empor, unter Griechenlands  
Fürsten  
er verdient dich allein.

**Iphigenia**

Umsonst wähnet ihr meine Sorgen zu täuschen!  
Beleidigt fühlt von meinem Vater sich Achill;  
wenn zwei so mächt'ge Helden sich erzürnen,  
wie klein bleibt, ach! der Liebe zarte Macht! –

**[02] Iphigenia**

Bald von Fürchten und bald von Hoffen  
wird nun gequält mein armes Herz.  
Ach! was gleicht dem steten Wogen  
so heftig wechselnder Pein,  
das wie Sturm es erregt.  
Du Gott der Liebe, hör' mich fleh'n,  
o beug' des Vaters Stolz, den noch niemand  
bezwang!  
Besänftge des Geliebten verderblichen Zorn!

Da beide mir so teuer, versöhnt lass mich sie  
sehen;  
dies allein kann dem Glück mich weih'n,  
du Gott der Lieb' erhör mein Fleh'n!  
Bald vor Fürchten ...

**2. SZENE****[03] Klytämnestra**

Meine Tochter, bald macht Hymen dich glücklich!  
Im Tempel ordnet jetzt schon dein Vater die Feier,  
welche Wonne für dich, und für mich welcher  
Ruhm!  
Bald höret Griechenland, dass der Sohn einer  
Göttin  
mich seine Mutter nennet, und dir sein Leben  
weiht!

**Iphigenia**

Großer Zeus! dir sei Dank!

**Klytämnestra**

Im Ungestüm der Liebe naht schon Achill,  
mit festlicher Pracht zum Altar dich zu geleiten!

**3. SZENE**

*Das Brautpaar, die Mädchen aus Aulis und die  
gefangenen Frauen aus Lesbos formieren sich mit den  
Heerführern und Soldaten zu einem Zug vom Thron  
zum Tempel.*

[04] **Marsch**

[05] **Achilles, Chor**

**Achilles**

Singt laut und erhebt eure Königin!  
Der Gott, dem sich mein Leben weihet,  
macht auf ewig auch mein Volk beglückt.

**Chor**

Wir preisen, besingen die Holde!  
Der Gott, dem sich dein Leben weihet,  
macht auf ewig auch uns beglückt!  
Singt laut, preiset hoch!

**Achilles**

Singt laut, preiset hoch eure Königin!  
Der Gott, dem sich mein Leben weihet,  
macht auf ewig auch mein Volk beglückt.  
Fürstin, erlaube nun, dass deine Hand ich fasse,  
um stolz und hochbeglückt zum Tempel dich zu  
führen.

[06] **Quartett und Chor**

**Iphigenia, Klytämnestra, Achilles, ein Anführer  
der Thessalier**

Der Ehe holder Gott!  
Nie vernahmst du wohl je  
einen Schwur, der so heilig,  
sahest nie ein Paar so selig,  
als das so hoch beglückt  
deiner Weihe jetzt naht!  
Der Ehe holder Gott ...

*Arcas tritt Iphigenia und Achilles entgegen und  
hält den Brautzug auf.*

4. SZENE

**Arcas**

Unglückliche! Wo eilt ihr hin? Zurück!  
Nein, nimmer darf ich dulden,  
dass zu diesem Altar ihr zieht!

**Achilles**

Was sagest, Arcas, du?

**Klytämnestra**

Zitternd hör' ich dich an!

**Arcas**

Länger nicht kann ich nun schweigen!  
Im Tempel dort harret dein Gatte,  
Um einer zorngefüllten Göttin sein Kind zu  
opfern.

**Klytämnestra**

Er, mein Gemahl?

**Achilles, Iphigenia**

Ihr/Mein Vater!

**Klytämnestra**

Wäre dies möglich?  
Ihr Götter!

**Alle**

Erbebt die Erde nicht bei so grässlicher Tat!

## Arcas

Ja, Iphigenia ist es!  
In ihr erblickt das Opfer,  
das die Göttin verlangt!

## Chor der Thessalier

Nimmer werden wir's dulden, solch ein strafbar  
Opfer!  
Nein! Unser König wird heut' noch ihr Gemahl!  
Alle fallen wir eh'r, als sie wir sterben sähen,  
uns're Königin!

*Voller Entsetzen löst die Versammlung sich auf; die  
Frauen führen Iphigenia zum Thron, wo sie ohnmächtig  
niedersinkt, Klytämnestra fleht Achilles vor ihm nieder-  
kniend an.*

## 5. SZENE

### Klytämnestra

Achill! Sieh' hier vor dir mich knien!  
Erbarne du dich dieser Unglücksel'gen,  
die an dieses Gestad' in der Hoffnung ich brachte,  
sie mit dir hier vereint zu seh'n!

### [c7] Arie Klytämnestra

#### Klytämnestra

Ach, zum Tode verdammt  
durch den grausamsten Vater  
und von den Göttern selbst verlassen,  
bleibst nur du ihr allein!  
Du bist ihr alles nun – ihr Vater, ihr Gemahl,

ihre Heimat, ja – ihr Gott!  
Nicht wird als Opfer sie verfallen,  
du schüttest sie, die dir so teuer ist. –  
Ja, mir sagt dieser Blick  
der im Zorn hell entbrennt,  
mein Flehen sei erhört!  
Du nur bleibst ihr allein!  
Ja, zum Tode verdammt ...

## Rezitativ Achilles, Iphigenia

### Achilles

Fürstin, beruh'ge dich!  
Fürchte es nimmermehr,  
dass der Vater, das Volk, deinem Arm sie entreißen.  
Du gehst, ich will ihn hier erwarten!

### Iphigenia

Ich weiche nicht von dir, Achill – mög'st du mich  
hören!

### Achilles

Ha, Barbar! Mir zum Hohn will er dich morden!  
Vor meines Zorn's gerechter Wut  
kann nichts ihn mehr beschützen!

### Iphigenia

Bedenk' in aller Götter Namen, er ist mein Vater!

### Achilles

Er, dein Vater? Der Unmensch, er!

[08] Terzett Iphigenia, Achilles, Klytämnestra

**Iphigenia** *Achilles anflehend*

Ja, mein Vater ist er,  
und ein Vater, den ich liebe!

**Klytämnestra**

Dein Vater? Und er verhöhnt  
die Rechte der Natur!

**Iphigenia**

Ein unglücklich'ger Vater,  
dem dennoch ich auch teuer!

**Achilles**

Nichts sehe ich in ihm,  
als die Grausamkeit nur!

**Iphigenia**

Ein unglücklich'ger Vater,  
doch ein Vater, den ich liebe,  
Dem selbst auch ich so teuer!

**Klytämnestra**

Götter, stählt meinen Mut,  
auf euch vertrau' ich allein.

**Iphigenia**

Götter, stillt dieses Wüten,  
löset meine Furcht.

**Achilles**

Götter, fordert ihr Blut,  
so soll des Mörders Blut es sein!

**Alle drei:**

**Iphigenia**

O hört, o höret mich,  
ach stillt dieses Wüten,  
löset meine Furcht,  
o löset die Furcht,  
die mich Arme erdrückt.

**Klytämnestra**

O hört, o höret mich,  
ha, stählt meinen Mut,  
auf euch vertrau ich allein,  
ha, stählt meinen Mut,  
auf euch vertrau ich allein.

**Achilles**

O hört, das schwöre ich,  
und fordert ihr Blut,  
so soll des Mörders Blut es sein!  
Und fordert ihr Blut,  
so soll des Mörders Blut es sein!

**Alle drei**

Erhört! ihr Götter mich!  
Erhöret mich!

**Iphigenia**

Ja, mein Vater ist er ...

## 6. SZENE

[cg] **Achilles, Arcas**

**Achilles**

Folg' mir, du Treuer!

**Arcas**

Und was willst du beginnen?

Hörst du allein die Stimme des heftigen Zorns?

Gleich ihrem grausamen Vater

wolltest du der Tochter Mörder sein?

**Achilles**

Wie? Ich? –

Geh! Sage ihr, nichts dürfe sie besorgen;

zwar gekränkt und empört,

doch von Liebe gerührt,

wie gerecht auch mein Zorn,

würd' ich doch mich bezwingen

und schonen willig ihn, der ihr das Leben gab.

Geh! Geh! – Sag' ihr ...

*Agamemnon erscheint.*

[1c] **Rezitativ Achilles, Agamemnon**

**Achilles**

Ha! Er kommt!

Götter, mäßigt den Zorn meines Herzens!

Hör' mich an!

**Agamemnon**

Ha, Achilles! – Wär' es ihm schon verraten?

**Achilles**

Ich weiß, welch Verbrechen du sinnst!

Ich weiß, dass ohn' Erbarmen und Treue,

mir zum Hohn und zur Schmach,

eine Tat voll Entsetzen und Grau'n du beschlo-  
sen;

doch trotz dir weiß auch ich, dass du nie sie  
vollbringst!

Doch du, der so tödlich mich beleidigt,

meiner Liebe dank' es allein,

wenn mein zürnender Arm

diese Schmach noch nicht gerächt ...

**Agamemnon**

Jüngling voll eitlem Stolz,

du, dessen Kühnheit mich schmät und beleidigt,

vergissest du, dass hier ich Griechenland gebiete,

dass den Göttern allein meiner Taten Rechen-  
schaft ich schulde?

Dass zwanzig Könige meiner Macht sich unter-  
worfen?

Dass ohne Murren sie, wie du, Achilles, selbst,  
mit Ehrfurcht harren sollen, was mein Befehl  
gebeut?

**Achilles**

Ha, muss ich diesen Stolz, diesen Übermut

erdulden?

Iphigenia ist mein! Dein Eid ist mein Recht,

du schwurst ihn mir als ein Pfand meines Glückes,

und nicht brechen sollst du dein Wort!

**Agamemnon**

Hör' auf, mich noch länger zu reizen!  
Welches Los es auch sei, das heut' ihr bestimmt –  
deine Pflicht heißt schweigend zu erwarten,  
was ein Vater, was die Götter beschlossen!

**Achilles**

Und zu mir spricht man so?  
Kaum trau' ich meinen Sinnen!  
Glaubest du, dass, gefühllos für Ehre und Liebe,  
ich vollbringen dich ließ' diese grässliche Tat,  
dein eig'nes Kind am Altare zu opfern?

**Agamemnon**

Glaubest du, dass vergessend meinen Ruhm,  
meine Würde,  
ich länger noch dulde so unverschämten Trotz?

**[11] Duett Achilles, Agamemnon****Agamemnon**

Wie du so kühn und frech mir drohst,  
doch brech' ich deine Wut!

**Achilles**

Mich schreckt nicht dein Zorn, deine Rache;  
trotz dir errett' ich sie!

**Agamemnon**

Ha, Vermess'ner!

**Achilles**

Mörd'rischer Vater!

**Beide**

Erzitt're vor dem Zorn, der mich durchglühet!  
Mein ganzes Herz ist tief durch dich empört,  
dich lehr' ich bald erkennen,  
ob man mich ungestraft verletzt!

**Agamemnon**

Ha, Vermess'ner!

**Achilles**

Erzittre, Mörder!

**Beide**

Erzittre vor dem Zorn ...

**Achilles**

Nur ein Wort noch hab' ich dir zu sagen,  
wenn du es recht verstehst,  
wird das Wort dir genügen.  
Eh' deine Mörderhand die opfert, die ich liebe,  
muss sich so weit dein Mut erkühnen,  
zu zielen auf mein eig'nes Herz!

*Wütend und entsetzt lässt Achilles Agamemnon zurück.*

**7. SZENE****Agamemnon** *Achilles nachrufend*

Du entscheidest ihr Los,  
dein übermüt'ges Droh'n  
beschleunigt den Streich, der auf sie falle!  
Jetzt ist ihr Schicksal erst bestimmt!  
Ihr Wachen, her!

*Arcas erscheint auf den Ruf hin, bleibt aber zögernd in einiger Distanz zu Agamemnon stehen.*

**[12] Agamemnon**

Weh' mir! Welch ein Beginnen!  
Meine Tochter ist sie, die blutend sterben soll!  
Die Tochter, die so oft an meiner Brust geruhet!  
Es zerreißt mein innerstes Herz! – Nein, sie lebe!  
Doch was soll diese Schwäche?  
Zu retten ein Leben, das den Göttern verfallen;  
darf ich das Heil der Griechen,  
ihren großen Zweck wohl opfern?  
Soll ich erdulden, dass Achill mich verachte? –  
Nein, nimmermehr! Lieber rei ich mit Gewalt  
meine Tochter zum Opfer hin!  
Meine Tochter!  
Ich erbebe! Iphigenia! Weh' mir! mit Blumen  
bekränzt,  
dem mörderischen Stahl bietend die keusche  
Brust,  
so seh' ich sie, wie all ihr Blut entfliet!  
Grausamer Vater!  
Hrst das Geschrei du nicht  
der Eumeniden?  
Ertnt nicht die Luft von dem grausen Gezisch  
ihrer tödlich gift'gen Schlangen?  
Schon beginnen sie ihre Qualen,  
den Mord meines Kindes zu rächen!  
Unsel'ge, haltet ein!  
Die Götter trifft die Schuld,  
sie führten meine Hand, sie zckten selbst den  
Stahl,

ja – sie schlachteten das Opfer!  
Wie? Nichts kann denn versöhnen euren Zorn,  
ihr Schrecklichen? Nichts? Nichts? –  
Doch umsonst erschöpft sich euer Wüten,  
des Gewissens Qual, die mich drnget, die mich martert,  
die mir das Herz zerfleischt, ist noch mcht'ger als ihr!

*Arcas nähert sich ehrfürchtig dem König,  
Agamemnon spricht ihn an:*

Mit deiner treuen Schar geleite die Königin von  
dannen;  
sogleich und schleunig soll nach Mykene sie eilen,  
mit meiner Tochter fliehe sie dies' Land,  
um jedem Blick sie zu verbergen.  
Nun geh!

*Arcas entfernt sich, Agamemnon bleibt allein zurück.*

O du, die ich so innig liebe,  
durch Tugend und Unschuld verklärt,  
verzeihe dem strafbaren Vater,  
da sein Herz in Reue verzehrt.  
Du bist's, die, ach, mit holdem Lallen  
zuerst mich Vater einst genannt,  
und doch war diese Hand  
schon erhoben zu deinem Tod  
voll Schmerz und Gram! –  
O du, die ich so innig liebe ...  
Und du, die nicht ich kann erweichen,  
mich biet' ich deinem Mrdersinn!  
Dein Pfeil weiß mich auch zu erreichen,  
du forderst Blut, o nimm das meine hin!

## Dritter Akt

### I. SZENE

*Im Zelt Agamemnons sind Klytämnestra und ihr Gefolge mit den Vorbereitungen zur Abreise beschäftigt. Das Zelt wird von aufrührerischen griechischen Soldaten umlagert, die die Abreise der Königin verhindern wollen und daher versuchen, das Zelt zu erstürmen.*

#### [13] Chor der Griechen

Nein, nein, nimmer dulden wir das,  
dass den Göttern das Opfer man entführe,  
gar wohl kennen wir ihren Spruch:  
Sie ist das Opfer, das sie fordern.  
Wachtet, dass sie nicht uns entflieht!

*Arcas erscheint mit der Leibwache und drängt zur Flucht, Iphigenia folgt ihm.*

#### Iphigenia

Was stellst du dich so vergebens  
gegen die Wut, die sie entflammt?

#### Chor

Nein, nein, nimmer dulden wir das ...

*Die Soldaten sind inzwischen in das Vorzelt eingedrungen; um sie zu verjagen, übergibt Arcas Iphigenia dem Schutz der Frauen im Zelt.*

#### Arcas

Haltet hier sie im Zelt zurück!  
Soll meinen Auftrag treulich ich erfüllen,

diesen ungestümen Schwarm muss ich zuvor  
verjagen.

#### Iphigenia

Ach, umsonst stürzt er sich in Gefahr!  
zu den Frauen  
Ihr, eilet zu Hülfe der Mutter,  
haltet ab ihren Blick von meinem letzten Scheiden!  
Mich aber lasst das Zürnen der Gottheit versöh-  
nen,  
zum Tod bin ich bereit!

*Nichts ahnend stürzt Achilles in das Zelt.*

### 2. SZENE

#### [14] Iphigenia, Achilles

##### Achilles

Geliebte! Folge mir, fürchte nicht das Geschrei,  
nicht das tobende Wüten des Volkes,  
das ein Blick von mir zu zügeln weiß!  
Beschützt von Achill wirst du sicher enteilen.  
O komm!

##### Iphigenia

Weh' mir! Welche schreckliche Pflicht!

##### Achilles

Auf, auf! Versäume nicht die noch günstige Zeit!

##### Iphigenia

Du waffnest dich umsonst für eine Unglücksel'ge,  
Achill, durch deren Tod ...

**Achilles**

Welches furchtbare Wort!  
Glaubst du nicht, dass Achilles' Schicksal,  
sein Dasein und sein Glück an deinem Leben  
hängt?

**Iphigenia**

Ich liebt' es auch, und muss noch jetzt es lieben,  
dies Leben, das selbst der Götter Neid erregte,  
denn dir gehört' es ja, dem die zärtlichste Liebe  
es ganz und auf ewig geweiht.

*Iphigenia wendet sich von Achilles ab.*

**[15] Arie Iphigenia****Iphigenia**

Das Los, das mir beschieden, will mutvoll ich  
ertragen,  
bis in das Grab soll es mich standhaft seh'n.  
Ja, ob der Stahl des Priesters mich durchbohret,  
sag' ich dir doch, dass ich dich liebe,  
mein letzter Hauch im Tod' gelte dir allein.

**Achilles**

Ist dies' noch Iphigenia, die mich zu lieben  
wähnte?

**Iphigenia**

Leb' wohl!  
Auf mich hat Hellas' Volk die Blicke jetzt  
gewendet,  
auf mir beruht sein Heil und seiner Schiffe Fahrt.

Durch meinen Tod, Achill, sei Troja zugesendet,  
dem Ruhm, der dort dir blüht, sei deine Kraft  
gespart!

Leb' wohl! Leb' wohl!

Das Los, das mir beschieden ...

**Achilles**

Weh' mir! In welchem Wahn seh' ich dein Herz  
befangen!

Doch geh', gehorche! Suche den Tod durch Vaters  
Hand!

Ich folge deinem Schritt, hin zum Tempel des  
Schreckens,

um – so grausam du selbst – deinen Mördern zu  
wehren!

**[16] Arie Achilles**

Der Priester, wagt er dir zu nah'n,  
er fällt meinem Schwerte zum Opfer.

Den Altar, den frevelnd sie schmücken,

ihn zertrümmr' ich mit mut'ger Hand

ihn zertrümmr' ich mit eig'ner Hand.

Den Altar, den frevelnd sie schmücken,

ihn zertrümmr' ich mit mächt'ger Hand!

Wenn dann im Gewühle des Kampfes

sich dein Vater beut meiner Wut, –

durchbohrt fällt er von meinen Streichen,

und du selbst bist schuld dieser Tat!

*Vergeblich versucht Iphigenia, Achilles zurückzuhalten,  
er flieht.*

### 3. SZENE

#### [17] Iphigenia

Er geht, er flieht! Ihr Götter!  
Straft an mir sein Verbrechen,  
durch meinen schleunigen Tod  
kommt zuvor seiner Freveltat.

*Iphigenia will ebenfalls dem Zelt entfliehen, in das die Griechen nun eindringen, wird aber von ihrem Gefolge zurückgehalten.*

#### Chor

Nein, nein, nimmer dulden wir das,  
dass den Göttern das Opfer man entführe,  
gar wohl kennen wir ihren Spruch.  
Sie ist das Opfer, das sie fordern,  
wachtet, dass sie uns nicht entflieht.

*Klytämnestra erscheint und stellt sich den tobenden Volksmassen entgegen.*

#### Klytämnestra

Ha Schändliche! Waget denn die Untat zu  
vollenden!  
Kommt heran und mordet sie in meinem Arm!  
O, meine Tochter!

#### Iphigenia

Teure Mutter!

#### Klytämnestra

Ach meine Iphigenia, bis an den letzten Hauch  
beschütze ich dein Leben!

#### [18] Iphigenia

Nichts vermag mein Geschick zu wenden, –  
die Götter setzten mir das Ziel in ihrem Zorne!;  
entflieh' und lass das Volk vollbringen ihr Gebot,  
ach, wenn ich je dir teuer war, so flieh'  
und meide schnell das wild bewegte Lager  
im vergeblichen Versuch, dem Volk mich zu  
entreißen,  
setze nicht deine Ehre, deine höchste Würde aus!

#### Klytämnestra

Ha, was ist die Ehre, meine Würde, mein Leben?  
Nein, wird die Tochter mir entrissen,  
nimmer will ich dann noch schau'n des Tages  
holden Schein!

#### Iphigenia

Nein, leb', nein leb' für Orestes, den Bruder,  
auf den so teuren Sohn häuf' deine Lieb' allein!  
Möge beglückter er sein,  
werde er nie, ach! wie ich,  
so verhängnisvoll der Mutter!  
Traf mich ein hartes Los,  
nie doch verklag' den Vater drum.

#### Klytämnestra

Er, auf dessen Geheiß der mörd'rische Stahl ...

#### Iphigenia

Dem Tod mich zu entzieh'n, was hat er nicht  
gewagt?

Doch diesem Zorn der Götter,  
wer, ach! könnte mich ihm entzieh'n?

### Chor

Iphigenia! Auf zum Altar!

### Iphigenia

Du hörst das Geschrei des wutentbrannten Volks?  
O Mutter! Ruf zurück deinen Mut, deine Stärke,  
dies' Erbteil des Blutes, das den Göttern entspross!  
Gehorchen wir, ihren Willen zu vollzieh'n,  
lassen wir sie erröten ob der Rache, die sie üben!  
Nimm denn hin mein letztes Lebewohl!

### Klytämnestra

Grausame! Willst du, dass vor den Augen ich dir  
sterbe?

Wie, ich selbst ließe dich gehn?

Ließe zum Morde dich führen ... ich ... die

Mutter? ...

Weh' mir!

*Klytämnestra sinkt ohnmächtig nieder.*

### Iphigenia zur ohnmächtigen Mutter hinabbeugt

Leb' wohl, geliebte Mutter!

Leb' wohl, leb' wohl!

*Iphigenia bedeutet den Frauen, ihre Mutter nicht zu verlassen, und schreitet mit feierlicher Würde aus dem Zelt hinaus.*

Nun führt zum Altar mich!

*Als Klytämnestra aus ihrer Ohnmacht erwacht und Iphigenia folgen will, verhindern dies die zurückgebliebenen Frauen.*

### 4. SZENE

### [19] Klytämnestra

Meine Tochter! – Wo ist meine Tochter?

Ha, wer wagt mich zu halten?

Verweg'ne! Nehmet denn das Leben, dem ich  
fluche,

in dies Mutterherz stoßt den mordenden Stahl!

Nur dass dort, wo die Tochter erbleichet,

mein Grab ich finden darf!

Ach, schon erlieg' ich diesen tödlichen Schmerzen!

*Klytämnestra sinkt nieder.*

Meine Tochter ... – ich sehe sie und den mordenden  
Stahl,

den ihr grausamer Vater selbst für sie geschärft ...

Ein Priester – rings umgeben von der furchtbaren  
Menge,

wagt seine Mörderhand gegen sie zu erheben,

er zerfleischt ihr die Brust, und mit forschendem

Blick

sucht im Herzen, das noch zuckt, er den Rat-  
schluss der Götter.

Haltet ein! Ungeheuer! Erzittert! Das reinste Blut  
des höchsten der Götter ist's, womit die Erd' ihr  
tränkt. –

O Zeus! Deines Blitzes Flammen schleud're  
hernieder  
auf der Griechen unselg'es Heer!  
Die Schiffe zu Staub zermalmend,  
versenke sie tief ins Meer!  
Und Phöbos, du, könntest du ohne Grauen,  
hier in Aulis des Atreus' Sohn erschauen?  
Du, der des Vaters Feste entzogest dem Licht,  
entweiche, entweiche, erleuchte nicht diesen Tag!  
Erleuchte ihn nicht!  
O Zeus! ...

*Klytämnestra bricht sich durch die Menge der Frauen  
Bahn aus dem Zelt heraus. Die Frauen folgen ihr.*

## 5. SZENE

*Freier Platz am Meeresufer, im Hintergrund die Schiffe  
der griechischen Flotte, in der Mitte ein Altar. Die grie-  
chischen Fürsten und Heerführer, Kalchas und einige  
Priester ziehen in einem feierlichen Zug aus der Ferne  
ein. Den Priesterinnen der Artemis folgt die mit Blumen  
bekränzte Iphigenia. Die Priesterinnen knien nieder,  
Kalchas weihet das Opfermesser. Klytämnestra seitab.*

### [2c] Klytämnestra, Chor

#### Chor

Du Gottheit, groß und hehr, sei gnädig unser'm  
Werk!

#### Klytämnestra

Welch traurig Lied, das ich vernehme!

#### Chor

Lohn' uns das Blut, das deinem Altar fließe!

#### Klytämnestra

Weh' mir! Es ist um sie gescheh'n!

#### Chor

Du Gottheit, groß und hehr!

#### Klytämnestra

Ihr haltet mich nicht mehr!

Was soll mir dieses grausame Mitleid?

Euch zum Trotz bring' ich ihr Hülf' und Schutz,  
oder sterbe dort ihr vereint!

#### Chor

Zu der Troer Gefild' vergönn' uns zu gelangen!

### [21] Finale

#### Chor auf dem Theater

Lohn' uns das Blut, das deinem Altar fließe!

Erhöre unser Fleh'n! Erhöre unser Fleh'n!

Gib uns entfesselt die Winde zurück,

zu der Troer Gefild' vergönn' uns zu gelangen!

Gib uns entfesselt die Winde zurück,

zu der Troer Gefild' ...

*Achilles mit blankem Schwert erstürmt mit einigen  
Griechen die Szene.*

## 6. SZENE

#### Chor der flüchtenden Griechen

Entflieht! Fliehet all!

Entflieht vor dem Zorne Achills!  
Rettet euch! Flihet all!  
Entflieht vor dem Zorne Achills!

**Chor**

Ha, vergebens wagt er zu drohen,  
die Götter wollen ihren Tod!

**Achilles**

Wer trotzt hier meinem Schwert!  
Lasst sie frei! Sie ist mein!

**Iphigenia**

Ihr Götter! Nehmt hin euer Opfer!

**Chor**

Vollzieht, was die Göttin gebeut!  
Wacht über sie, dass Achill sie nicht entführe!  
Was uns geboten, stör' er nicht.

**Klytämnestra**

Meine Tochter! – Ach, Achill!

**Achilles**

Fürstin! Fürchte nichts!

**Chor**

Ha, vergebens willst du sie retten –  
all' ihr Blut ströme hin!

**Achilles**

Nicht eher soll es fließen,  
bis das meine dem Herzen entströmt!

**Chor**

Auf! Auf! Tötet schleunig das Opfer!

**Iphigenia, Klytämnestra**

Ihr Götter, helfet uns!

**Achilles und die Thessalier**

Streckt die Frechen hin in den Staub!

**Chor der Griechen**

Wacht, dass Achill sie nicht entführe!  
Schlagt zu! Schlagt zu!

*Agamemnon stürzt atemlos auf den Platz.*

**Agamemnon**

Mein Kind! Haltet ein!

**Chor**

Weh!

*Gewitterwolken hüllen die Szene ein, ein Wolke senkt sich nieder und umhüllt Iphigenia. Ein Donnerschlag lässt die Priesterinnen und Priester zu Boden stürzen.*

**Kalchas**

Die Göttin nahet selbst!

*Über dem Altar erscheint in lichem Glanz die Göttin Artemis.*

**Artemis**

Nicht dürste ich nach Iphigenias Blut,  
es ist ihr hoher Geist, den ich erkor!  
Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land,

als Priesterin dort meine Huld zu lehren!  
Dir, Atreus Sohn, erzieh' ich so die Reine,  
dass einst sie sühne, was dein Stamm verbrach.  
Nun seid versöhnt! Versöhnet bin auch ich. –  
Die Winde weh'n ... ruhmvoll sei eure Fahrt!

**Kalchas**

Betet dankbar und staunend der Göttin Ratschluss  
an!

**Alle**

Betet dankbar und staunend der Göttin Ratschluss  
an!

**Agamemnon**

Meine Tochter!

**Iphigenia**

O mein Vater!

**Achilles**

Iphigenia!

**Iphigenia**

Achilles!

**Klytämnestra**

Mein Kind! Du mir entrückt?

**Iphigenia**

Zu seligem Los!

*Die Wolke, die Iphigenia und Artemis umschließt,  
erhebt sich allmählich.*

**Alle**

Wie fühl' ich das Herz in der Brust  
von selig süßem Weh erbeben!  
Seh' ich sie zu der Götter hohem Sitz sich  
erheben,  
durchströmet auch mich himmlische Lust!  
Wie wagt' ich noch zu klagen?  
Solche Wonne zu tragen  
fühlt sich mein Sinn kaum kraftbewusst!  
Wie fühl' ich das Herz in der Brust  
von selig süßem Weh erbeben!  
Ach, mich füllet jetzt Himmelslust.  
Wie wagt' ich noch zu klagen?  
Solche Wonne zu tragen,  
fühlt sich mein Sinn kaum kraftbewusst!  
Solch' wunderbares Glück zu tragen,  
fühl' ich mich kaum der Kraft bewusst!

**Kalchas**

Ihr Helden! Auf, zu Schiff!

**Achilles, Agamemnon**

Nach Troja!

**Alle**

Nach Troja!

*Ende der Oper*

[22] Ouvertüre mit Konzertschluss

*higenia in Aulis*



### **Oliver Zwarg *Agamemnon***

2007 von der Fachzeitschrift »Opernwelt« zum »Sänger des Jahres« nominiert, prophezeit man schon früh, dass mit Oliver Zwarg ein echter Heldenbariton heranwache. Das konnte er in vielen Bühnen- und CD-Produktionen unter Beweis stellen, nachdem er längst zentrale Rollen seines Repertoires besetzt hat.

[www.oliverzwarg.com](http://www.oliverzwarg.com)



### **Michelle Breedt *Klytämnestra***

gilt als eine der führenden Interpretinnen für Gluck- und Wagner-Partien in ganz Europa. Seit ihrem Debut in Bayreuth im Jahre 2000 ist sie jedes Jahr wieder im Ensemble des Festspielhauses vertreten. Zahlreiche Opernproduktionen und Konzerte führten sie zu den bedeutendsten Festivals in Europa und Nordamerika und mit namhaften Dirigenten zusammen. Ihr Solo-Recital *Shakespeare Inspired* wurde mit dem German Critics Award und dem Five Star Diapason ausgezeichnet.

[www.michellebreedt.com](http://www.michellebreedt.com)

### **Oliver Zwarg *Agamemnon***

Nominated "Singer of the Year 2007" by the specialist journal "Opernwelt", it was prophesied already early on that Oliver Zwarg would develop into a genuine heroic baritone. He has been able to prove this in many stage and CD productions after having gained extensive experience in performing the central roles of his repertoire.

[www.oliverzwarg.com](http://www.oliverzwarg.com)

### **Michelle Breedt *Clytemnestra***

Michelle Breedt is considered one of Europe's leading female interpreters of Gluck and Wagner roles. Since her debut in Bayreuth in the year 2000, she has been heard each year in the ensemble of the Festspielhaus. Numerous operatic productions and concerts have taken her to the most important festivals in Europe and North America, performing with renowned conductors. Her solo recital *Shakespeare Inspired* won the German Critics Award and the Five Star Diapason.

[www.michellebreedt.com](http://www.michellebreedt.com)

### **Camilla Nylund – *Iphigenia***

Als Kammersängerin des Freistaates Sachsen – seit 2008 – und ausgezeichnet mit dem Schwedischen Kulturpreis 2013 in Finnland ist Camilla Nylund eine begehrte Interpretin bei führenden Bühnen und Orchestern in Europa und Nordamerika. Insbesondere als Interpretin von Wagner-Partien genießt sie einen ausgezeichneten Ruf, nicht allein in Bayreuth.

[www.camillanylund.com](http://www.camillanylund.com)

### **Christian Elsner – *Achilles***

Der Preisträger verschiedener internationaler Wettbewerbe überrascht immer wieder durch die Erweiterung seines Repertoires in ungeahnte Bereiche. So hat er sich in verschiedenen Rollen in den vergangenen Jahren sowohl in konzertanten Aufführungen wie Bühnenproduktionen von Wagners Werken endgültig auch als Wagnertenor etabliert und damit erneut seine enorme Vielseitigkeit unter Beweis gestellt.

[www.christian-elsner.de](http://www.christian-elsner.de)

### **Camilla Nylund *Iphigenia***

With the honorary title “Kammersängerin” of the Free State of Saxony since 2008 and awarded the Swedish Culture Prize 2013 in Finland, Camilla Nylund is a much sought-after interpreter on major stages and with leading orchestras in Europe and North America. She especially enjoys an outstanding reputation as an interpreter of Wagner roles, and not only in Bayreuth.

[www.camillanylund.com](http://www.camillanylund.com)

### **Christian Elsner *Achilles***

This prize winner at various international competitions continually surprises listeners with the expansion of his repertoire into new and unforeseen realms. He has thus definitively established himself as a Wagnerian tenor during the past years in a number of roles, both in concertante performances and in stage productions of Wagner’s works, once again proving his enormous versatility.

[www.christian-elsner.de](http://www.christian-elsner.de)





**Richard Logiewa** *Patroklos, Anführer*

Als ehemaliges Mitglied des Dresdner Kreuzchores ist Richard Logiewa schnell in seine musikalischen Rollen hineingewachsen. In zahlreichen Konzert- und Bühnenproduktionen konnte er sich ein breit gefächertes Repertoire erschließen, das inzwischen die Welt zwischen Bach und Wagner ausfüllt.

[www.richard-logiewa.de](http://www.richard-logiewa.de)



**Raimund Nolte, Bassbariton** *Kalchas*

Die Fachzeitschrift »Opernwelt« hatte ihn einst zum »Nachwuchssänger des Jahres« nominiert, aber den Anfängen ist er längst entwachsen. Sein Weg führte ihn rasch an die bedeutendsten europäischen Opernhäuser und zu Musikfestivals. Mehr und mehr erschließt er sich in der jüngsten Zeit auch die Wagner-Partien seines Faches. Große Beachtung fanden seine bisher veröffentlichten CD-Produktionen.

[www.raimund-nolte.de](http://www.raimund-nolte.de)

**Richard Logiewa** *Patroclus, Commander*

As a former member of the Dresden Kreuzchor boy's choir, Richard Logiewa has very quickly settled in to his musical roles. In numerous concert and stage productions, he has been able to gain access to a wide repertoire that meanwhile spans the worlds between Bach and Wagner.

[www.richard-logiewa.de](http://www.richard-logiewa.de)

**Raimund Nolte, bass baritone** *Calchas*

The specialist journal "Opernwelt" once nominated him as "Rising Young Singer of the Year", but he has long outgrown his beginnings. His path rapidly led him to the most important European opera houses and music festivals. More and more, he also assimilated the Wagner roles of his vocal range during recent years. His CD productions so far produced have also attracted great interest.

[www.raimund-nolte.de](http://www.raimund-nolte.de)

### **Thilo Dahlmann *Arcas***

Als Gewinner zahlreicher Gesangswettbewerbe zeichnet Thilo Dahlmann sein Wirken im Bereich der historischen Aufführungspraxis aus. Zahlreiche seiner Konzerte, Bühnen- und DVD-Produktionen stammen aus diesem Bereich, in dem er sich längst einen hervorragenden Namen geschaffen hat.

*www.thilodahlmann.de*

### **Mirjam Engel *Artemis***

Die Presse lobt den »unpräzisen Gesang, eine genregerechte Natürlichkeit in Diktion und musikalischer Gestaltung« dieser jungen Sängerin. Seit der Spielzeit 2008/09 ist sie Ensemblemitglied der Oper Leipzig, hat darüber hinaus aber bereits bei einer Vielzahl weithin beachteter CDs mitgewirkt.

*www.mirjam-engel.com*

### **Thilo Dahlmann *Arcas***

As the winner of numerous singing competitions, Thilo Dahlmann has excelled in the area of historical performance practice. Numerous concerts, stage and DVD productions of his have been made in this area in which he has long made an outstanding name for himself.

*www.thilodahlmann.de*

### **Mirjam Engel *Artemis***

The press praises the “unpretentious singing, a naturalness in diction and musical interpretation appropriate to the genre” of this young singer. Since the 2008/09 season, she has been an ensemble member of the Leipzig Opera and, moreover, already participated in a large number of widely admired CDs.

*www.mirjam-engel.com*



**Chorus Musicus Köln**

Der Chorus Musicus Köln wurde 1985 von Christoph Spering gegründet und ist inzwischen weit über die Grenzen Kölns hinaus bekannt. Inspirierte und musikwissenschaftlich fundierte Aufführungen begründen diesen Ruf. Das breit gefächerte Repertoire reicht vom Barock bis ins 20. Jahrhundert; ein Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auf weniger bekannten Werken der Klassik und Romantik, deren Interpretation im Sinne einer an historischer Aufführungspraxis orientierten Sicht immer mehr Beachtung findet.

*[www.musikforum-koeln.de/chorus-musicus-koln](http://www.musikforum-koeln.de/chorus-musicus-koln)*

**Chorus Musicus Cologne**

The Chorus Musicus Cologne was founded by Christoph Spering in 1985 and has become well known far beyond Cologne. Inspired and musicologically well-founded performances are the basis of this reputation. Their wide repertoire extends from the baroque to the 20th century; one area of focus of their work is on lesser known works of the Classical and Romantic periods, the interpretation of which, in the sense of a point of view orientated on historical performance practice, has continued to attract ever more attention.

*[www.musikforum-koeln.de/chorus-musicus-koln](http://www.musikforum-koeln.de/chorus-musicus-koln)*



***Sopran* | *soprano***

Regina Achteлик  
Dagmar Deuter  
Christine Beatrix Fischer  
Helma Grote  
Antje Hagen  
Annette Heuser  
Susanne Heydasch-  
Lehmann  
Sabine Laubach  
Agnes Lipka  
Hella Schäfer  
Stephanie Wilkens

***Alt* | *alto***

Dominique Bilitza  
Dagmar Brinken  
Barbara Gepp  
Vivian Guerra  
Natalie Hüskens  
Yael Izkovich  
Ingeborg Körfer-Eckstein  
Verena Kortmann  
Triin Maran  
Barbara Siefker  
Angelika Wied  
Britta Wurm

***Tenor***

Walter Bässler  
Tobias Glagau  
Daniel Harbecke  
Wolfram Jäckel  
Thomas Jakobs  
Vladimir Maric  
Bruno Michalke  
André Neppel  
Markus Petermann  
Lorenz Rommelspacher  
Robert Sedlak  
Bernd Saure  
Yoed Sorek  
Daniel Tilch

***Bass***

Bernhard Behr  
Andreas Drescher  
Emanuel Fluck  
Matthias Grubmüller  
Matthias Heine-Bohnes  
Johannes Hill  
Christian Janz  
Michael Kolvenbach-Lieb  
Karsten Lehl  
Thomas Lehmann

Richard Logiewa  
Patrício Ramos-Pereira

***Korrepetition* | *répétiteurs***

Jens Bingert  
Jan Weigelt

***Violine I | violin I***

Brian Dean – *Konzertmeister,*  
*concert master*

Marika Apro-Klos  
Christof Boerner  
Christian Friedrich  
Volker Möller  
Gabriele Nußberger  
Maren Ries  
Mark Schimmelmann

***Violine II | violin II***

Erika Apro  
Karin Dean  
Malina Mantcheva  
Christine Rox  
Christine Wasgindt  
Katharina Wimmer  
Susanne Winkelmann  
Eva-Maria Wolsing

***Viola***

Christian Goosses  
Valentin Holub  
Theo Lenzen  
Johannes Platz  
Michaela Thielen

***Violoncello***

Helga Löhner  
Alexander Scherf  
Edward John Semon  
Elisabeth Wand

***Kontrabass | bass***

Markus Gantenberg  
Timo Hoppe  
Jörg Lühring

***Flöte | flute***

Mathias Kiesling\*  
Annie Laflamme\*

***Oboe***

Markus Deuter\*  
Helene Kenyeri\*

***Klarinette | clarinet***

Ernst Schlader\*  
Benjamin Reissenberger\*

***Fagott | bassoon***

Josep Casadella\*  
Moritz Nusko\*  
Alexander Golde  
(auch Kontrafagott)\*

***Horn | French horn***

Christian Binde  
Oliver Kersken  
Ulrich Hübner  
Jörg Schulteß

***Trompete | trumpet***

Thibaud Robinne\*  
Marion Kutscher\*  
Sebastian Schärr\*  
Paul Rhee

***Posaune | trombone***

Michael Scheuermann  
Raphael Vang  
Uwe Haase

***Pauke | kettle drum***

Friedhelm May

***Donner | thunder machine***

Ulli Vogtmann

\* Musikerinnen und Musiker  
der Bühnenmusik | stage musicians



**Das Neue Orchester**

1988 von Christoph Spering gegründet, ist es das erste deutsche Ensemble, das aufführungspraktische Überlegungen auch auf die Musik der Romantik anwandte. Ausdrucksstarke Klanglichkeit und interpretatorische Frische sind das Markenzeichen des Orchesters, dessen Aufführungen immer wieder zu neuen Hörerlebnissen führen. Sowohl bekannte als auch zu Unrecht vergessene Meisterwerke stehen im Mittelpunkt der musikalischen Arbeit des Orchesters, dessen Mitglieder alle umfassende Erfahrungen im Bereich des historischen Instrumentariums vom Barock bis zur Spätromantik gesammelt haben.

*[www.musikforum-koeln.de/das-neue-orchester](http://www.musikforum-koeln.de/das-neue-orchester)*

**Das Neue Orchester (The New Orchestra)**

Founded by Christoph Spering in 1988, this is the first German ensemble that also applied considerations of performance practice to music of the Romantic period. Strongly expressive sonorities and interpretative freshness are the hallmarks of this orchestra, whose performances continually lead music lovers to new listening experiences. Both well-known and unjustly forgotten masterworks are at the centre of the orchestra's work; the members have all gained comprehensive experience in the area of historical instruments, from Baroque to Late Romanticism.

*[www.musikforum-koeln.de/das-neue-orchester](http://www.musikforum-koeln.de/das-neue-orchester)*

**Christoph Spering**

Kaum ein anderer Dirigent unserer Tage hat mehr Partituren dem Dunkel der Geschichte entrissen und in mustergültigen Interpretationen zum Erklingen gebracht als Christoph Spering. Auf der Grundlage musikhistorischer Forschung vom Barockzeitalter bis zur Romantik sind durch ihn Schlüsselwerke der Gattungen Oper und Oratorium dem Repertoire zurückgegeben worden. Gastspiele führten ihn mit seinen Ensembles in der Vergangenheit in die bedeutendsten Konzerthäuser Europas sowie zu nationalen wie internationalen Musikfestivals.

*[www.musikforum-koeln.de/christoph-spering](http://www.musikforum-koeln.de/christoph-spering)*

**Christoph Spering**

Hardly any other conductor of our time has wrested more scores from the obscurity of history and brought them to life in exemplary interpretations than has Christoph Spering. On the basis of music-historical research from the Baroque period to the Romantic period, he has returned key works in the genres of opera and oratorio to the repertoire. Guest performances have led him with his ensembles to the most important concert halls in Europe and to national and international music festivals.

*[www.musikforum-koeln.de/christoph-spering](http://www.musikforum-koeln.de/christoph-spering)*



## Impressum

© 2013 Deutschlandradio / Westdeutscher Rundfunk / Musikforum

© 2014 Deutschlandradio / Westdeutscher Rundfunk / Musikforum

Executive Producer: Dieter Oehms

Executive Producers: Ludwig Rink (DLF),

Dr. Richard Lorber (PG Musik und Radiokunst WDR 3)

Aufnahmedatum | Recording date: 03.–10. April 2013

Aufnahmeort | Recorded at: Deutschlandfunk

Kammermusiksaal, Köln

Orchester- und Chordisposition | Disposition:

Roland Steinfeld, Hella Schäfer

Noteneinrichtung | Musical Notation:

Dr. Norbert Bolin, Barbara Cepp

Produktionsleitung | Management: Dr. Norbert Bolin

Editorial: Martin Stastnik | Dr. Norbert Bolin

Tonmeister | Recording producer: Jens Schünemann

Toningenieur | Recording engineer: Michael Morawietz

Tontechnik | Recording assistant & editing: Anna D'Hein

Mastering: Christoph Stickle | msm Studios GmbH, München

Translations: David Babcock

Photographs: Emil Zander (Spring, Chorus Musicus),

Heikki Tuuli (Nylund), Anne Hoffmann (Elsner), Lena Kern

(Engel), private websites (Breedt, Dahlmann, Logiewa,

Nolte, Zwarg)

Visual Concept: Gorbach-Gestaltung.de

Composition: Waltraud Hofbauer

*Eine Aufnahme von Deutschlandfunk /*

*Westdeutschem Rundfunk / Musikforum*

[www.oehmsclassics.de](http://www.oehmsclassics.de)

*Das Notenmaterial zu dieser Einspielung stammt ursprünglich aus den Beständen des Königlich Bayerischen Hof- und Nationaltheaters München und befindet sich innerhalb des Bestandes »Staatstheater« in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Musikabteilung. Signatur: St.th. 298.Iff. und wurde uns freundlicherweise von der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München zur Nutzung bereitgestellt. Unser Dank gilt Herrn Direktor Dr. Reiner Nägele, Frau Dr. Veronika Gigelberger und Frau Dr. Sabine Kurth.*

Die Artikel und das Interview sind Originalbeiträge für dieses Booklet,

© bei den Autoren.



Deutschlandfunk

WDR • THE COLOGNE BROADCASTS



CHRISTOPH SPERLING | HALL NEUE ORCHESTER



Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

