



GLUCK  
**ARMIDE**  
MIREILLE DELUNSCH

MARC MINKOWSKI



 **MARC MINKOWSKI**  
Les Musiciens  
Du Louvre • Grenoble  
1, rue du Vieux Temple BP 3046 - F- 38816 Grenoble cedex 1  
Tél. +33(0)4 76 42 43 09 - Fax +33(0)4 76 51 55 30



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK  
(1714-1787)

## ARMIDE

Drame héroïque  
en cinq actes · in five acts · in fünf Akten  
Livre/Libretto: PHILIPPE QUINCAULT

CHŒUR DES MUSICIENS DU LOUVRE  
LES MUSICIENS DU LOUVRE

— GRENOBLE —  
*sur instruments originaux · on authentic instruments  
auf Originalinstrumenten*

*Répétiteur: Jory Vanikour  
Chef assistant et préparation du chœur: Sébastien Rouland*  
**MARC MINKOWSKI**

*Enregistrement public · Live Recording · Live-Mitschnitt*  
RECORDED IN THE GRANDS SALLES DE LA CITÉ DE LA MUSIQUE, PARIS,  
IN THE SERIES "L'ÂGE CLASSIQUE"



MARC MINKOWSKI

ARMIDE	MIREILLE DELUSCH
magicienne, nièce du roi de Damas · sorceress, niece of the King of Damascus	
Zauberin, Nichte des Königs von Damaskus	
PHÉNICE	FRANÇOISE MASSET
SIDONIE	NICOLE HEASTON
confidentes d'Armide · Armide's confidantes · Vertraute Armides	
HIDRAOT	LAURENT NAOURI
magicien, roi de Damas, oncle d'Armide · magician, King of Damascus, Armide's uncle	
Zauberer, König von Damaskus, Armides Onkel	
ARONTE	VINCENT LE TEXIER
gardiën des prisonniers d'Armide	
guard in charge of Armide's prisoners	
Bewacher der Ritter; die Armide gefangennehmen ließ	
RENAUD	CHARLES WORKMAN
chevalier renommé du camp de Godéfroi	
famous crusader in Godfrey's army	
Rinaldo, angesehener Ritter aus Gottfrieds Heer	
ARTÉMIODORE	YANN BEURON
l'un des chevaliers captifs d'Armide	
one of the crusaders held captive by Armide	
einer der von Armide gefangenen Ritter	
UNE NAÏADE	VALÉRIE GABAIL
a Naïad · eine Naiade	
DEUX CORYPHÉES (ÉCHO)	SANDRINE RONDOT/MYRIAM SOSSON
two coryphées (Echo) · zwei Koryphäen (Echo)	
UNE BERGÈRE	NICOLE HEASTON
A Shepherdess · eine Schäferin	
LA HAÏNE	EWA PODLES
Hate · der Haß	

UBALDE

LE CHEVALIER DANOIS

chevaliers à la recherche de Renaud

Ubalde and the Danish Knight, crusaders sent to look for Renaud

Ubald und der dänische Ritter, auf der Suche nach Renaud

BRETT POLEGATO  
YANN BEURON

LUCINDE

bien-aimée du Chevalier danois · The Danish Knight's beloved

Geliebte des dänischen Ritters

NICOLE HEASTON

MÉLISSE

bien-aimée d'Ubalde · Ubalde's beloved

Geliebte Ubalds

FRANÇOISE MASSET

UN PLAISIR  
A Pleasure · eine der Freuden

MAGDALENA KOZENA

QUATUOR DES CORYPHÉES

Quartet of coryphées

Quartet der Koryphäen

SANDRINE RONDOT\*, ERIC VIGNAU\*  
VALÉRIE GABAIL\*\* THIÉRY GRÉGOIRE\*\*  
JEAN-CHRISTOPHE HURTAUD  
MARCOS LOUREIRO DE SA

\*Acte I \*\*Acte II

*Peuples de Damas, nymphes, bergers et bergères, suite de la Haine, démons, Plaisirs*

*The people of Damascus, nymphs, shepherds and shepherdesses, Hate's attendants, demons, Pleasures*

*Bewohner von Damascus, Nymphen, Schäfer und Schäferinnen, das Gefolge des Hasses, Dämonen,*

*Freuden*

### Chœur des Musiciens du Louvre

*Sopranos:* Valérie Gabail, Sandrine Rondot, Florence Goyer, Claire Delgado-Bogé

Myriam Sosson, Patricia Gonzalez, Sylviane Pitou, Sophie Jolis

*Hautes-contre:* Thierry Grégoire, Bruno Renhold, Armand Gavrilides, Michel Marquiez

*Tenors:* Jean-Christophe Hurtaud, Eric Vignau, Patrick Maillet, Loïc Bossier

*Basses:* Marcos Loureiro de Sa, Frédéric Albou, Eric Guillermin, Pierre Jeannot,

Emmanuel Bouquoy, François Méens

### Les Musiciens du Louvre

*Cordes (Strings/Stringer)*

*Violons I:* Anton Steck, Shannan Plesner, Eva Scheytt, Geneviève Bois, Cécile Mille, Simon Darlet,

Roberto Cristofulli, Julie Neander, Christine Moran, Marie-Christine Desmons

*Violons II:* Nicolas Mazzoleni, Florence Streusser, Françoise Duffaud, Annie Garcia,

Laurent Lagrèze, Fiona Huggett, Renée Holleville

*Altos (viola/Bratsche):* Nadine Davin, François Jeandet, Catherine Puig, Michel Renard

*Violoncelles:* Vincent Maléfrange, Pascal Gessi, Ande Vanackère, Verene Westphal,

Bernard de St-Louvent

*Contrebasses:* Vincent Charbonnier, André Fournier, Franck Ratajczyk, Joseph Carver

*Flûtes:* Kate Clark, Serge Saitta

*Hautbois (oboe):* Patrick Beaugraud, Christian Moreaux

*Bassons (bassoon/Fagott):* Jean-Louis Fiat, Catherine Popin, Ricardo Rapoport,

François Charryer

*Cors (horn):* Claude Maury, Pierre-Yves Madeuf

*Trompettes:* Jean-Baptiste Lapière, Gilles Rapin

*Clarinets:* Pierre-André Taillard, Gilles Thomé

*Tymbales (beatledrums/Panken):* Marinus Komst

*Clavecin (harpsichord/Cembalo):* Jory Vinlkour

*Flûte solo:* Kate Clark

Diapason (Pitch/Sumnton): a<sup>1</sup> = 403 Hz

*Les Musiciens du Louvre remercient le Fonds Instrumental Français pour le prêt de deux violons classiques anonymes*

## CONTENTS/INHALT/TABLE

page/Seite

## MARIO ARMELLINI

« Armide » or Le chevalier Gluck and the tradition of *tragédie lyrique*

15

» Armide« oder Der Ritter Gluck und die Tradition der *tragédie lyrique*

25

« Armide », ou le chevalier Gluck et la tradition de la *tragédie lyrique*

36

## Synopsis

18

## Die Handlung

29

## L'Argument

40

## Artist Biographies

21

## Biographien der Künstler

32

## Les interprètes

43

## LIBRETTO/LIVRET

## Compact Disc 1

49

## Compact Disc 2

91

## CD

track

Spieldzeit  
playing time  
duréeSeite  
page

## COMPACT DISC 1

[79'19]

49

## 1 Ouverture

[4'23]

49

## PREMIER ACTE/ACT I/ERSTER AKT

## Scène 1

2 Duo: « Dans un jour de triomphe »  
(*Phénice, Sidonie*)

[2'11]

49

3 Air: « Je ne triomphe pas »  
(*Armide*)

[1'06]

51

4 Duo: « Qu'importe qu'un capuf manque »  
(*Sidonie, Phénice*)

[0'38]

51

5 Air et Récitatif: « Les enfers ont prédit cent fois »/« Un songe affreux »  
(*Armide*)

[1'56]

53

6 Air: « Vous troublez-vous d'une image légère »  
(*Sidonie*)

[1'00]

53

## Scène 2

7 Introduction et Récitatif: « Armide, que le sang qui m'unit avec vous »  
(*Hitraol*)

[1'11]

55

8 Air: « Je vois de près la mort »  
(*Hitraol*)

[1'11]

55

9 Air: « La chaîne de l'hymen m'étonne »  
(*Armide*)

[1'23]

55

10 Air: « Pour vous, quand il vous plaît »  
(*Hitraol*)

[1'20]

55

11 Récitatif: « Contre mes ennemis »  
(*Armide, Hitraol*)

[0'46]

57

12 Air: « Si je dois m'engager un jour »  
(*Armide*)

[1'02]

57

CD track	Spieldzeit playing time durée	Seite page	CD track	Spieldzeit playing time durée	Seite page
<b>Scène 3</b>					
13 Chœur et Soli: «Armide est encor plus aimable» / «Nos ennemis» / «Suivons Armide, et chantons» ( <i>Coryphées, Hidraot, peuples de Damas, Phénice, Sidonie</i> )	[3'01]	59	21 Air: «Plus j'observe ces lieux» ( <i>Renaut</i> )	[6'01]	71
14 Andante	[1'20]	61	<b>Scène 4</b>		
<b>Scène 4</b>					
15 Soli et Chœur: «Ô ciel! Ô disgrâce cruelle!» ( <i>Aronte, Armide, Hidraot, Sidonie, Phénice, peuples de Damas</i> )	[1'12]	61	22 Trio: «Au temps heureux où l'on sait plaire» ( <i>Une Nainade, deux coryphées en écho</i> )	[0'55]	73
16 Chœur: «Poursuivons jusqu'au trépas» ( <i>Armide, Sidonie, Phénice, Hidraot, Aronte, peuples de Damas</i> )	[2'05]	63	23 Chœur avec danse: «Ah! Quelle erreur, quelle folie» ( <i>Coryphées</i> )	[1'06]	73
<b>DEUXIÈME ACTE/ACT II/ZWEITER AKT</b>					
<b>Scène 5</b>					
17 Introduction et Récitatif: «Invincible héros» ( <i>Arémidore, Renaut</i> )	[2'29]	65	24 Chœur avec danse: «Ah! Quelle erreur, quelle folie» ( <i>Une Bergère</i> )	[1'04]	73
18 Air: «Le repos me fait violence» ( <i>Renaut</i> )	[2'54]	67	25 Air: «On s'étonnerait moins» ( <i>Une Bergère</i> )	[2'18]	73
Duo: «Fuyez les lieux où règne Armide» ( <i>Arémidore, Renaut</i> )			26 Chœur avec danse: «Ah! Quelle erreur, quelle folie» ( <i>Nymphes, bergers, bergères</i> )	[1'06]	75
Air: «J'aime la liberté» ( <i>Renaut</i> )			<b>Scène 5</b>		
<b>Scène 5</b>					
19 Introduction et Récitatif: «Arrêtons-nous ici» ( <i>Hidraot, Armide</i> )	[0'46]	69	27 Introduction et Récitatif: «Enfin, il est en ma puissance» ( <i>Armide</i> )	[2'23]	75
20 Duo: «Espirits de haine et de rage» Récitatif: «Dans le piège fatal notre ennemi s'engage» ( <i>Armide, Hidraot</i> )	[2'22]	69	28 Air: «Ah! Quelle cruauté de lui ravir le jour!» ( <i>Armide</i> )	[1'46]	75
			29 Air: «Venez, secondez mes desirs» ( <i>Armide</i> )	[2'09]	77
<b>TROISIÈME ACTE/ACT III/DRITTER AKT</b>					
<b>Scène 1</b>					
20 Air: «Ah! Si la liberté me doit être ravie» ( <i>Armide</i> )		69		[3'50]	77

CD track	Spitzzeit playing time duree	Seite page	CD track	Spitzzeit playing time duree	Seite page
<b>COMPACT DISC 2</b>					
<b>QUATRIÈME ACTE/ACT IV/VIERTER AKT</b>					
<b>Scène 1</b>					
79	[1'30]	79	81	[3'06]	91
79	[1'18]	79	81	[3'06]	91
80	[1'18]	79	81	[3'06]	91
81	[3'59]	81	82	[1'52]	93
82	[3'59]	81	82	[1'52]	93
83	[2'34]	83	83		
84	[2'34]	83	83		
<b>Scène 2</b>					
85	[0'35]	85	85	[2'18]	95
86	[2'00]	85	86	[1'20]	95
87	[0'42]	85	87	[0'23]	95
88	[4'14]	85	88	[3'16]	95
89	[1'26]	87	89	[1'40]	99
90	[1'43]	87	90		
<b>Scène 3</b>					
91	[1'51]	89	91	[2'12]	101
92	[1'51]	89	92	[2'38]	103
<b>Scène 4</b>					
93	[1'51]	89	93	[2'38]	103
94	[1'51]	89	94	[2'38]	103
95	[1'51]	89	95	[2'38]	103
96	[1'51]	89	96	[2'38]	103
97	[1'51]	89	97	[2'38]	103
98	[1'51]	89	98	[2'38]	103
99	[1'51]	89	99	[2'38]	103
100	[1'51]	89	100	[2'38]	103
101	[1'51]	89	101	[2'38]	103
102	[1'51]	89	102	[2'38]	103
103	[1'51]	89	103	[2'38]	103

CD track	Spielzeit playing time durée	Seite page
10 Duos: «Fuyons les doucereux dangereuses» ( <i>Ubalde, le Chevalier danois</i> )	[1'36]	105
CINQUIÈME ACTE/ACT V/FÜNFTER AKT		
Scène 1		
11 Introduction et Récitatif: «Arnimde, vous m'allez quitter!» ( <i>Renaud, Arnimide</i> )	[1'55]	105
12 Duo: «D'une vaine terreur pouvez-vous être atteints» ( <i>Renaud, Arnimide</i> )	[2'06]	107
13 Duo: «Amions-nous» ( <i>Arnimde, Renaud</i> )	[3'11]	109
Récitatif: «Témoins de notre amour extrême» ( <i>Arnimde</i> )		
Scène 2		
14 Chaconne	[5'30]	111
15 Solo et Chœur: «Les Plaisirs ont choisi pour asile» ( <i>Un Plaisir, chœur des Plaisirs</i> )	[1'32]	111
16 Solo et Chœur: «C'est l'amour qui retient dans ses chaînes» ( <i>Un Plaisir, chœur des Plaisirs</i> )	[2'54]	113
17 Gracieux	[1'04]	113
18 Solo et Chœur: «Jeunes cœurs» ( <i>Un Plaisir, chœur des Plaisirs</i> )	[1'39]	113
19 Air sicilien	[2'30]	113
20 Air: «Allez, éloignez-vous de moi» ( <i>Renaud</i> )	[3'20]	113
Scène 3		
21 Récitatif: «Il est seul» ( <i>Ubalde, Renaud</i> )	[0'33]	115

CD track	Spielzeit playing time durée	Seite page
22 Trio: «Notre général vous appelle» ( <i>Ubalde, Renaud, le Chevalier danois</i> )	[1'11]	115
Scène 4		
23 Récitatif: «Renaud! Ciel! Ô mortelle peine!» ( <i>Arnimde, Renaud</i> )	[5'19]	117
24 Trio: «Il faut partir» ( <i>Le Chevalier danois, Ubalde, Renaud</i> )	[0'49]	121
Scène 5		
25 Air: «Le perfide Renaud me fuit» ( <i>Arnimide</i> )	[2'54]	121
26 Récitatif et Postlude: «Quand le barbare était en ma puissance» ( <i>Arnimide</i> )	[3'12]	123

MARIO ARMELLINI

*Armide*, le quatrième opéra que la direction de l'Opéra de Paris avait commandé à Christoph Willibald Gluck, fut créé à l'Académie Royale de Musique le soir du 23 septembre 1777. Le compositeur était loin d'être inconnu du public parisien : dans un bref intervalle de deux ans, entre avril 1774 et avril 1776, la plus importante maison d'opéra française avait déjà monté *Iphigénie en Aulide* et les adaptations françaises des fameux opéras italiens de la «réforme de Gluck», *Orphée et Eurydice* et *Alceste*. Présenter *Armide* à Paris n'avait cependant rien d'une entreprise innocente. En reprenant le livret écrit quatre-vingt-douze ans auparavant par Philippe Quinault pour Jean-Baptiste Lully, le fondateur de l'opéra français, Gluck choisissait délibérément de se confronter, pour ainsi dire à armes égales, avec l'ouvrage considéré universellement, autant en France que dans le reste de l'Europe, comme l'expression la plus parfaite de la tradition lyrique française, comme son véritable fer de lance – c'était sans conteste l'opéra français le plus connu, analysé, discuté et encensé. À l'époque de Gluck, l'interdiction tacite de reprendre les tragédies lyriques de Quinault pour les mettre en musique était encore en vigueur. Si, en Italie, il était extrêmement courant – et même vital pour le mécanisme de la production d'opéra – qu'un ancien

*dramma per musica* passât au «domaine public» et fût mis en musique par divers compositeurs (Gluck lui-même, au cours de sa carrière italienne, avait jeté son dévolu sur une vingtaine de textes de Metastase mis et remis en musique avant et après lui par des générations de compositeurs d'opéra), en France, le seul fait de mettre la main sur un texte ayant «appartenu» à Lully suffisait à susciter critiques et accusations de présomption, de lèse-majesté (au «roi» Lully) et d'outrage à l'autorité musicale établie. L'opéra du tandem Lully-Quinault avait débuté dans cette même Académie Royale de Musique le 15 février 1686. Le livret s'inspirait de la *Jerusalem délivrée* de Tasse, poème héroïque relationnant les faits et gestes de l'armée chrétienne par-tie libérée de Saint-Sépulchre sous le commandement de Godéfrroi de Bouillon. Les chants IV, V, X, XIV, XV et XVI sont consacrés aux aventures amoureuses d'Armide, magicienne païenne d'une incomparable beauté, et de Renaud, chevalier sans peur et sans reproche. Bien que certains passages de la narration dramatique eussent été dès le départ l'objet de critiques, *Armide*, étroitement liée, par beaucoup d'aspects, au théâtre tragique de l'époque, comportait deux grands monologues dans lesquels la cantatrice pouvait déployer tous ses dons d'actrice, autant par le geste que par la déclamation,

et où s'illustrait mieux que nulle part ailleurs l'esthétique de l'opéra français. Le premier monologue, à la fin du deuxième acte («Enfin, il est en ma puissance»), allait représenter pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle l'idée même du théâtre lyrique pour tous ceux qui traitèrent en France la question de l'opéra national, que ce soit pour le défendre, comme Jean-Laurent Lecestif de la Vieilledieu, pour l'attaquer, comme Jean-Jacques Rousseau, ou simplement pour y puiser quelque illustre exemple permettant d'étayer une théorie musicale, comme Jean-Philippe Rameau. Dans cette scène, Armide, armée d'un poignard, s'approche de Renaud, endormi par enchantement, et s'apprête à accomplir sa vengeance. Renaud est un ennemi, et l'unique chevalier de l'armée chrétienne qui soit demeuré insensible à ses charmes. Elle est sur le point de le frapper lorsque un trouble la saisit, elle se met à trembler à soupirer, et se rend compte qu'elle ne peut achever son geste. Au cours d'un monologue d'une grande intensité expressive, elle assiste à la transformation de son propre sentiment : sa haine vengeresse devient amour. Dans le second monologue, à la fin de l'opéra («Le perfide Renaud me fuit»), Armide, abandonnée par Renaud, retracé sa propre histoire en passant du désespoir au délire puis à la fureur, car elle est à nouveau animée d'une soif de vengeance. Evoquant ces deux scènes dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705-1706), Lecerf de la Vieilledieu décrit avec beaucoup de finesse et de sensibilité l'effet qu'elles produisent sur le spectateur : «Lorsqu'Armide s'anime à poignarder Re-

naud, dans cette dernière scène du deuxième acte, j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon, qui finit la scène, donnât permission de respirer; puis respirant là avec un boudonnement de joie et d'admiration. [...] La dernière scène [de l'acte V] efface autant les premières que l'acte efface les quatre premiers. [...] C'est fini par le fracas du palais enchanté, que les démons viennent détruire en un instant. Dans l'émotion que cause une machine amenée et placée avec un art si unique, la toile tombe, et l'auditeur, plein de sa passion qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment, ne peut pas ne la point remporter toute entière. Il s'en retourne chez lui pénétré malgré qu'il en ait, rêveur, chagrin du mécontentement d'Armide.»

Près d'un siècle après la mort de Lully, le respect et la vénération qui entouraient encore ses tragédies avaient de quoi décourager le musicien téméraire décidé à reprendre un sujet archi-connu en le revêtant d'un nouvel habit musical. Quoique tenant l'expérience devant s'attendre à ce que son ouvrage soit mesuré à l'aune des chefs-d'œuvre de Lully par des critiques zélés et remplis de préjugés. Le premier à s'aventurer sur ce terrain, à l'Académie Royale de Musique, fut, en 1767, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, qui dut s'en repentir amèrement : anéanti par les critiques, son *Thésée* – qui avait pourtant recueilli un succès enviable lorsqu'il avait été présenté à la Cour à Fontainebleau, deux années auparavant – fit un effet tel qu'on

réclama de vive voix, après tout juste quatre représentations; la pièce homonyme de Lully, qui resta à l'affiche vingt soixets consécutives. Jean-Benjamin François de La Borde s'en tira un peu mieux en 1771; malgré les protestations, son *Armide de Gaule* atteignit les vingt-trois représentations, mais il ne fut plus jamais repris. Sans doute les temps n'étaient-ils pas encore mûrs.

Il s'agissait là, aussi bien dans le cas de Mondoville, de La Borde, ou plus tard de Gluck, d'une entreprise essentiellement «conservatrice». Pour revitaliser la vieille tradition de la tragédie lyrique, laquelle présentait depuis quelque temps des signes d'essoufflement, il était indispensable de rajouter le répertoire en profondeur tout en conservant ce qui fonctionnait encore. Quatre-vingts ans après la mort de leur auteur, les livres de Quinault jouissaient toujours des faveurs du public, tant à cause de leur sujet que par leur qualité poétique et l'équilibre qu'ils ménageaient entre récit, chant et spectacle. Mais pour sauver ce genre lyrique dans sa spécificité et son efficacité, il était nécessaire d'adapter le rapport musique-texte aux exigences de l'esthétique contemporaine, si différente de celle de l'époque de Quinault et Lully. C'est ce que ni Mondoville ni La Borde ne réalisèrent vraiment, mais que Gluck complit parfaitement. La seule façon de sortir la tradition lyrique française de l'impasse dans laquelle elle était enfermée, et où elle menaçait de s'éteindre, était de la réinterpréter à la lumière de l'esthétique naturaliste qui, depuis quelques années, avait en Diderot et Rousseau ses plus

ferents héritiers. Rousseau, en particulier dans sa *Lettre sur la musique française* de 1753, avait donné une analyse musicale détaillée du monologue «Enfin, il est en ma puissance» de l'*Armide* de Lully, analyse dont Gluck sut tirer profit en plus d'un point dans sa propre *Armide*. Aussi bien Diderot que Rousseau soutenaient que, dans le théâtre classique, les péripéties humaines étaient trop stylisées, trop éloignées de la réalité pour pouvoir véritablement émouvoir le spectateur. On metrait certes en scène des personnages en proie à la souffrance, mais ceux-ci, bien que censés souffrir, ne dérogeaient jamais au maintien imposé par les conventions héritées du Grand Siècle. Pour les encyclopédistes, seule une représentation réaliste des passions intimes devait permettre de cerner l'essence humaine dans toute sa pureté et d'émouvoir. En musique, il était possible d'atteindre cet objectif grâce à un chant dans lequel les passions intimes et douloureuses («le cri de la douleur») seraient exprimées en fragments mélodiques «âpres», dissonants et expressifs plutôt qu'agréables, et grâce à un accompagnement instrumental qui, au lieu de s'amoindrir, s'efforcerait pour traduire les sentiments du personnage. Il ne s'agissait plus, comme chez Lully, de concentrer l'expression dans la déclamation du texte, mais de conjuguer aux mots un moyen expressif encore plus puissant pour donner voix au sentiment véritable; ce moyen, c'était la musique, capable, en parfaite autonomie, non seulement de renforcer le sens de la poésie, mais également, si nécessaire, de le contredire.

Gluck avait fait siennes ces idées, et il les mit en œuvre à partir de *l'iphigénie en Aulide* de 1774, transformant le rapport hiérarchique qui, dans la tragédie lyrique, soumettait la musique au texte: déclamation lyrique, gestique, ressources harmoniques et commentaire orchestral, tout contribuant désormais sur un pied d'égalité à l'expression, d'une manière inconnue aussi bien de Lully que de Rameau.

Convaincu que tout renouvellement de la tragédie lyrique devait aller dans cette direction, Gluck peaufina son style «français» et décida d'assèner le coup décisif aux anciennes conventions en écrivant une nouvelle partition sur le texte d'*Armide*, la «mère» de toutes les tragédies lyriques. Pour cela, il utilisa le livret dans sa forme originale de 1686, ne retenant de toutes les modifications apportées au texte en quatre-vingts ans de reprises (pour la plupart, des coupures) que l'élimination du prologue. La nouvelle que Gluck mijotait quelque chose, puis les premières représentations eurent pour effet de réveiller les cercles culturels parisiens, toujours

prêts à s'enflammer et à se quereller à grand renfort de pamphlets. Après un premier accueil plutôt frais, le nombre des admirateurs ne cessa d'augmenter, et en quelques mois seulement, toutes les résistances d'un public ne criquant souvent que par pur esprit de polémique furent vaincues. Mais, pour survivre, l'opéra de Gluck avait dû payer un tribut à la tradition d'exécution de l'*Armide* de Lully: n'étant pas habitué à voir représentées des scènes qui lui étaient restées inconnues en raison des coupures accumulées dans la partition de Lully au fil des ans, le public parisien avait demandé que la nouvelle *Armide*, puisqu'elle devait remplacer l'ancienne, adoptât ni plus ni moins le texte de la dernière production de l'opéra de Lully. Ainsi, la plus glorieuse création du grand Lully s'était en quelque sorte vengée de «l'usurpatrice», mais elle lui avait en même temps conféré la forme sous laquelle elle allait être donnée sans interruption pendant les cinquante années suivantes, traversant sans dommage la Révolution pour tenir compagnie aux chefs-d'œuvre de Rossini.

## L'ARGUMENT

### Acte I

*Une place publique de la ville de Damnas, ornée d'un arc de triomphe*

Damnas célèbre le triomphe d'Armidé, magicienne païenne, sur les chevaliers croisés de Godelfroi de Bouillon, Sidonie et Phénice, les confidentes d'Armidé, vantent leur maîtresse et sa beauté, dont le pouvoir irrésistible a subjugué les plus valeureux guerriers chrétiens et les a réduits à la captivité. Neanmoins, Armidé est inquiète: Renaud, le plus valeureux de tous, n'est pas au nombre des prisonniers, c'est le seul qui soit resté insensible à ses charmes. Ses deux confidentes l'exhortent en vain à ne point s'en soucier et à jouir du triomphe en toute sérénité. Mais le trouble d'Armidé a des origines plus profondes: en rêve, elle n'a pu s'empêcher d'aimer Renaud au moment même où celui-ci lui transperçait le cœur.

Hidraot, roi de Damnas et oncle d'Armidé, arrive avec sa suite pour prendre part aux réjouissances. Déjà vieux et sentant sa fin proche, il aimerait voir Armidé choisir un époux pour assurer au royaume une lignée de souverains de noble sang. Invitée par Hidraot à jouir de l'amour d'un mari dévoué et digne d'être aimé, Armidé répond avec fermeté que seul un preux pourra la décider à renoncer à sa liberté, ajoutant que seul le vainqueur de Renaud, si jamais il s'en trouve un, sera digne d'elle. Les festivités du triomphe d'Armidé débouent par des chœurs

et des danses, mais elles sont bientôt interrompues par l'arrivée d'Aronte, soldat de l'armée de Damnas. Les prisonniers chrétiens qu'il escortait ont été libérés par un chevalier solitaire, Renaud. Atterrés par la nouvelle, Armidé, Hidraot et leurs suites prêtent des serments de vengeance.

### Acte II

*Une campagne où une rivière forme une île agrétable*

Renaud est en compagnie d'Artemidore, l'un des chevaliers chrétiens qu'il vient de libérer. Condamné à l'exil par Godelfroi pour avoir tué Germand, Renaud ne peut retourner avec Artemidore au campement des croisés. Il ira donc chercher la gloire, qui seule l'attire, là où la justice et l'innocence auront besoin qu'une épée les défende. Artemidore le met en garde du danger que représente Armidé, mais Renaud lui répond crânement qu'il aime trop la liberté pour succomber à l'amour. Ils quittent la scène.

Survient Armidé et Hidraot. Avec l'aide des esprits infernaux, ils rendent à Renaud une embuscade. Armidé revendique la vengeance pour elle seule: c'est elle qui tuera Renaud de ses propres mains. Ils vont se mettre à l'écart tandis que Renaud, attiré par la beauté du lieu, réapparaît sur scène et, dans une atmosphère calme et magique, bercé par le doux murmure de la rivière, défait ses armes et s'endort à l'ombre des

arbres. Une naïade sort des eaux, escortée de nymphes, de bergers et de bergères; elle chante un hymne à l'amour et invite Renaud, plongé dans le sommeil, à jouir des plaisirs fugaces de la jeunesse. A peine ces personnages idylliques se sont-ils retirés qu'Armidé quitte sa cachette.

Armidé d'un poignard, elle s'approche du chevalier endormi, mais au moment où elle s'apprête à le frapper, un trouble soudain la saisit et l'empêche d'achever son geste. Vaincue par ce qu'elle croit être de la pitié, elle décide de laisser au chevalier la vie sauve et de le punir en lui infligeant les douleurs de l'amour. Puis elle ordonne aux démons, qui ont pris la forme de zéphyrs, de la conduire avec Renaud loin de ces lieux, fâchée de sa vengeance avortée et honteuse de sa faiblesse.

### Acte III

*Un désert*

Seule dans le désert où l'ont transportée les démons, Armidé se désespère: Renaud, cet odieux personnage, a non seulement échappé à sa vengeance, mais il est devenu le maître de son cœur. Phénice et Sidonie viennent la réconforter, lui assurant que le chevalier est désormais amoureux d'elle. Oui, répond Armidé, c'est vrai, mais que son amour est différent du mien! Renaud ne l'aime que parce qu'il est victime de ses pouvoirs magiques, tandis qu'il a réussi à la séduire en dormant, par la seule force de ses traits. Pour rendre à son cœur son ancienne liberté, la magicienne décide d'appeler la Haine à la rescousse. Répondant à l'invocation d'Armidé, la Haine monte des enfers avec sa suite.

Mais avant même que ne soit accompli l'exorcisme de l'amour, Armidé interromp le rituel et supplie la Haine de ne point continuer. Qu'il en soit comme Armidé le desire, répond la Haine, vexée, mais cette décision lui coûte cher: ce même amour sera pour elle source de douleur, car Renaud retournera bientôt chercher la gloire à laquelle il a été soustrait.

### Acte IV

*Le désert qui a paru au troisième acte*

Ubalde et le Chevalier danois, nobles guerriers de l'armée chrétienne, ont été envoyés par Godelfroi à la recherche de Renaud. Ils portent des objets que leur a donnés le mage d'Ascalon: un sceptre d'or permettant de dissiper les enchantements, ainsi qu'un bouclier de diamant et une épée destinés à armer Renaud. Avec le sceptre, Ubalde fait fuir les horribles monstres qui leur barrent la route, et aussitôt le désert se transforme en une campagne agréable. L'un après l'autre, le Chevalier danois et Ubalde sont invités à s'attarder en ce lieu de joie et d'amour par deux démons ayant pris la forme de leurs amantes respectives, Lucinde et Mélisse. A deux reprises, ils sont sur le point de céder aux tendres cajoleries, mais quand l'un est en danger, l'autre dissipe l'enchantement. La magie ayant totalement disparu, les deux compagnons peuvent enfin gagner le château où Armidé retient Renaud prisonnier.

### Acte V

*Le palais enchanté d'Armidé*

Armidé est inquiète. Un obscur pressentiment

la tourmente: elle craint que la gloire, à laquelle Renaud était naguère voué corps et âme, ne vienne un jour reprendre son serviteur. Elle ira consulter à ce sujet les esprits internaux. Les paroles rassurantes du chevalier ne servent à rien: après un duo passionné dans lequel les deux amants jurent de s'aimer pour la vie, Armide s'éloigne, laissant son bien-aimé en compagnie des plaisirs et des amants fortunés qui peuplent le palais. Ils divertissent le chevalier en chantant les délices de l'amour puis se retirent; à peine sont-ils partis qu'Ulbalde et le Chevalier danois font irruption dans le palais et libèrent Renaud du sortilège dont il est prisonnier. Tous trois s'appréhendent à quitter les lieux lorsque survient Armide. Désespérée, la magicienne conjure Renaud de ne pas l'abandonner

et va jusqu'à le supplier d'accepter qu'elle le suive, sinon comme amante, du moins comme prisonnière. Mais ses prières restent vaines, car c'est la gloire qui réclame Renaud à son service. Voyant que tout est perdu, Armide jette sa malédiction sur le chevalier et tombe sans connaissance. Renaud est profondément ému par la douleur d'Armide, mais ses deux compagnons l'entraînent résolument hors du palais. Seul, Armide revient à elle, déplore sa propre faiblesse, délire. Puis, décidée à accomplir sa vengeance, elle quitte les lieux sur un char volant tandis que les démons, invoqués une dernière fois, détruisent le palais enchanté, ensevelissant à jamais toute trace de cet amour funeste.

Mario Arnellini  
(Traduction: Jean-Claude Poyet)

Née à Mulhouse, MIREILLE DELUNSCH fit l'apprentissage du piano, du saxophone et de l'orgue avant d'aller faire des études de musicologie et de chant au Conservatoire de Strasbourg. Ses deux professeurs de chant furent Evelyn Brunner et Louis Bronner. Elle commença sa carrière à l'Opéra du Rhin et se produisit bientôt sur toutes les autres grandes scènes françaises, ainsi qu'à l'étranger. Récemment, on a pu l'entendre dans *Moise et Aaron* de Schönberg au Théâtre du Châtelet (sous la direction de Christoph von Dohnányi), en Pamina à Lyon, en Mimì à Bordeaux, dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau au Palais Garnier et dans le rôle-titre d'*Armide* de Gluck, sous la direction de Marc Minkowski, à Nice, Bordeaux, Amsterdam et à la Cité de la musique à Paris. En concert, elle s'est distinguée dans *Peter Gynt*, à l'Opéra Bastille, sous la direction de Neeme Järvi, et à Amsterdam, dans *La Damoiselle élue* de Debussy, sous la direction de Charles Dutoit.

Sous la direction de Marc Minkowski, elle a déjà enregistré pour Archiv Produktion un disque de cantates françaises ainsi qu'*Acté et Galatée* de Lully. Son prochain enregistrement avec Minkowski sera un autre opéra de Gluck, *Iphigénie en Tauride*. En outre, elle sera Poppée, aux côtés d'Anne Sofie von Otter, dans *Le Couronnement de Poppée* qu'il dirigera au Festival d'Aix-en-Provence 1999.

Né à Paris en 1964, LAURENT NAOURI abandonna en 1986 une carrière d'ingénieur pour se consacrer au chant dont il fit l'apprentissage à Marseille, ainsi qu'à la Guildhall School de Londres avec David Pollard. 1990 fut l'année de ses débuts sur scène dans le rôle de Guglielmo (*Così fan tutte*). Depuis, on a pu l'entendre notamment dans *Phaëton* et *Roland de Lully*, respectivement à Lyon et à Montpellier, dans *Les Contes d'Hoffmann* à Metz, en Des Grieux de *Manon* et en Figaro des *Noces à l'Opéra Bastille*, et régulièrement au Festival d'Aix-en-Provence. Sous la direction de Marc Minkowski, il a enregistré pour Archiv Produktion *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *La Résurrection* de Haendel ainsi qu'*Acté et Galatée* de Lully.

EWA PODLES fit ses études musicales à l'Académie Chopin de Varsovie, sa ville natale. Elle commença sa carrière en 1982, après avoir remporté plusieurs premiers prix internationaux. Depuis lors, elle s'est produite un peu partout dans le monde. Elle s'est d'abord faite remarquer

dans le répertoire baroque et rossinien, notamment dans *Tamtröde*, à La Scala de Milan et à Berlin, mais aussi dans *Rinaldo* de Haendel, au Metropolitan de New York et au Châtelet, puis elle a considérablement élargi son horizon, interprétant par exemple *Samson* et *Dalila* à l'Opéra Bastille ou le *Bal masqué* à Madrid. Brillante récitation, elle s'est produite entre autres au Wigmore Hall de Londres, Salle Gavau et au Théâtre des Champs-Élysées, ainsi qu'au Bolchoï de Moscou. Elle a déjà enregistré pour Archiv Produktion *Ariodante* de Haendel, également sous la direction de Marc Minkowski.

FRANÇOISE MASSET s'est formée au Conservatoire de Douai, au Conservatoire de région de Paris puis au Studio Opéra du Centre de musique baroque de Versailles. Elle interprète un répertoire diversifié (elle s'est produite par exemple dans *Une Éducation manquée* de Chabrier, *Didon et Enée* de Purcell et *Bastien et Bastienne* de Mozart) et aime intervenir comme chanteuse et comédienne à la scène. Sous la direction de Marc Minkowski, elle a enregistré *Aïss* et *Galatée* de Lully ainsi que *Dardanus* de Rameau (à paraître).

Diplômée de l'Université d'Akron et du conservatoire de Cincinnati, NICOLE HEASTON a été récompensée par de nombreux prix aux États-Unis où elle se produit régulièrement. On a pu l'entendre notamment au Houston Grand Opera, où elle fit ses débuts en juillet, dans *Roméo et Juliette* de Gounod, et où elle a créé le rôle de Jacqueline Onassis, dans *Jacque* O de

Michael Daugherty, ainsi qu'à Washington en Pamina. En 1995, Marc Minkowski l'a invitée à se produire en concert à Halle, Bruxelles et Barcelone, et deux ans plus tard elle a fait ses débuts européens à la scène à Montpellier, en Anne Trulove du *Rake's Progress*. Nicole Heaston s'est également distinguée dans les grands oratorios de Bach et de Haendel.

Après des études de sociologie, YANN BEURON est entré au Conservatoire de Paris dans la classe d'Anna Maria Bondi où il a obtenu un premier prix à l'unanimité en 1996. Depuis, on a pu l'entendre à l'Opéra du Rhin en Belmonte, à Bordeaux en Ferrando, à Toulouse en Almaviva du *Barbier de Séville*, au Palais Garnier dans *Hippolyte et Aricie*, au festival italien d'Ascoli en Ramiro (*Cendrillon* de Rossini), mais aussi en concert, en Évangéliste des *Passions* de Bach et dans le *Te Deum* de Berlioz.

Né au Canada à Niagara Falls, BRETT POLGATO est lauréat de plusieurs concours, notamment du prestigieux «Singer of the World» de Cardiff. Il s'est beaucoup produit en Amérique du Nord, notamment en Papageno à Vancouver, en Dandini (*Cendrillon* de Rossini) et dans le rôle du Comte des *Noctes de Figaro* à Montréal. Il a fait ses débuts européens à Avignon dans le rôle-titre de *l'Orfeo* de Monteverdi, sous la direction de Marc Minkowski, et a incarné Silvio, dans *Paillasses*, au festival finlandais de Savonlinna. Outre *Armide*, il a enregistré sous sa direction *Dardanus* de Rameau (à paraître chez Archiv Produktion).

Né en 1962 à Paris, MARC MINKOWSKI est aujourd'hui l'un des plus éminents interprètes de musique baroque. Célèbre notamment pour ses interprétations d'œuvres peu jouées du répertoire français et italien, il s'est fait le champion de la musique de Marais, Moutet, Mondonville, Charpentier, Lully et Rameau, et il a suscité un regain d'intérêt pour des opéras de Haendel et de Gluck tombés en désuétude, notamment *Ariodante* de Haendel et *Armide*, *Alexandre et Pphigénie* en *Tamtröde* de Gluck. Bassoniste de formation, il aborde très tôt la direction d'orchestre en simple autodidacte avant d'aller se perfectionner aux États-Unis avec Charles Bruck, à la Pierre Montreux Conducting School de Hancock. En 1984, il créa un ensemble d'instruments anciens, LES MUSICIENS DU LOUVRE. Basés à l'origine à Paris, Les Musiciens du Louvre sont depuis 1996 associés avec l'Orchestre de chambre de Grenoble.

À leur tête, Marc Minkowski a notamment dirigé *Armide* de Gluck à l'Opéra Royal de Ver-

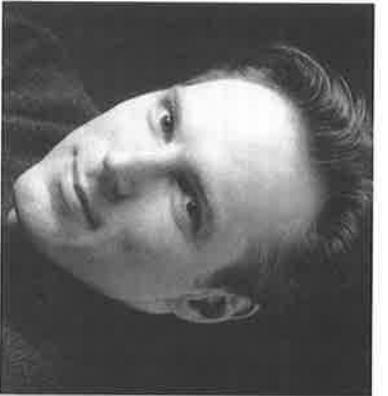
sailles (1992), *Phaéton* de Lully à l'Opéra de Lyon (1993) et *Didon et Enée* de Purcell à Toronto, Houston, Londres, Montreux et Brème (1995). Suivirent en 1996 ses débuts à l'Opéra Bastille dans *Idoménée* de Mozart et en 1997 ses débuts au Festival de Salzbourg dans une nouvelle production de *L'Enlèvement au sérail*. La même année, il ajouta à son répertoire *Le Vaisseau fantôme* de Wagner et *Orphée aux Enfers* d'Offenbach. En 1998, il élargit encore son répertoire, se consacrant à des compositeurs aussi différents que Massenet, De Falla, Ravel, Poulenc, Lili Boulanger, Weber et Arvo Pärt. Marc Minkowski et Les Musiciens du Louvre ont signé en 1994 un contrat d'exclusivité avec Archiv Produktion. Depuis lors, ils ont enregistré *Hippolyte et Aricie*, *Anacréon* et *Le Berger fable* de Rameau, *La Résurrection* et *Ariodante* de Haendel, trois cantates françaises, les «Sonates en symphonie» op. 3 de Mondonville, le *Te Deum* et la *Messe de minuit* de Charpentier, enfin, *Aïss* et *Galatée* de Lully.



MIRRILLE DELUNSCH



LAURENT NAOURI



CHARLES WORKMAN



EWA PODLES



FRANÇOISE MASSET



YANN BEURON



NICOLE HEASTON



BRETT POLEGATO