

Niccolo Jommelli (1714-1774)

Entre Alessandro Scarlatti et Mozart, soit entre l'école napolitaine qui essaïma partout en Europe, imposant dès 1715, l'essor des virtuoses de la voix et la magie évanescence de l'opéra italien et Wolfgang Amadeus Mozart qui en recueille l'essence et inaugure à l'âge classique les prémices du romantisme naissant, que savons-nous de la constellation des compositeurs de mérite, agissant à l'époque du rocaille, puis à l'âge dit galant, enfin, avant la Révolution, sous l'essor des Lumières ? **Avouons qu'à contrario la plupart demeurent dans l'ombre... Niccolo Jommelli appartient à ceux-là. Ou plutôt appartenait...** si l'on tient compte des parutions discographiques dévoilant son art subtil dans le registre sacré ou profane (lire notre discographie « essentielle »). Une même passion s'y impose : celle de la voix... et pas seulement, celle aussi de l'orchestre dont les couleurs et le raffinement des timbres démontrent un premier maître des climats et de l'orchestration. Ajoutons que ses opéras, pareils à ceux de Vivaldi – un « autre ressuscité de l'heure », évoque le travail d'un lyricophile acharné, tout autant soucieux d'unité scénique voire de vraisemblance dramatique, que de vocalité expressive servant le sens du texte. Alchimie difficile pourtant inévitable qui a le mérite d'exposer clairement ses intentions d'éloquence et de cohérence, à l'époque où se sont imposées les virtuosités acrobatiques de la glotte, sous la tyrannie des chanteurs. Voici une évocation de sa carrière, essentiellement orientée vers la scène.



tempérament napolitain né pour le théâtre

✘ Jommelli, l'opéra et Balzac. Connaissons nous Jommelli ?

Derrière le nom de ce Napolitain se cache l'activité et l'exigence d'un tempérament né pour le théâtre. Sa sensibilité favorise à sa manière la réforme et l'évolution progressive de l'opera seria, soit du « grand genre », machine aussi stimulante que piège académique pour les auteurs qui s'y risquent. Pourtant sans opera, point de gloire ! A l'égal de la Peinture d'Histoire pour les peintres, aucun musicien digne de ce nom, ne peut prétendre reconnaissance et statut, donc privilèges et pension, sans se confronter aux planches, dans l'illustration de l'Histoire héroïque, mythologique ou romanesque voire sacrée.

Adulé de son vivant, suivant en cela, un autre napolitain de cœur, Hasse, dont il est comme lui, le champion du style napolitain, Jommelli incarne une ambition européenne, à l'époque où les Italiens règnent sur les théâtres d'Europe : il œuvre à Venise, Bologne et Rome, bien sûr, mais aussi pour les principautés germaniques et même la péninsule ibérique : il livrera encore « Il Trionfo di Clelia » pour Lisbonne en 1774, l'année de son décès.

Sa position prend davantage de poids lorsque s'affirme son style, assimilateur des dernières innovations musicales à la mode ; un style à la pointe du goût qui devait permettre à Gluck et surtout à Mozart de renouveler la scène lyrique, en proposant leur propre conception de la dramaturgie musicale.

Les écrivains l'ont aussi adopté, s'inspirant à la source de sa création : éprouvant à l'audition de sa musique, cette fascination féconde entre les arts. Adulé par ses pairs, il offre l'incarnation du génie musical de l'Esprit des Lumières. Diderot, comme nous le verrons plus loin, puis en 1830, Honoré de Balzac citent Jommelli comme un Maître de la voix, suscitant chez l'auditeur, un trouble propice à la divagation créatrice.

✖ **Dans sa nouvelle intitulée Sarrasine, Balzac évoque le monde de l'opéra romain du XVIIIe siècle.** Ernest-Jean Sarrasine, jeune sculpteur encore apprenti recherche dans la ville éternelle, comme nombre de ses contemporains artistes, sur les traces de Michel-Ange et du Bernin, une contemplation décisive. Une révélation salutaire, propre à prolonger l'enseignement du sculpteur Bouchardon dont il a quitté l'atelier parisien : il lui suffit alors, de parcourir le pavé romain, véritable musée en plein air. Dans l'esprit de Balzac, satisfaisant les besoins de sa trame romanesque et aussi, la nécessité de vraisemblance historique du sujet, à l'équation : opéra/Rome/XVIIIe siècle, correspond un nom : Jommelli. L'écrivain imagine son héros, excité par le vivant exemple des reliefs antiques : il n'est pas une rue ou une colline de la Rome Baroque qui ne regorge de vestiges de la Rome Impériale. Le fil de la narration accumule des strates minérales successives pour atteindre une cible imprévue et bien vivante. La découverte de l'art romain et sa quête d'un idéal esthétique, s'incarnent subitement par un choc auditif et visuel (métaphore du spectacle total qu'est l'opéra) : la découverte de l'une des plus troublantes expériences sensuelles qui lui soient données de vivre : des colonnes marmoréennes sur les forums antiques au corps de la chanteuse Zambinella, palpitante icône sur la scène d'un théâtre. Le texte exprime le spasme érotique qui submerge l'inspiration du jeune sculpteur. Pour comble de sa recherche initiatique, Jommelli offre un accomplissement qui est au-delà du mot, déjà dans la musique et le chant évoqués, dans un instant qui perdure dans

la mémoire et compose désormais l'identité de Sarrasine. Rien ne saurait être pareil après cette épreuve artistique qui enchante autant l'esprit que les sens.

Ainsi se profile l'ambition du musicien sur la scène : concilier la dignité du sujet (édifier le spectateur) tout en divertissant l'audience.

✖ « Il avait déjà passé quinze jours dans l'état d'extase qui saisit toutes les jeunes imaginations à l'aspect de la reine des ruines, quand un soir, il entra au théâtre d'Argentina, devant lequel se pressait une grande foule. Il s'enquit des causes de cette affluence, et le monde répondit par deux noms : *« Zambinella ! Jomelli ! »* Il entre et s'assied au parterre, pressé par deux abbati notablement gros ; mais il était assez heureusement placé près de la scène. La toile se leva. Pour la première fois de sa vie, il entendit cette musique dont M. Jean-Jacques Rousseau lui avait si éloquemment vanté les délices, pendant une soirée du baron d'Holbach. Les sens du jeune sculpteur furent, pour ainsi dire, lubrifiés par les accents de la sublime harmonie de Jomelli. Les langoureuses originalités de ces voix italiennes habilement mariées le plongèrent dans une ravissante extase. Il resta muet, immobile, ne se sentant pas même foulé par deux prêtres. Son âme passa dans ses oreilles et dans ses yeux. Tout à coup des applaudissements à faire crouler la salle accueillirent l'entrée en scène de la prima donna. Elle s'avança par coquetterie sur le devant du théâtre, et salua le public avec une grâce infinie. Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple, l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent en faveur de cette femme. Sarrasine poussa des cris de plaisir. Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie... »

Dans le texte de Balzac, le pouvoir d'enchantement de l'opéra de Jommelli et jusqu'à la présence – exclamative – de son nom, illustrent le point culminant de l'émotion esthétique du jeune homme. Cette citation balzacienne, qui d'ailleurs sait aussi relever la vénération d'un autre écrivain avant lui, Rousseau, admirateur des napolitains en particulier dans le genre comique, montre quelle connotation superlative est liée au seul nom de Jommelli. Est-il hommage plus émouvant de la part d'un écrivain aussi subtil ? Il nous serait donc légitime, aujourd'hui, d'entendre, cette ivresse des sens dont nous parle Balzac à son époque.

Place et gloire de Jommelli. Quelle est la place véritable du  Napolitain ? A-t-on raison de lui réserver cette préséance au sein de l'histoire musicale du Siècle des Lumières ? Gloire justifiée ou emportement d'écrivains ? Jommelli appartiendrait précisément à cette colonie de musiciens du dernier baroque, dont l'œuvre se déroulant tout au long du XVIIIe siècle, en particulier après les ornements rocaille, dans la seconde moitié du siècle, permettrait de relier Händel et Rameau à Gluck et Mozart, en accompagnant les évolutions de l'écriture musicale qui mènent du Baroque au préromantisme.

Avant Balzac, les contemporains de Jommelli, voyageurs, chroniqueurs et poètes, ont reconnu sa valeur en un concert de louanges :

« au regard de l'éloquence, de la diversité harmonique et du sublime accompagnement, rien de plus ne peut être vu ou imaginé » (Charles de Brosses, 1740) ; « Incontestablement l'un des Maîtres de sa profession » (Charles Burney, 1773) ; « A ce jour, je n'avais rien entendu qui m'eut autant impressionné » (Métastase, lors de la première à Vienne de Didone abbandonata).

Tous s'accordent sur la qualité de son harmonie (De Brosses puis, nous l'avons lu, Balzac), sur l'efficacité de ses propositions dramatiques. Jommelli apporte effectivement des solutions salutaires pour l'opéra, en particulier dans le genre seria. Européen avant l'heure, Napolitain de cœur et de culture, – il devait retourner à Naples pour y mourir –, le musicien nous lègue une leçon d'opéra au travers de ses divers postes à Venise, Rome, Vienne et Stuttgart. De Naples, patrie de Pergolèse, donc du registre comique (buffa), il sait puiser les ressorts expressifs permettant au seria, dans un cadre plus pompeux par nature, de préserver l'unité du drame. En cela, tout en œuvrant pour l'allègement formel de la grande machine tragique, il préfigure Mozart. Aux côtés du chevalier Gluck, on oublie Jommelli. Si l'art du premier tend vers la fresque morale, avec une simplicité parfois sévère, une droiture certes vertueuse mais raide, le style du second a conservé la souplesse expressive de la ligne, su rétablir cette alliance ténue entre la voix et l'instrument, amplifié la rôle et la texture de l'orchestre.

✖ **L'œuvre Jommellienne sur la scène seria et buffa.** Un nouvel opéra au service du Poète. 1714. Jommelli est né la même année que Carl Philipp Emanuel Bach et que Christoph Willibald Gluck. Comme eux, il incarne les ultimes tendances du dernier Baroque, après 1750, quand meurt Haendel ; Vivaldi a disparu depuis 1741 et Rameau s'éteindra sur le métier des Boréades, laissé inachevé en 1764. Il accompagne donc les évolutions du goût européen, faisant évoluer les afféteries sentimentales (mais déjà romantiques) du style galant vers ce classicisme, épris d'ordre et de mesure que Gluck portera (après la mort de Jommelli) en un terme inégalé. Précisément dans ses tragédies parisiennes de la fin des années 1770 : Iphigénie en Tauride

(1779).

Au final, l'œuvre de Jommelli propose une maturité stylistique entre 1740 et 1770, diverse et foisonnante dans sa forme. Cependant cohérente par sa recherche spécifique d'un théâtre réformé : où la forme et le sujet seraient à nouveau en point d'équilibre. C'est justement cette période d'accomplissement qui correspond aux années 1755 lorsque le compositeur prend ses fonctions à la Cour de Württemberg : acteur en affinité avec les attentes de l'heure, il partage la nécessité d'une révision du drame lyrique (cf. la seconde partie de notre dossier)

Quelle est alors la situation de l'opéra seria italien ? Depuis 1730, la scène lyrique encense la « machine napolitaine » où la voix domine. Ce spectacle fondé essentiellement sur les têtes d'affiches n'est pas sans poser quelques problèmes de fonds. Les partisans d'une certaine cohérence de l'action ciblent les œuvres où rien ne compte que, les roucoulaudes acrobatiques des virtuoses du chant, rossignols mécanisés, rompus à la scène, et dont le public s'est entiché jusqu'à l'hystérie : les castrats. Ils sont le produit des écoles de Naples et incarnent au premier plan l'essor du style napolitain au XVIII^e siècle. Pourtant si les castrats représentent une apothéose vocale, ils stigmatisent aussi les limites d'un style voué à disparaître, trop dépendants de l'humeur d'un public volage. Une mode, pas une révolution du genre lyrique. Aux castrats, qui est l'aboutissement de l'enseignement napolitain, correspondent dans la même démesure, la tyrannie des primas donnas.

Sur le plan formel, la division imposée, recitativo secco/aria est un tremplin idéal pour les démonstrations de la gorge. L'aria, qui fonctionne isolément, – cellule détachée de l'action –, met en valeur la performance du chanteur : réglé en da capo, – trois parties : la centrale (B), étant cerné par un début (A) et sa reprise avec variation (A') –, l'aria est attendu, salué par un public fanatisé. Précisément cette

partie finale (A') où le soliste peut déployer l'étendue de ses possibilités. Ce cloisonnement mécanisé du déroulement vocal, succession asséchante et rébarbative de possibilités individuelles, sert davantage la prouesse que l'unité et la cohérence de l'œuvre. A Jommelli, revient le mérite d'un renouvellement. Davantage de mesure dans les élans vocaux, retour à l'unité de la tension dramatique. Il répondait en cela, aux injonctions esthétiques du poète et librettiste Métastase, poète officiel de la Cour Impériale de Vienne, de 1730 à 1782.

Jommelli avait compris et parfaitement mesuré l'urgence d'une réforme structurelle de l'opéra seria. Cette refonte est opérée par un poète, non un musicien ... nuance importante qui renoue avec l'esthétisme de l'opéra à ses débuts quand Monteverdi perfectionnait ses *dramma in musica* selon la hiérarchie : texte/rythme/mélodie. Après l'autorité des chanteurs et leurs caprices déconcertants, place était à nouveau réservée aux poètes dramaturges, soucieux de cohérence dramatique. Surtout d'intelligibilité du mot. Les musiciens ont toujours dû se soumettre aux contingences des arts pour lesquels ils ont écrit. Le chant, le livret... le génie d'un musicien ne se précise-t-il pas dans sa capacité à maintenir un équilibre entre les parties constitutives de l'opéra ? La contrainte stimule le génie. L'opéra seria du XVIIIe siècle s'était d'autant plus asséché qu'il ne souffrait plus le moindre écart comique, ironique ou burlesque voire grivois, qui mêlé aux tirades héroïques, constituait l'alliance inventive délectable de l'opéra vénitien du XVIIe siècle.

Dès le début du XVIIIe siècle, les genres, seria ou buffa,  sont distinctement séparés. Voilà qui ne favorise pas la richesse psychologique des caractères et réduit les ressources expressives à disposition. Exactement là aussi,

comme en peinture, où cette fois dès le XVIIe siècle, avec l'éclosion des Académies, une hiérarchie savante était scrupuleusement observée par le sérail : peinture d'histoire, peinture de genre. Ici, la leçon morale ; là, l'anecdote domestique. Ou si l'on veut être plus proche de l'opéra du XVIIIe siècle : ici, le sabre du héros ; là, le tablier de la soubrette.

Ainsi Jommelli s'efforce-t-il de régénérer un genre condamné à la sclérose, et suivant les exigences du poète, imagine en particulier à partir de 1756, de nouvelles formes musicales et vocales. Privilégiant les duos, trios, ensembles vocaux, il varie les types d'accompagnement des récitatifs (ariosos), et sait rompre l'enchaînement mécanique : recitativo secco/aria, en créant des successions d'ariosos et d'arias grâce à un orchestre de plus en plus participatif.

En mettant en pratique cette révolution formelle au service des valeurs héroïques promues par Métastase, Jommelli confirme les possibilités d'un cadre épuré, nettoyé des excès qui nuisent à son unité formelle, à son ambition morale. L'honnêteté de son écriture servait un idéal marqué par la pensée des Lumières, c'est-à-dire l'apologie du prince, juste et clément, ou l'apothéose des héros vertueux, loyaux et fidèles. Au sein de cette vision positive, une nouvelle organisation se confirme : hiérarchisation des rôles et des « couples » de chanteurs (primo uomo et prima donna, secondo uomo et secunda donna, etc...), typologie des airs (airs de bravoure, de sortie, etc...), surtout : résolution heureuse de l'action. L'opéra métastasien ne saurait s'achever dans la mort, la souffrance, la douleur. Il y est toujours question d'un discours où l'action et ses épisodes, donnent une leçon de vertu. Ainsi Jommelli et de nombreux autres musiciens, a-t-il, à sa mesure, illustré les sujets du poète Métastase, mais avec son génie propre. C'est-à-dire avec un sens spécifique de l'équilibre des parties. En ce sens, il s'inscrit dans la lignée des « grands » dramaturges lyriques du second Baroque,

Händel et Vivaldi, qui l'ont précédé. Ceux là même qui les premiers, augurant de la réforme à venir, ont su s'approprier les valeurs métastasiennes, tout en les acclimatant à la mode napolitaine.

✖ **Jommelli et Pergolèse, maîtres du Buffa à Paris.**

Réformateur du seria, Jommelli s'est aussi illustré sur la scène comique, aux côtés d'un autre musicien qui en est le meilleur créateur. Au sein du foyer musical napolitain, la naissance presque simultanée de deux génies paraît presque naturelle. Niccolo Jommelli est né quatre années après celui qui éblouit la constellation des auteurs locaux, telle une prodigieuse comète : Pergolèse (1710-1736). Ils sont tous deux, les enfants de la cité. Jommelli est l'élève de Nicola Fago au Conservatorio dei Turchini. Il est le fruit de l'enseignement des institutions charitables (ospedali) de Naples, qui a la différence de Venise, tout en prodiguant la même qualité pédagogique, éduquent les garçons quand la Sérénissime enseignait aux jeunes filles. L'âge d'or du « système » vénitien fut assurément incarné par les instrumentistes de la Pietà, dirigées par leur maestro di concerti, Don Antonio Vivaldi, dans la première moitié du siècle.

Avec Don Trastullo, Jommelli compose une perle du genre, pour le Carnaval de Rome en 1749 ; il apporte sa contribution tout aussi méritante, après les « modèles » qui ont précédé : la Contadina de Hasse (1728) et la Serva Padrona de Pergolèse (1733).

Auteur comique d'une verve incontestable, il offre des modèles reconnus. Ses buffas, pareils à ceux de son compatriote Pergolèse, furent joués pendant la Querelle des Bouffons (1752) qui devait enflammer les esprits parisiens. Pergolèse

et Jommelli ont produit ces joyaux napolitains dans lesquels par cette simplicité, ce réalisme et cette vérité (rompant avec les codes de l'opéra historique), une génération de mélomanes ont reconnu le genre de l'avenir ; tout au moins, le théâtre idéal dont ils avaient rêvé : en particulier, les Encyclopédistes et leur champion Jean-Jacques Rousseau. Une bataille de goût permet souvent de régler des comptes personnels, plus ou moins avoués. Ici, la défense du buffa napolitain permettait au Philosophe, – lui-même compositeur du Devin du village, pastorale dans le style italien créé en octobre 1752 –, de conspuer Rameau, le musicien officiel de la grande machine, poussiéreuse et abstraite. Pergolèse décédé, seul Jommelli pouvait recueillir les bienfaits de cette considération française de son œuvre.

La vérité domestique du théâtre italien contre le merveilleux invraisemblable de la tragédie lyrique. Au-delà de ces contingences musicales et esthétiques, il s'agissait aussi d'une rivalité de classes voire une critique contre l'ordre social et ses injustices : le premier incarnait les intentions légitimes du peuple quand Rameau, le savant et le sophistiqué, illustrant le genre français de la tragédie lyrique, – créée par Lully pour Louis XIV –, portait le blason de la monarchie.

Ses jalons étant posés, suivons la carrière du musicien entre les grands cités qui lui ont permis de développer ses talents : Naples, Rome (Balzac s'était bien documenté) et Venise ; puis au-delà des Alpes, Vienne et Stuttgart.

A venir : Seconde Partie, « la carrière ».

Jommelli au disque

Sélective, notre discographie vous aidera à découvrir Jommelli sans vous tromper ni omettre les gravures importantes qui rendent compte de l'étendue de l'œuvre du musicien napolitain.

1. Vêpres à Saint-Pierre de Rome, Miserere : A Sei voci, direction : Bernard Fabre-Garrus (Auvidis Astrée E 8590). 1996. 1h23'(2 cds).

Fabre-Garrus et ses effectifs abordent la musique conçue par Jommelli pour les chanteurs de la Cappella Giulia à Rome. Au sein du temple de l'orthodoxie catholique, le compositeur montre qu'il sait être fidèle à la tradition palestrinienne mais aussi subjugué par de nouveaux effets chromatiques, en particulier dans le Miserere. Les envolées solistiques sont de très haute tenue grâce à Thierry Bréhu (Bene fundata) et Catherine Padaut (Laudate Pueri).

2. Lamentations du Prophète Jérémie pour le Mercredi Saint (Le lamentazioni del Profeta Geremia per il Mercoledì Santo) : Véronique Gens, Gérard Lesne. Il Seminario musicale, direction : Christophe Rousset (Virgin Veritas 5 45202-2). 1995, 1h03'. Si l'on s'en tient au témoignage de Diderot, nous tenons là une partition majeure de l'œuvre Jommellien. Les larmes que verse le Prophète Jérémie devant le spectacle de la Jérusalem détruite se font ici figures mystiques d'un extrême raffinement, conformes à l'esthétique galante. Tenue vocale de premier plan, netteté des lignes instrumentales : tout œuvre pour la gloire posthume d'un Jommelli incisif, visiblement habité par son sujet.

❑ **3. Didone Abbandonata** : Dorothea Röschmann, Martina Borst, William Kendall, Mechthild Bach, Daniel Taylor, Arno

Raunig, Stuttgart Kammerorchester, direction : Frieder Bernius (Orfeo C 381 953). 1994, 2h09'(3 cds).

Armida, Didone... Jommelli s'est passionné pour les héroïnes tragiques et les femmes abandonnées, prétextes à une illustration psychologique ciselée. De 1747 à 1763, trois fois Jommelli reprit son ouvrage sur le thème de l'Amoureuse Carthaginoise, délaissée et trahie, selon les évolutions de son tempérament mais aussi pour servir au mieux le contexte des représentations, à Rome, Vienne et Stuttgart. Toujours soucieux de préserver la vertu ultime d'un grand opéra digne de ce nom : l'expression. Idéale ambassadrice de la passion jommellienne : Dorothea Röschmann. De ce volet tragique au féminin, qui annonce son Armida napolitaine de la fin (1770), Jommelli capte l'attention avec brio par un orchestre des plus imaginatifs.

✘ **4. Don Trastullo** : Roberta Invernizzi, Giuseppe Naviglio, Rosario Totaro. Cappella de'Turchini, direction : Antonio Florio (Opus 111 30 OP 30280). 2000, 59'.

Génie polymorphe, Jommelli qui allait devenir à Rome maestro coadiutore de la Chapelle pontificale, sait aussi ménager les surprises en donnant au Carnaval de 1749, cette « bouffonnerie » parfaitement ficelée. La partition devait l'imposer à Paris contre Rameau et l'inscrit d'emblée comme le maître de la scène comique aux côtés de Hasse et de Pergolèse. La démarche entreprise par Antonio Florio pour la résurrection idiomatique du buffa napolitain trouve ici l'un de ses plus remarquables aboutissements. C'est que le chef ne néglige rien, ni des voix ni de l'orchestre.

✘ **5. Armida abbandonata** : Les Talens lyriques, direction : Christophe Rousset (2 cds, Ambrosie, 1994). Armida Abbandonata créée à Naples en 1770 incarne les ultimes tentatives d'un génie de la scène napolitaine dans le genre seria. C'est à sa source que devait puiser le jeune Mozart. Nervosité et caractère au service d'une partition qui recherche l'expressivité : que demander de plus ? Voilà une

réédition d'autant plus opportune qu'elle se confirme telle une gravure majeure dans la discographie des Talens Lyriques. C'est en juillet 1994 que les spectateurs du festival de Beaune découvraient le théâtre de [Niccolo Jommelli](#) avec cette Armida fulminante, héroïne à la démesure dramatique aussi fascinante que l'Armide de Lully. Un an plus tard, le label « Fnac Music », aujourd'hui disparu, publiait les séances d'enregistrement dirigées par Christophe Rousset, défricheur de l'opera-seria, post Händélien/Vivaldien, pré-Mozartien. La partition révèle l'étendue du génie lyrique de Jommelli salué de son vivant. C'est un chaînon manquant réhabilité, d'autant plus essentiel que, incontestablement talentueux, il comble ce manque entre le baroque tardif, celui des années 1750/1760, et les premiers sursauts néo-classiques, colorés par la sensibilité galante qui préparant Mozart, accompagnent les dernières manifestations de la réforme métastasienne du grand genre et qu'illustrent idéalement, les œuvres parisiennes de Gluck, dans les années 1770.

On accueille donc avec plaisir la réédition de ce texte capital grâce à l'initiative du label Ambroisie. Si Jommelli meurt quasi oublié dans sa Naples natale, après avoir ébloui les cours d'Europe, il laisse avec cette Armida, – son avant-dernier ouvrage pour la scène -, la somme de son style. Une écriture qui recueille le fruit de son métier appris à Stuttgart où il disposa d'un orchestre et de conditions de travail de premier plan ; une conception de la dramaturgie dépouillée, totalement inféodée à la narration psychologique dans laquelle les climats développés par l'orchestre sont aussi efficaces que le chant. Déjà en son heure, l'œuvre fut plutôt froidement accueillie : trop sophistiquée pour un public gavé de mélodrames napolitains, genre dans lequel d'ailleurs, Jommelli sut aussi se faire un nom (voir la discographie de notre dossier Jommelli : « Don Trastulo », « buffo » créé à Rome en 1749). Il n'empêche : l'amateur d'aujourd'hui, qui saura reprendre par parties dans son salon l'écoute de l'opéra et prendre le temps de se familiariser

avec la langue codifiée de l'opéra « sérieux » du XVIII^{ème} siècle, découvrira l'honnêteté d'un musicien tout accaparé à soigner l'intelligibilité passionnelle de ses personnages. A travers l'orthodoxie des formes convenues (aria da capo, récitatifs obligés, airs de sortie, de bravoure, di paragone ; élévation morale des caractères, conclusion positive et apologie des sentiments vertueux, selon le modèle qu'a fixé Métastase, poète officiel de la Vienne des années 1730/1740), l'oreille reste saisie par des épisodes de pleine fulgurance, en affinité poétique avec la trame romanesque inspiré du Tasse. Jommelli fait de l'enchanteresse Armide une femme vulnérable, impuissante et seule, maladivement inquiète. L'histoire dépeint la lente agonie de son pouvoir et la destruction du monde factice qu'elle a créé par magie. Tous les personnages (Erminia/Clorinda, Rinaldo mais aussi Rambaldo et Tancredi) éprouvent dans la geste chevaleresque, ce moment d'égarement et de désespérance, où victimes de l'amour, ils mesurent le gouffre de leur solitude. Cet aspect du dénuement psychologique donne à chacun sa profondeur humaine. La force de l'opéra demeure en ce sens son éloquente gradation. Ainsi, de l'Acte I dont la fin est un chant à deux – d'une sensualité éperdue, affirmant l'image de la séductrice triomphante – à la fin de l'Acte II qui dessine a contrario, la silhouette brisée de l'amante abandonnée et détruite, Jommelli ne nous épargne aucun des sentiments de la guerre amoureuse : fusion (enchantement), solitude (jalousie, haine, mort).

Christophe Rousset sait être sensible à l'imagination quasi débordante de l'orchestre dont la vitalité nerveuse, idéalement précise, se délecte des alliances de timbres et des contrastes de rythmes (sinfonia introductive) ; il sait commenter l'action intérieure des personnages et comme éclairer dans le chant des instruments les palpitations des âmes, en particulier celles de la prima donna. Le chef s'y montre d'autant plus subtil, opérant un travail exceptionnel sur la dynamique et la matière texturée de l'orchestre (ses fameux crescendo ; accents des hautbois, basson et flûtes

obligés), que Jommelli détourne les règles et aime visiblement innover : récitatifs accompagnés, monologue en arioso, da capo non obligatoire, forme nouvelle de recitar cantando (Chaconne de Rinaldo)... Les chanteurs apportent aussi leur contribution : si le mezzo de Claire Brua (Rinaldo : à l'origine écrit pour une voix de castrat) manque parfois d'articulation, l'Armida de Ewa-Malas Godlewska donne la pleine mesure d'un rôle écrasant conçu à l'époque pour l'une des sopranos les plus douées, Anna De Amicis. La chanteuse devait fortement impressionner le jeune Mozart qui lui réservera des airs du même registre pour son Lucio Silla de 1773. De la fragilité inquiète (scène 5 du II, plages 10 et 11 du CD2) au déchaînement de la fureur vengeresse (cascade et exaspération des notes pointées : scènes 12 du III, plages 5, 6 et 7 du CD3), – quand elle apprend le départ de Rinaldo –, Armida impose sa démesure dramatique. Les autres voix : Véronique Gens (noblesse idéalement métastasienne), Gilles Ragon (projection lumineuse, impact théâtral), Laura Polverelli et Patricia Petibon, entre autres, forment un plateau vocal parfaitement cohérent. Nervosité et caractère au service d'une partition qui recherche l'expressivité : que demander de plus ?

Voilà donc une réédition d'autant plus opportune qu'elle se confirme telle une gravure majeure dans la discographie des Talens Lyriques.

Armida Abbandonata,
opera seria en trois actes (Naples, 1770).
Livret de F. Saverio De'Rogati
d'après la Jérusalem Délivrée de Torquato Tasso.

Avec : Ewa Malas-Godlewska (Armida), Claire Brua (Rinaldo), Gilles Ragon (Tancredi), Véronique Gens (Herminie/Clorinde), Laura Polverelli (Rambaldo), Patricia Petibon (Ubaldo), Cécile Perrin (Dano), Les Talens Lyriques, direction : Christophe Rousset.

