CRITIQUE CD événement. CIMAROSA : L'Olimpiade (1784). Maite Beaumont, Rocío Pérez, Josh Lovell… Les Talens Lyriques / Christophe Rousset (2 CD Château de Versailles Spectacles).

Domenico CIMAROSA (1749 – 1801) – *a contrario* de Wagner ou Mozart – ne connut ni l'oubli, ni la défaveur du public. En témoigne son opéra « *Il matrimonial segreto* » (1792), joyau napolitain qui est un triomphe immédiat et durable dès sa création à Vienne (au Burgtheater) ; l'œuvre du quadragénaire (Cimarosa a 43 ans à l'époque) fixe l'affection inconditionnelle des cours européennes pour les drames napolitains. Son opéra seria *L'Olimpiade* de 1784 (Cimarosa a 35 ans) appartient à la période qui précède cette consécration et la préfigure.

Le compositeur a alors à son effectif plusieurs ouvrages

aboutis, ambitieux, reconnus : l'opéra comique « *Giannina e Bernardone* » (Venise, 1781), surtout le seria « Alessandro elle India » (Rome, 1781), cette dernière partition également sur un livret de l'illustre Metastasio. *L'Olimpiade* (en 2 actes) est commandé pour l'inauguration du nouveau théâtre d'opéra de Vicence (Teatro Eriteo), le 10 juillet 1784. Son succès est tel que l'ouvrage reste à l'affiche pendant … 22 ans. Un record quand on sait le nombre d'opéras qui se succèdent et sont aussitôt oubliés : repris à Londres, Milan, Venise, Lisbonne, Turin (1806), c'est un succès durable et européen.

Le MEGACLE du castrat LUIGI MARCHESI

L'Olimpiade a certainement bénéficié outre ses qualités intrinsèques des **éminents chanteurs engagés à la création** dont le fameux ténor Matteo Babini (dans le rôle de Clistène), très soucieux de suivre les nouveaux préceptes pour la crédibilité de l'acteur chanteur sur scène. Aux côtés de Babini, Cimarosa a pu aussi bénéficier de 2 autres interprètes majeurs : la soprano **Franziska Dorothea Danzi Lebrun** (Aristea), ainsi que le castrat soprano **Luigi MARCHESI** dans le rôle central de Megacle, dernière étoile parmi les castrats à se produire au théâtre et grand spécialiste des ornements, en particulier dans les rondos. Marchesi chanta Megacle / Mégaclès au moins dans 13 productions de *l'Olimpiade* (de Cimarosa, mais aussi de Myslivecek, Bianchi, Sorti, Federici…). C'est donc le spécialiste du rôle en Europe, depuis la création à Vicence en 1784.

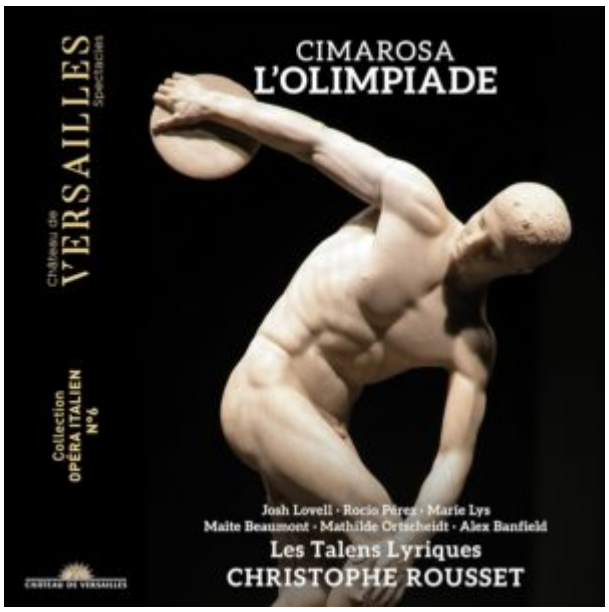
Timbre, caractère, style du chanteur collent exactement au personnage. Rien de mieux pour renforcer l'impact d'un opéra auprès du public. Il semble même que Marchesi comme vedette reconnue, adulée, assura le triomphe de l'opéra de Cimarosa et ses innombrables reprises en Europe.

Lumineux, conquérant, gorgé d'une formidable énergie, **le style à la fois nerveux et tendre de Cimarosa** affirme une expressivité constante, ce dès le premier air, air héroïque

pour le ténor qui évoque, tradition lyrique typiquement metastasienne, la houle marine et ses turbulences imprévisibles comme les tourments d'une vie terrestre (air d'Aminte / Aminta : « S*iam navi all 'onde algenti…* » / nous sommes comme des navires…). L'air de Mégaclès qui suit indique la seconde orientation spécifique à Cimarosa, son agilité tendre, une sentimentalité raffinée et aimable qui sait éviter toute emphase comme tout maniérisme : « *Superbo di me stesso / Superbe et fier…* ».

2 cœurs amoureux, éprouvés

Le livret de Metastase assure aussi la notoriété immédiate de l'opéra de Cimarosa ; avant ce dernier, Caldara (1733), Vivaldi (1734), Pergolese (1735) ont mis en musique le livret. Jusqu'à Donizetti en 1817, *l'Olimpiade* de Métastase a été abordé par 53 compositeurs !



Fidèle au goût « galant » de l'époque, le livret utilisé par Cimarosa (comparé à la version première pour Caldara en 1733), met surtout l'accent sur l'amour contrarié des deux cœurs aimants, Megacle et Aristea, auxquels il réserve les airs les plus développés. Le génie de Cimarosa sait synthétiser et diversifier la forme et le développement des quelques 16 airs ; il cultive en particulier la forme rondo et ses 2 parties contrastantes (exposition puis variation avec ornements) ; un canevas classique et pré romantique qui préfigure bientôt les airs du premier *belcanto* (cantabile puis

cabalette), dès les années 1810. Ainsi la virtuosité et l'expressivité du chanteur sont-elles exposées / sollicitées dans une première partie lente, puis la seconde rapide (cette dernière sur un rythme de gavotte). Marchesi, spécialiste du personnage de Megacle / Mégaclès chante ainsi une somptueuse collection de rondos ici, dont le plus attendu et décisif (au regard de l'action qui se joue alors) demeure « Se cerna, se dice » (II, scène 8), ample méditation (en deux parties distinctes : Larghetto – Allegro) qui exprime le dilemme du héros : tiraillé entre son amour pour Aristea et son amitié pour Licida / Lisidas.
Marchesi devait exprimer la profondeur de Megacle, noble athénien amoureux de la belle Aristea, fille du roi Clistène. Mais pour conquérir la main de sa belle, de nombreuses épreuves lui sont imposées dont d'abord le renoncement et le sacrifice de son amour, au profit du jeune « crétois », Licida auquel il est redevable et qui est tombé amoureux de la même Aristea. D'ailleurs, loyal et intègre, l'athlète Megacle accepte de concourir pour gagner la main d'Aristea, ainsi promise par son père au vainqueur des Jeux Olympiques ; mais Megacle ne concourt pas pour lui mais au nom de son ami… Licida. Le cœur pur, responsable et juste de Mégacle incarne alors toutes les valeurs morales célébrées par le livret de Metastase.

Relevant les défis d'une écriture vocale aussi expressive que virtuose, riche en redoutables intervalles comme ornements en tout genre, le Megacle / Mégaclès de **Maite Beaumont** se révèle passionnant : de la puissance et de la souplesse dans tous ses airs parmi les plus développés (avec ceux d'Aristea). Et même une profondeur sincère pour ce cœur tiraillé entre son amitié et son amour (tiraillement exprimé aussi dans le récit accompagné « *Che intensi, eterni Dei » / Qu'ai je entendu juste Ciel?* » (à la fin du I, juste avant sa confrontation capitale avec Aristea).

Même relief et fini autant psychologique que musical pour la

prima donna, **Rocío Pérez**, qui sur les traces de la créatrice, Franziska D.D. Lebrun / Aristea, affirme son agilité et sa solidité dans son grand air « Grandi è ver son le tue pense » (II, scène 3, noté Larghetto – Allegretto giusto), puis l'air suivant (même acte, scène 14), « *Mi senti O Dio nel core* » avec orchestre et instrument obligé, ici le hautbois (le mari de la créatrice vedette, hautboïste, participa à la création) : air de confession où l'amoureuse confirmant sa passion pour Megacle, doit aussi composer avec l'inflexibilité de son père. Cet air, d'une redoutable virtuosité (avec colorature) ne manque ni de souffle ni d'intensité… le clou de la partition sentimentale (comme l'est le fameux grand air de la soprano « *Marten aller arten* » dans *l'Enlèvement au sérail de Mozart*). C'est l'air le plus long et le plus touchant (avec le duo avec Megacles à la fin du I). Aristea y exprime ce vertige émotionnel d'un cœur trop éprouvé. En cela **Rocío Pérez** se montre ardente, piquante, très juste. Les plus beaux airs, sublimes épanchements sont ainsi dévolus aux deux véritables amoureux, cœur d'autant plus épris qu'ils sont éprouvés. La joute olympique dessinant un labyrinthe aussi sentimental que sportif.

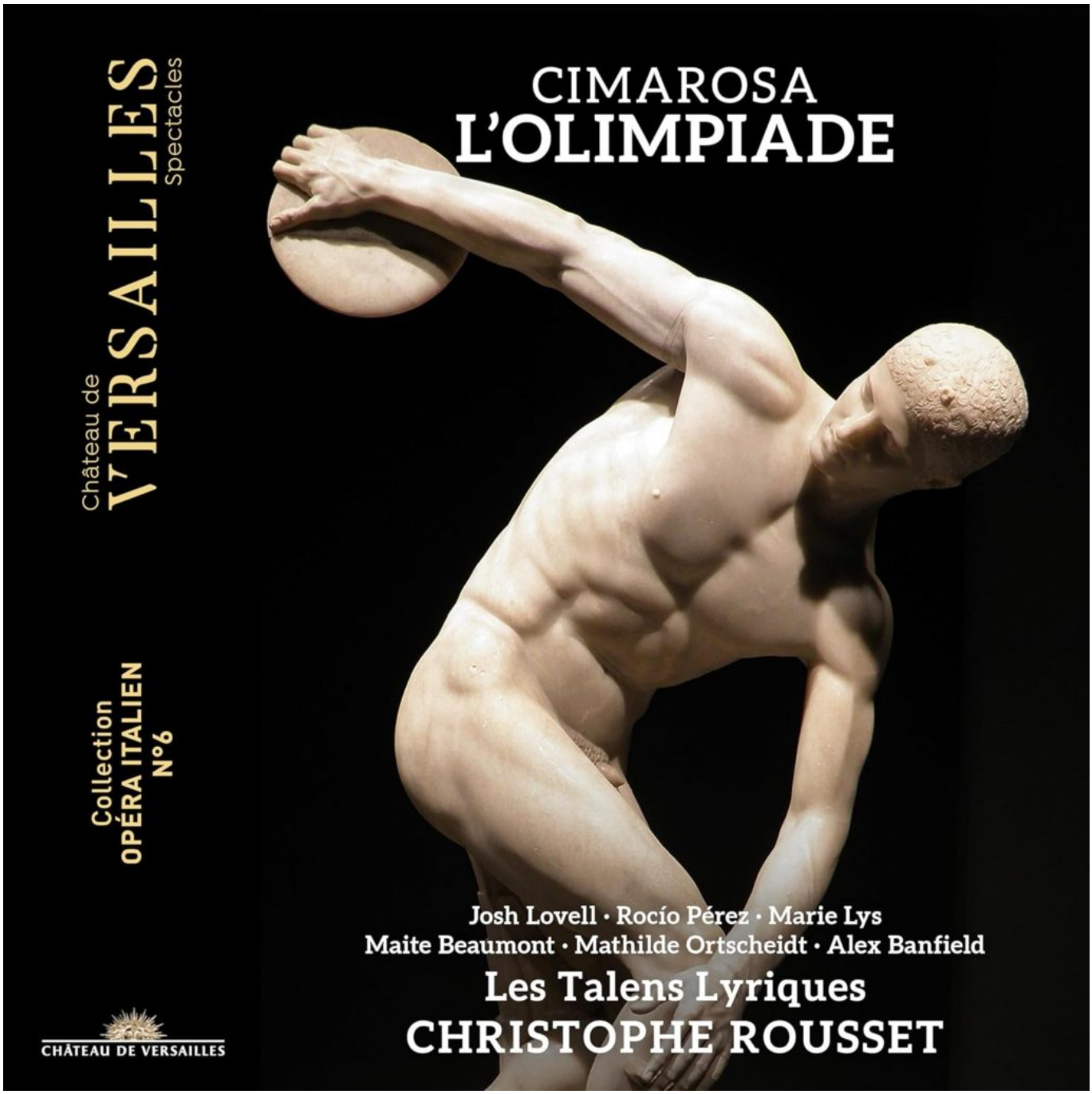
A leurs côtés, tous les personnages sont incarnés avec profondeur et conviction, laissant se déployer cet art du bel canto dont la technicité acrobatique exige qu'elle soit constamment ouvragée avec style et finesse ; saluons la noblesse toujours tendre des rôles d'Aminta (**Alex Banfield**) et de Clistene (**Josh Lovell**). Mais aussi la passion survoltée d'Argène, la première fiancée de Licida, si vibrante et très *Sturm und rang*, (cf. son dernier air impétueux au II « *Spiegar non poco appieno* ») **Marie Lys** plus qu'impliquée, fragilisée et d'autant plus sincère, convainc tout autant par son intensité et sa finesse.

NERVOSITÉ ET COULEURS D'UN ORCHESTRE SURACTIF

L'orchestre **Les Talens Lyriques**, très impliqués souligne cette

efficacité dramatique qui emporte toute la partition ; sa coupe électrique, franche avec laquelle Cimarosa sait brosser chaque profil dans chaque situation. La délicatesse de l'écriture instrumentale d'un Cimorasa mozartien se dévoile dans ses ambiances orchestrales qui préludent aux airs… comme la scène 16 accompagnée entre Clistène et Licida, où jaillit et s'affirme une recherche très juste de la couleur et du caractère. Soit déjà un classicisme pré romantique où c'est le sentiment finement dépeint qui oriente la couleur de chaque tableau.

Si la musique tend tout du long l'arc des passions les plus éprouvantes, par un jeu final où les identités tenues cachées se démasquent enfin, la tension se résout : ici Licida est en réalité le fils perdu (Filinto) du roi Clisthène. De sorte que son ami de coeur Mégacle qui aura démontré sa noblesse morale, peut enfin s'unir à Aristea. Ainsi les couples désunis (Licida / Argène et Megacle / Aristea) se reforment en fin d'action. La sensibilité avec laquelle chef et orchestre abordent l'écriture de Cimarosa en ce début des années 1780, dévoile de fait une maestria musicale et une intelligence dramatique, une subtilité psychologique, exprimée dans une instrumentation raffinée. Ce Cimarosa d'avant *Il Matrimonio segreto* méritait absolument cet éclairage. On ne s'étonne plus dès lors que le style des opéras napolitains aient tant plu aux Cours européennes du plein XVIIIème. Ni que Cimarosa en devint un champion unanimement célébré.



CRITIQUE CD événement – CIMAROSA : *L'Olimpiade* (1784). **Les Talens Lyriques, Cristophe Rousset**. 2 CD Château de Versailles Spectacles, enregistrement réalisé à PARIS, Salle Colonne, en décembre 2023 – **CLIC de CLASSIQUENEWS printemps 2024.**

Plus d'infos sur le site du label Château de Versailles Spectacles / Boutique :

https://tickets.chateauversailles-spectacles.fr/en/product/1805/cvs143_2cd_l_olimpiade?_gl=1*jlnv58*_ga*MTU0MzA0ODg0Ni4xNzE2NTA1MzMx*_ga_HL58R6R2FD*MTcxNjUwNTMzMS4xLjAuMTcxNjUwNTMzMS42MC4wLjA.

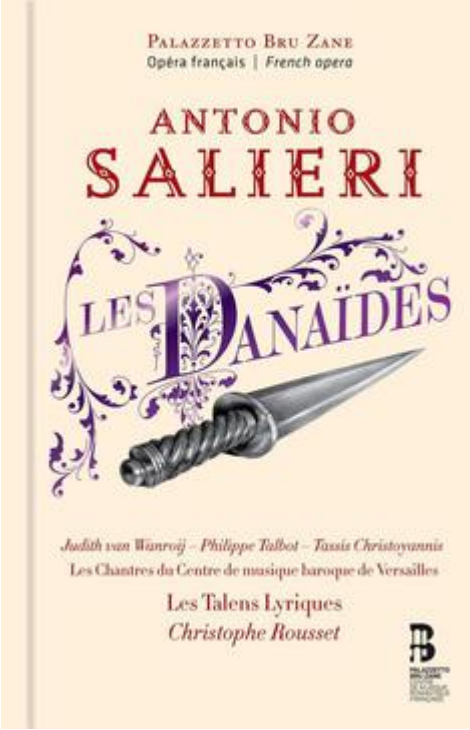
critique opéra

LIRE aussi notre critique de l'Olimpiade de Cimarosa, représenté à l'opéra Royal de Versailles en mai 2024 – le 16 mai 2024, version de concert : https://www.classiquenews.com/critique-opera-en-version-concertante-versailles-opera-royal-le-16-mai-2024-cimarosa-lolimpiade-j-lovell-r-perez-m-lys-m-beaumont-les-talens-lyriques-christophe-rousset/

> *CRITIQUE, opéra (en version concertante). VERSAILLES, Opéra royal, le 16 mai 2024. CIMAROSA : L'Olimpiade. J. Lovell, R. Pérez, M. Lys, M. Beaumont… Les Talens Lyriques / Christophe Rousset (direction).*

VIDÉO

CD, compte rendu critique. Salieri : Les Danaïdes (Christoyannis, van Wanroij, Rousset, 2013)



CD, compte rendu critique. Salieri : Les Danaïdes (Christoyannis, van Wanroij, Rousset, 2013). Cela cravache sec et tendu dès l'ouverture où le chef C. Rousset plus incisif que jamais emporte tout abandon galant, tout italianisme sensuel, au profit d'un expressionnisme tendu et électrique, soulignant combien **ce Salieri de 1784** doit au style franc et frénétique de Gluck, répond aussi au goût pour la grandeur tendue, la froideur terrifiante et spectaculaire des passions … raciniennes. L'époque est à l'éclectisme européen, le goût savant des Lumières qui après le départ du Chevalier Gluck (1779), grand réformateur de l'opéra français dans les années 1770, entend renouveler son apport. Dans le sillon du néoclassicisme gluckiste, les étrangers à Paris, germaniques (Jean Chrétien Bach, Vogel…), italiens surtout (Piccinni et Sacchini), nordiques (Grétry,Gossec), avant Cherubini et Spontini, régénèrent ainsi d'un sang neuf, entre suavité et ardeur martiale (déjà prérévolutionnaire) la langue lyrique parisienne, en particulier dans le genre de la tragédie lyrique. Salieri participe à la fertilisation du terreau français des Lumières à quelques années de la Révolution : son style est lui aussi européen, constamment élégant, poli, d'un raffinement alliant la rythmique bondissante des symphonistes germaniques, la

délicatesse et le raffinement français, la virtuosité italienne. Salieri d'un souci mozartien sait servir chacune des sensiblités avec un art consumé de l'équilibre esthétique. Avec d'autant plus de mesure et de raffinement que son sujet est sanglant et particulièrement effrayant, renouvelant la lyre tragique sacrificielle, atroce, sanguinaire, terrifiante, celle des meurtres en nombre dans le sillon de ce fantastique conçu par les Antiques, Euripide, Eschylle, Sophocle et dont Racine avait sur la scène du théâtre classique (parlé) préservé la tension sublime. De toute évidence, le public des Lumières aimait se faire peur à l'opéra. Et la partition des Danaïdes satisfait idéalement ce désir et cette attente.

Familiers de la collection discographique (Opéra Français / French Opera), dédiée à l'opéra français des Lumières, les chanteurs ici réunis composent un collectif particulièrement scrupuleux de la langue et de cette expressivité émotionnelle. L'articulation et l'intelligibilité sont leurs qualités communes, exceptionnellement délectables, apport méritant de cette production, partagées aussi par un choeur riche en finesse et subtilité (**les excellents Chantres du CMBV Centre de musique baroque de Versailles** qui avaient déjà participé avec la même qualité, à l'opéra Renaud de Sacchini, immédiatement antérieur en 1783 des Danaïdes de Salieri).

Après Renaud de Sacchini de 1783, voici en 1784, la suite plus frénétique encore de l'opéra des Lumières, parfaitement gluckiste…

Salieri frénétique et sanguinaire

Le Danaüs du baryton Tassis Christoyannis est d'une impeccable précision, naturelle et timbrée, subtile et même crédible : il excelle à exprimer l'autorité du père, faussement bon et pacificateur au début, puis véritable instigateur de l'horreur croissante qui s'empare de la scène. Judith van Wanroij et Philippe Talbot incarnent la lyre amoureuse, plus tendre qui contraste avec la terreur environnante. Ils accordent leurs timbres complémentaires, clairs et cristallins, en un duo constamment enivré, élégant, éperdu (I, IV). Et comme nous l'avons dit avant, fort d'une intelligibilité qui sert l'impact du texte.



En architecte affûté, Antonio Salieri compose un opéra dont le rythme reste trépidant : où a t on vu des actes aussi courts, comme expéditifs ? Les divertissements et ballets de l'époque de Rameau, alanguissements hors de l'action proprement dite sont écartés. Pourtant tout s'il n'était le sujet, tend à s'alanguir ici vers l'élégiaque et le délicat mais acclimaté au cadre européen des bienséances : Salieri semble infléchir sa nature, et faire la synthèse d'un Gluck enclin pourtant à la sensualité (le rôle d'Hypermnestre, déloyale aux ordres de son père, y pourvoit). Le compositeur se montre aussi voisin aussi des compositeurs tendus et frénétiques du Sturm und Drang.
Très vite, le lugubre sanguinaire du II -quand Danaüs relativise le climat pacificateur des mariages en nombre, et vise la duplicité de son frère Egyptus, fait sombrer l'opéra dans l'horreur et la transe sanguinaire collective partagée par toutes ses filles bien conditionnées : une préfiguration des débordements de la Révolution et de la terreur (!). Tant d'atrocités, de panique cannibale ont marqué voire scandalisé

l’audience quoique saisit les plus réservés.

Une seule ose défier l’ordre du père et son appel au massacre, **Hypermnestre** inspirée par l’amour (pour Lyncée), elle préfère fuir le lieu du futur massacre des époux (festin fatal de la fin du IV où percent les cris d’agonie des jeunes hommes massacrés par leurs promises) quitte à troubler son fiancé (III). Et au soir de la mise à mort par les Danaïdes de leurs époux, elle s’évanouit de douleur coupable (IV). Tout le V trempe et plonge dans le frénétique le plus terrifiant : tableau infernal des supplices des Danaïdes et de leur père Danaus à l’agonie – attaché à son rocher où un vautour lui dévore les viscères(!), expiant leurs terribles forfaits. Salieri ne nous épargne rien : musicalement, chaque tableau exprime la vive horreur du sujet.



Le rôle d’Hypermnestre offre un superbe rôle à la soprano requise, exigeant des qualités tragiques amples, entre héroïque digne et pathétique tendre. L’individualité d’Hypermnestre jaillit dès le III. Les airs s’enchaînent de scène en scène : Le Barbare ! il me fuit ! au III : marque la résistance de la fille face à la cruauté et la folie de son père qui a motivé à la haine toutes ses autres filles. Puis c’est son errance horrifiée « Où suis-je » qui ouvre le IV… Elle est tiraillée entre l’horreur que lui inspire son père et sa tendresse pour Lyncée. C’est bien le rôle le plus passionnant avec l’Armide de Sacchini l’année précédente et bientôt, Médée de Cherubini (ou celle précédente de Vogel dans La Toison d’or). Sur une articulation affûtée, s’exhale l’humeur vaine des passions exacerbée dont les accents ont la grandeur et le mordant des bas reliefs antiques : l’époque est bien à ce néo classicisme où la droiture de certaines héroïnes, leur tendresse naturelle (voyez Alceste et Iphigénie chez Gluck) se dressent contre le folie collective.

Judith Van Wanroij reste ferme et précise dans airs et récitatifs (III, IV), digne et ardente sur les traces des grandes cantatrices (dessus) de l'époque, d'abord Sainte-Huberty puis **Caroline Branchu** (qui impressionne tant Berlioz dans les années 1820). De notre point de vue, ce sont essentiellement les deux rôles antagonistes du père (Danaus) et de la fille qui sont les plus saisissants : le Danaüs de **Tassis Christoyannis** apporte un relief saisissant dans leur duo, vrai moteur du drame.

La mécanique presque trop sèche de l'orchestre tire la performance vers une agitation désincarnée et rien que frénétique qui évidemment électrise constamment la grandeur terrifiante des tableaux, surtout dans l'enchaînement des deux derniers actes : IV (le festin massacre) et le V (la victoire de Lyncée / Pelagus et la chute des Danaïdes, promis aux flammes de l'enfer : comme Don Giovanni de Mozart). Le spectaculaire des « décorations » (selon la terminologie de l'époque) jointe à l'exacerbation des passions font un spectacle total qui on le comprend allait marquer le jeune Berlioz, futur auteur des Troyens : de Salieri à Berlioz, la lyre de Gluck avait trouvé ses plus ardents disciples dans l'admiration des grands mythes antiques.
Le nerf, la hargne défendus par Les Talens Lyriques sont d'une indéniables efficacité, servie de surcroît par deux interprètes convaincants (Lyncée ou Plancipe sont des ajouts sans plus de profondeur). Salieri, piloté depuis Vienne par Gluck lui-même, avait tout pour réussir son coup : ses Danaïdes semblent assurer à la fois la suprématie expressive comme la revanche du Chevalier évincé voire humilié par un départ précipité de France en 1779. Les coupes des actes de plus en plus courts, le principe même d'une surenchère dramatique subtilement canalisée illustrent mieux que les deux Iphigénies, la maîtrise néoantique de Gluck, tout en étant fidèle à l'esthétique de son théâtre.

C’est donc un CLIC de classiquenews, véritable révélation par le disque de ce sommet lyrique des Lumières. Pour autant, le geste du chef pour affûté qu’il soit, réduit d’autant l’idée et les effets globaux que l’ouvrage pourrait aussi produire avec plus de rondeur comme de profondeur. La pointe sèche et tranchante de la lame (qui s’expose en couverture et que brandissent toutes les jeunes épouses prêtes à massacrer leurs maris) supplante tout autre registre expressif. Une autre direction toute aussi tendue sans pourtant être aussi carnassière et parfois hystérique pourrait y réussir tout autant. Mais alors il faudrait compter sur un talent aussi fin et troublant que celui de l’excellent Tassis Christoyannis, Danaüs, plein de fougue et de profondeur. Ne serait-il pas le véritable héros de cette production ? De toute évidence, nous avons une relation père / fille aussi passionnante que plus tard celle exprimée par Verdi (Boccanegra/Amalia, Gilda/Rigoletto…) ou Wagner (Wotan / Brunnhilde). Le germe romantique couve chez ce Salieri fortement gluckiste.

CD. Compte rendu critique. Antonio Salieri (1750-1825) : Les Danaïdes, 1784. Tragédie lyrique en cinq actes, livret de François Bailli du Roullet et Louis-Théodore de Tschudi. Créée à l’Académie royale de musique, le 26 avril 1784. Hypermnestre : Judith van Wanroij, Lyncée : Philippe Talbot, Danaüs : Tassis Christoyannis, Plancippe : Katia Velletaz, Pélagus / Officier : Thomas Dolié. Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles. Les Talens Lyriques. Christophe Rousset, direction. Enregistré à l’Arsenal de Metz, les 29 et 30 novembre 2013. 2 CD Palazzeto Bru Zane ES1019 – Durée : cd1, 72’28 + CD2, 35’58.

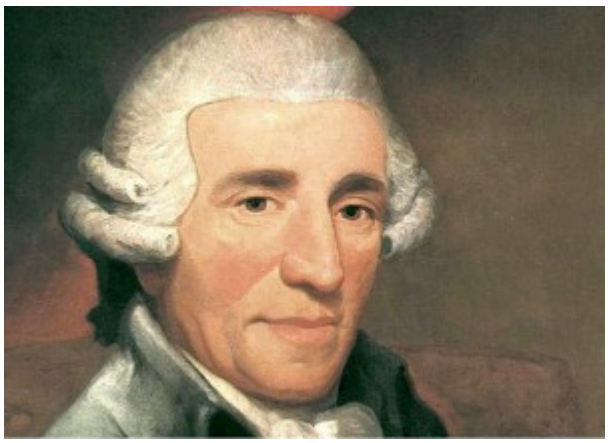
LIRE, APPROFONDIR : Renaud de Sacchini par Les Talens Lyriques : critique du cd et reportage répétitions vidéo ; reportage vidéo de l'opéra RENAUD de Sacchini (grand reportage de 12 mn © CLASSIQUENEWS.TV : entretien avec Benoît Dratwicki, directeur artistique du Centre de musique de Versailles, la place des Italiens en France, le bel canto dans Renaud, l'héritage de Gluck dans Renaud…).. L'opéra français à l'époque des Lumières, évolution de la tragédie lyrique sous l'influence de Gluck…

Illustrations : Antonio Salieri, Caroline Branchu dans le rôle de La Vestale de Spontini (DR)

Armida de Joseph Haydn en tournée

Opéra en tournée. Haydn : Armida. 16 janvier > 10 mars 2015. *D'après La Jérusalem délivrée, Armida de Haydn reste une perle lyrique méconnue, jalon contemporain du théâtre mozartien et déjà préromantique. Armide, princesse des Sarrazins, est aimée du chevalier chrétien Renaud. Celui-ci lui promet son soutien dans la guerre imminente qui devrait les opposer. Mais Ubaldo*

et Clotarco, guerriers des Croisades, amis de Renaud, le rappellent à sa foi et à ses serments. De plus, lui seul détient le pouvoir de briser le myrte magique d'Armide. Tiraillés entre devoir et sentiments, Renaud, tout comme Armide, sont déchirés par la douleur amoureuse.



Après Lully et Gluck, deux auteurs qui ont mis en musique le livret de Quinault à Paris, **Joseph Haydn** pour la Cour autrichienne d'Ezsterhaza, traite la lyre héroïque, sentimentale et tragique du mythe d'Armide, mythe de l'impuissance amoureuse : Armide comme Renaud incarnent le poison d'un sentiment qui les mène inéluctablement à leur perte. Chez Gluck déjà, l'ambivalence des sentiments d'Armide formait le noyau de l'action : en une scène véritable d'exorcisme, mené par la haine, Armida voulait échapper à l'amour et l'arrachant de son cœur… mais c'était mourir et la femme amoureuse ne pouvait totalement répudier son aimé.. Ici, rappelé à son engagement guerrier, Renaud a percé l'intimité de la magicienne avec d'autant plus de puissance qu'il sait comment briser le myrte magique de la princesse. Les comédies dans le genre buffa de Haydn sont bien connues et d'autant plus explorées que l'auteur reconnaissait son infériorité dans le genre grave et tragique comparé à son cadet Mozart. De fait, les comédies de Haydn sont mieux estimées depuis l'intégrale signée par Antal Dorati (Il Mundo della luna…). Déjà le Cercle de l'harmonie et son chef Jérémie Rhorer avaient abordé l'Infeldelta Delusa de 1773 en janvier 2009. Les opéras de Joseph Haydn ont été le sujet d'un dossier spécial sur classiquenews.

Avec Armide, il s'agit de redécouvrir le tempérament unique et singulier d'un compositeur de cour qui sut réconcilier élégance et profondeur, gravité et justesse poétique. Comme

un écho aux troubles émotionnels du couple protagoniste, Haydn et son librettiste traitent aussi le fil amoureux qui unit d'autres ennemis : Zelmira, tombée amoureuse de Clotarco, s'emploie à contrer les noirs desseins du roi sarrazin Idreno… La guerre entre Sarrazins et Chrétiens paraît bien faible contre les sentiments qu'amour tisse entre les êtres de deux clans affrontés.

trouble des genres, guerre amoureuse…

Armida : l'opéra du doute



Les victimes de l'amour… Datée de 1784, et en cela déjà préromantique, Armide peint des êtres profonds, en souffrance (comme Mozart à la même époque avec Idomeneo… il ira plus loin encore avec le crépuscule ardent de la Clémence de Titus en 1791) dont le trouble efface les types vocaux du baroque triomphant pour lequel la seule virtuosité vocale exprime l'intensité des affects. Ici règnent le doute, le soupçon, la perte des équilibres, une nouvelle sensibilité introspective et sa caractérisation spécifique. L'esprit des Lumières colore la partition d'une intelligence sentimentale inédite, que partage aussi Mozart dans tous ses opéras. Elle dévoile la fragilité des cœurs quand ils sont sous l'emprise de l'amour. L'échiquier des intrigues s'y transforme en labyrinthe où la folie et la dépression menacent. Une telle

précision servie par une musique subtile et raffinée (tout Haydn) se prête naturellement à un jeu collectif qui doit d'abord s'appuyer sur un travail d'équipe. La souffrance et la solitude d'Armida abandonnée, les longues et incessantes hésitations de Rinaldo (en vérité le vrai héros de l'opéra quand par exemple c'est plutôt Armide qui est la protagoniste du **Renaud de Sacchini, partition quasi contemporaine de 1783** !) sont les facettes d'un drame économe, particulièrement touchant et moderne. La mise en scène de Marianne Clément fait réfléchir sur l'expression confrontée des genres en une guerre elle aussi équivoque, armée et tendue : c'est un monde nouveau et plus nuancé qui se précise entre « la » femme séductrice et « le » héros vertueux. L'intelligence de Haydn du fait de sa seule musique fait imploser les cadres convenus : sa vision plus nuancée nous touche. C'est une conception proche finalement de l'opéra vénitien (Monteverdi, Cesti, Cavalli…) où la frontière des genres bouge en permanence : Handel n'a t il pas fait chanter son Rinaldo par une femme ?

Joseph Haydn : Armida
Drame héroïque en 3 actes. Livret inspiré de La Jérusalem délivrée de Torquato Tasso
(Eszterhaza, 1784)

Chantal Santon, soprano : Armida, princesse magicienne
Juan Antonio Sanabria, ténor : Rinaldo, chevalier croisé
Dorothée Lorthiois, soprano : Zelmira, fille du sultan d'Egypte
Laurent Deleuil, baryton : Idreno, roi sarrazin
Enguerrand De Hys, ténor : Ubaldo, chevalier croisé
Francisco Fernández-Rueda, ténor : Clotarco, chevalier croisé

Le Cercle de l'Harmonie

Julien Chauvin, direction

Opéra chanté en italien, surtitré en français
Marianne Clément, mise en scène

Calendrier de la tournée
La production d'Armida a été créée à saint-Quentin en octobre 2014.

Création le 10 octobre, Scène nationale de Saint-Quentin-en-Yvelines
Opéra de Reims, vendredi 16 janvier 2015 à 20h30
Opéra de Massy, vendredi 23 janvier 2015 à 20h
Théâtre d'Orléans, Scène nationale, mercredi 11 février 2015 à 20h30
Scène nationale de Besançon, jeudi 19 février 2015 à 20h
Centre lyrique Clermont-Auvergne, mercredi 25 février 2015 à 20h
Centre lyrique Clermont-Auvergne, vendredi 27 février 2015 à 20h
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise, jeudi 5 mars à 19h30
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise, samedi 7 mars 2015 à 20h30
Le Moulin du Roc, Scène nationale de Niort, mardi 10 mars 2015 à 20h30

+ d'informations sur **le site de l'Arcal**