

THÉÂTRE
DU
CAPITOLE



Haendel

ORLANDO

THÉÂTRE DU CAPITOLE

Frédéric Chambert
Directeur artistique

Janine Macca
Administratrice générale

Kader Belarbi
Directeur de la danse

“
Il y a toujours un peu de folie dans l'amour.
Mais il y a toujours un peu de raison dans la folie.”

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*



ORLANDO

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Opéra en trois actes sur un livret anonyme d'après Carlo Sigismondo Capece
Inspiré d'*Orlando furioso* de l'Arioste
Créé le 27 janvier 1733 au King's Theatre, Haymarket, Londres

Jean-Christophe Spinosi *Direction musicale*

Eric Vigner *Mise en scène, décors et costumes*

Kelig Le Bars *Lumières*

Ensemble Matheus

Nouvelle coproduction
avec l'Opéra de Rennes et Le Théâtre de Lorient

En partenariat avec l'Ensemble Matheus

Avec la collaboration du Quartz, Scène nationale de Brest et du CDDB-Théâtre de Lorient,
Centre Dramatique National

Avec le soutien du Conseil Régional de Bretagne et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles
de Bretagne

Remerciements au CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National,
pour la mise à disposition des rideaux de perles et de bambou

Remerciements à Boris Charmatz

Spectacle en langue italienne surtitré en français

Durée du spectacle – 2h30

1^{re} partie – 55 mn

Entracte – 20 mn

2^e partie – 1h15



Amplification pour les personnes
malentendantes

Théâtre du Capitole

10 novembre à 15h

12, 14 et 16 novembre à 20h

Conférence

Les Métamorphoses d'un sujet baroque

Denis Morrier, musicologue

8 novembre à 18h

Théâtre du Capitole, Grand foyer

Parlons-en

Rencontres d'avant spectacle

12, 14 et 16 novembre à 19h

Théâtre du Capitole, Grand foyer



David DQ Lee *Orlando*

Adriana Kučerová *Angelica*

Kristina Hammarström *Medoro*

Sunhae Im *Dorinda*

Luigi De Donato *Zoroastro*

Grégoire Camuset, Sébastien Camuset *Comédiens*

Olivier Dhenin *Assistant mise en scène*

Vivien Simon *Assistant décors*

Anne-Céline Hardouin *Assistante costumes*

Sébastien Bourdon/Patrick Lassalle-By *Régie générale*

DISTRIBUTION
Orlando

De l'homme à l'homme vrai,
le chemin passe par l'homme fou.

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*

L'essentiel du spectacle	9
Autour de la création	10
Argument	12
FRANÇAIS / ENGLISH / DEUTSCH / CASTELLANO	
<i>Orlando</i> . Métamorphoses lyriques et folies d'opéra	21
ANALYSE GÉNÉRALE / DENIS MORRIER	
Sur les bords de la Tamise	25
HAENDEL ET L'ANGLETERRE / ÉRIC HASSLER	
De <i>La Chanson de Roland</i> au <i>Roland furieux</i>	27
AUX ORIGINES D'UN PERSONNAGE / JEAN-JACQUES GROLEAU	
L'Arioste	29
SOURCE LITTÉRAIRE / JEAN-JACQUES GROLEAU	
Un librettiste dans l'anonymat	31
CARLO SIGISMONDO CAPECE / JEAN-JACQUES GROLEAU	
Des clés pour l' <i>opera seria</i>	37
ROBERT PÉNAVAYRE	
Typologie vocale des rôles	39
ROBERT PÉNAVAYRE	
Senesino	41
LE CRÉATEUR DU RÔLE / JEAN-JACQUES GROLEAU	
Un témoin de l'époque : Charles Burney	45
Livret	47
Biographies des artistes	59



L'Amour est-il un sentiment anormal ? À en croire Zoroastro, le mage qui lit l'avenir dans les étoiles, Orlando en sera la preuve vivante : délaissant la gloire, lui, le héros invincible, perd tout contrôle de lui-même. Il sombrera dans la folie, fera courir les pires risques à ceux-là mêmes qu'il dit aimer. Il faudra toute la sagesse de ses acolytes – et un brin de magie – pour le faire revenir à la raison, et au devoir : les exploits guerriers !

CONTEXTE DE LA CRÉATION

En 1732, Haendel vit et travaille à Londres. Il croule sous le travail. Deux de ses œuvres ont été « piratées », jouées et remodelées sans son accord – et sans que cela lui rapporte les moindres royalties. Refusant de se laisser ainsi spolier, il reprend ces partitions et les retravaille pour les améliorer, les adapter au goût du public, et pour en tirer le bénéfice social et financier. C'est dans cette atmosphère de reconquête qu'il se lance dans la composition d'*Orlando*, qu'il achève à l'automne 1732. Le sujet, librement inspiré du *Roland furieux* de l'Arioste, n'est pas une totale nouveauté : nombre de grands compositeurs ont déjà adapté ces héros aux nécessités de l'opéra, depuis Caccini (*Le liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, 1625) jusqu'à Vivaldi par trois fois (*Orlando finto pazzo* en 1713, *Orlando furioso* en 1714 et *Orlando* en 1727) en passant par Lully et Scarlatti par exemple... Ce premier contact de Haendel avec les héros de l'Arioste sera une belle réussite, même si des raisons obscures font que les salles se vident peu à peu après la dixième représentation. Conscient toutefois d'avoir composé là un véritable chef-d'œuvre, Haendel puisera de nouveau son inspiration dans l'Arioste pour *Ariodante* et *Alcina* (1735).

UN OUVRAGE PARADOXAL

Nouveau climax dans la création haendélienne, *Orlando* est un opéra tout en paradoxes. Le compositeur y revient au merveilleux et à la magie, mais il semble ici vouloir s'en amuser comme d'autant de conventions. La distance qu'il prend vis-à-vis de son sujet n'est d'ailleurs pas sans ressembler à la distance que le héros prend avec les canons du genre : Orlando, guerrier devenu fou par amour, n'est plus maître de son destin. Avant l'heure, il est l'exemple de l'anti-héros cher à nos contemporains, héros malgré lui, héros sans plus de gloire ni de panache, que les autres personnages prennent en pitié. Les situations offertes par le livret, et la présence d'un génie tel que Senesino dans le rôle titre – et ce, malgré les tensions de plus en plus sensibles entre le compositeur et son interprète – permettent à Haendel de donner libre cours à son inspiration. Il écrit en effet huit arias pour Senesino/Orlando, dont une scène de folie restée fameuse. Ce n'est pas la première « scène de la folie » de l'histoire de l'opéra, mais c'est assurément la première à ouvrir ainsi la voie à tant de possibles, avec ses changements d'atmosphère, ses brusques sautes d'humeur, ses hallucinations dont on sent bien qu'elles ne sont qu'une vision imagée et symbolique de la réalité passée au crible d'un inconscient débridé. Notons à ce propos que Haendel y ose un tour de force musical inouï pour l'époque, écrivant dans une mesure à 5/8 qui a dû déstabiliser les artistes autant que les auditeurs de l'époque.

<i>Événements marquants</i>	<i>Littérature</i>	<i>Arts</i>	<i>Musique</i>
1685			Lully, <i>Roland</i>
1688 1689	« Glorieuse Révolution » : Jacques II est destitué ; sa fille Marie II lui succède avec son époux Guillaume III d'Orange		
1694	Dictionnaire de l'Académie française		
1701	L'électeur de Brandebourg est couronné roi en Prusse		
1703		Fondation de Saint-Petersbourg	
1701 1714	Guerre de Succession d'Espagne		
1707	« Acte unique » : naissance du Royaume-Uni		
1714	La maison de Hanovre succède aux Stuarts sur le trône d'Angleterre		
1715	Mort de Louis XIV		
1717		A. Watteau, <i>L'Embarquement pour Cythère</i>	G. F. Haendel, <i>Water Music</i>
1719	D. Defoe, <i>Robinson Crusoe</i>		A. Scarlatti, <i>Griselda</i>
1721			J. S. Bach, <i>Passion selon saint Jean</i>
1723			
1725		J. Wood, urbaniste de Bath	
1726	J. Swift, <i>Les Voyages de Gulliver</i>		A. Vivaldi, <i>Orlando furioso</i>
1727			
1728	Découverte du détroit de Béring	A. Pope, <i>La Dunciade</i>	W. Hogarth illustre <i>The Beggar's Opera</i> (L'Opéra des gueux) de J. Gay.
1730	J. Hadley invente le sextant	Marivaux, <i>Le Jeu de l'Amour et du Hasard</i> Crébillon fils, <i>Le Sylphe ou Songe de Madame de R***</i>	J. E. Fischer von Erlach, architecte du manège impérial de la Hofburg, Vienne F. Couperin, <i>Quatrième livre des pièces pour clavecin</i> G. F. Haendel, <i>Partenope</i>
1731		Abbé Prévost, <i>L'histoire de Manon Lescaut</i>	
1731 1733	Séjour de Montesquieu en Angleterre		
1733 1735			
1733	James Edward Oglethorpe fonde la colonie pénitentiaire de Géorgie (Amérique du Nord) et la ville de Savannah		Canaletto, <i>La Piazzetta</i>
1734		C. Goldoni, <i>La Pupilla</i>	J.-Ph. Rameau, <i>Hippolyte et Aricie</i> , début de la querelle des ramistes et des lullistes J. S. Bach, <i>Messe en si mineur</i> Décès de François Couperin
1735	John Kay met au point la navette volante (révolution dans l'industrie textile)	Mme de Tencin, mère de d'Alembert, publie les <i>Mémoires du comte de Comminge</i> , première source de <i>La Favorite</i> (Donizetti)	Le castrat Farinelli se produit à Londres J.-Ph. Rameau, <i>Les Indes Galantes</i> G. F. Haendel, <i>Ariodante, Alcina</i>
1736			J. B. Pergolèse, <i>Stabat Mater</i>
1737			G. Ph. Telemann, <i>Quatuors parisiens</i>
1738			D. Scarlatti, <i>Trente exercices pour le clavecin</i>
1742			F. Boucher, <i>Diane sortant du bain</i> Haendel, <i>Le Messie</i>

ACTE I

Le mage Zoroastro lit dans les astres la destinée d'Orlando, chevalier de la suite de Charlemagne. Il y découvre que le héros redeviendra bientôt le modèle de bravoure et de vertu qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être (*Gieroglifici eterni*). Paraît Orlando, déchiré entre son devoir de chevalier et son amour pour la princesse Angelica, reine de Cathay (*Stimolato dalla gloria*). Zoroastro défie Orlando et lui ordonne de retrouver le droit chemin. Il lui montre des images de sa chute et de sa déchéance morale pour mieux l'exhorter à abandonner Vénus au profit de Mars (*Lascia Amor*). Après un moment d'hésitation, Orlando décide de garder les deux ! (*Non fu giù*)

Dorinda, une bergère, admire la beauté de la Nature. Elle sent les aiguillons de l'amour poindre en elle. Elle a donné refuge à Angelica et au soldat Maure Medoro, qu'Angelica a secouru après l'avoir trouvé moribond non loin de là. On entend du bruit : c'est Orlando qui paraît. Il est en train de porter secours à la princesse Isabella, que des brigands tentent d'enlever. Dorinda est impressionnée par le héros, mais elle n'aime que Medoro (*Ho un certo rossore*).

Survient Angelica. Se remémorant le moment où elle vit Medoro pour la première fois, alors qu'il était blessé (*Ritornava al suo bel viso*), elle avoue être immédiatement tombée amoureuse de lui. De fait, son amour est payé de retour. Quand elle se retire, Dorinda retrouve Medoro : elle redoute que la relation entre Medoro et Angelica ne se soit transformée en quelque chose de plus profond que de la simple amitié. Medoro lui explique qu'il lui doit en effet la vie, et qu'il s'en ira bientôt avec elle. Avec un tact tout relatif, il tente de la rassurer : elle restera toujours dans son cœur (*Se il cor mai ti dirà*). Dorinda, comprenant au fond d'elle-même la situation, s'amuse des mots flatteurs de Medoro (*O care parolette*).

Zoroastro avertit Angelica : si Orlando découvre qu'elle en aime un autre, sa colère risque d'être terrible. Orlando survient. Zoroastro fait mine de s'éloigner mais reste dans les parages afin de protéger Angelica et Medoro en cas d'incident. Cherchant une issue à la situation, Angelica se dit que si Orlando pouvait tomber amoureux d'une autre femme, les choses se résoudraient d'elles-mêmes. Elle en vient à espérer qu'il puisse avoir des sentiments pour une autre, comme Isabella par exemple. Feignant la jalousie envers cette dernière afin d'obliger Orlando à dévoiler son cœur, Angelica comprend vite que cette stratégie est vouée à l'échec : le héros n'a d'yeux que pour elle ! Orlando lui offre d'ailleurs tous ses prochains triomphes (*Fammi combattere*).

Medoro entre sur scène. Angelica lui explique qu'elle craint la colère d'Orlando. Sachant que Medoro ne saurait faire face à un combat contre un tel héros, elle lui demande de l'emmener avec elle dans son royaume oriental, où ils pourront échapper à sa fureur. Dorinda entre et les voit s'embrasser passionnément. Ne pouvant cacher plus longtemps leur amour, Angelica et Medoro tentent de la rassurer : elle aussi trouvera bientôt l'amour (*Consolati, o bella*). Angelica lui offre alors un bijou en gage de reconnaissance.

ACTE II

Dorinda tente d'apaiser son chagrin d'amour : le chant triste d'un rossignol lui rappelle ses propres malheurs (*Quando spiegbi i tuoi tormenti*). Orlando paraît et la questionne aussitôt : pourquoi a-t-elle raconté à Angelica qu'il aimait Isabella ? Dorinda se récrie : elle ne lui a jamais dit une telle chose. Elle en profite en revanche pour lui raconter la raison de son chagrin : l'amour réciproque d'Angelica et Medoro. C'est au tour d'Orlando d'être désemparé, et d'exiger une preuve. Dorinda lui montre le bijou qu'Angelica vient de lui donner. Pour son malheur, elle continue à ne penser qu'à Medoro, et croit le voir partout, dans chaque fleur, dans chaque arbre (*Se mi rivolgo al prato*).

Effondré, Orlando, promet de se venger d'Angelica. Et bien qu'il soit né doté d'une protection magique qui le rend invincible, il appelle également sur lui la mort (*Cielo ! Se tu'l consenti*).

Zoroastro presse Angelica et Medoro de fuir, et promet de les aider dans leur long périple. Il en profite malgré tout pour leur faire la morale : l'amour peut parfois conduire à la ruine et au désespoir s'il n'est éclairé des lumières de la raison (*Tra caligini profonde*).

Angelica et Medoro sont tristes de devoir quitter les champs verdoyants où naquirent leurs amours. Medoro grave alors leurs deux noms dans l'écorce des arbres pour en immortaliser le souvenir (*Verdi allori*).

Angelica se sent coupable d'avoir menti à Orlando, mais elle espère qu'il comprendra. Lui-même n'a-t-il pas été foudroyé par l'amour jadis (*Non potrà dirmi ingrata*) ? Elle prend congé de la Nature, des fleurs et des flots qui lui ont procuré tant de plaisirs (*Verdi piante*). Orlando se rue sur Angelica, essayant de la tuer. Elle appelle en vain Medoro à sa rescousse. Mais ce sont les génies de Zoroastro qui, descendant des cieux sur un nuage, l'enlèvent et la sauvent du trépas. Orlando, fou de rage, maudit le Ciel (*Ah ! Stigie larve !*). La folie s'empare de lui, et les Furies qu'il invoquait contre Angelica se retournent finalement contre lui. Il croit n'être plus qu'un fantôme, et qu'il descend dans l'Hadès. Pris d'hallucinations, il imagine voir Medoro dans les bras de Proserpine, l'épouse de Pluton, et se précipite pour le tuer. Croyant que Proserpine pleure, il la prie de s'arrêter (*Vaghe pupille*). Il sent une fois encore la colère bouillir en lui, mais avant qu'il ne finisse par se blesser lui-même, Zoroastro l'emmène dans un lieu sûr.

ACTE III

Medoro, qui a perdu Angelica dans le tumulte, retourne voir Dorinda : toute honte bue, il lui promet qu'il lui donnerait son cœur s'il le pouvait, mais il n'en est désormais plus le maître (*Vorrei poterti amar*). Dorinda s'interroge sur la folie de l'amour, et sur celles qu'il conduit à faire (*Amore è qual vento*).

Zoroastro apparaît : la raison se laisse bien vite troubler par l'amour... Il transforme la paisible forêt en grotte sombre, dans l'attente de la fin de la crise de démence d'Orlando (*Sorge infausta una procella*).

Angelica revient et trouve Dorinda en pleurs. Lui demandant la raison de ses larmes, Dorinda a du mal à s'exprimer : dans sa fureur, Orlando a détruit sa maison, et semble avoir enterré Medoro sous les ruines. Orlando paraît ; il prend Angelica à partie. Mais elle, désespérée, ne lui demande plus qu'une chose : qu'il la tue (*Finché prendi ancora il sangue*). Orlando précipite violemment Angelica dans la grotte, qui se transforme alors en Temple de Mars.

Triomphant, Orlando déclare avoir vidé le monde de ses monstres et de tous ses esprits malins. Epuisé, il croit boire les eaux du Léthé, et s'endort (*Già l'ebro mio ciglio*).

Zoroastro déclare que l'heure est venue pour Orlando de retrouver ses esprits. Un oiseau descend de la lune avec une fiole dont Zoroastro verse le contenu sur Orlando. Le chevalier s'éveille et Dorinda lui raconte toutes les horreurs qu'il vient de commettre dans sa folie. Il croit même avoir tué Angelica et Medoro. Pris d'un terrible remords, Orlando décide de mettre fin à ses jours (*Per far, mia diletta*).

Angelica et Medoro paraissent, à la plus grande joie d'Orlando, que Zoroastro a sauvé de son projet de suicide. Angelica lui pardonne ses méfaits et Zoroastro lui demande de bénir le lien qui unit Angelica et Medoro. Orlando accepte et déclare qu'il se consacrera désormais à la guerre et aux exploits valeureux. Dorinda invite chacun à fêter ce dénouement heureux chez elle. Tous chantent les vertus égales de la Valeur et de l'Amour (*Trionfa oggi il mio cor*).

ACT I

Zoroastro, a magus, observes the stars ; through them he can guess the future life of Orlando, a Carolingian knight. He will be soon the paragon of virtue and the example of duty he used to be (*Gieroglifici eterni*). Orlando appears, torn between his duty as a warring knight and his love for Princess Angelica, Queen of Cathay (*Stimolato dalla Gloria*). Zoroastro challenges Orlando and orders him to mend his ways. After showing him disturbing images of his downfall and spiritual decay, he exhorts him to abandon Venus and follow Mars (*Lascia Amor*). After a short hesitation, Orlando resolves to follow both (*Non fu già*).

Dorinda, a shepherdess, contemplates the beauty of Nature ; she feels the pangs of love stirring within her. She has given shelter to Angelica and the Moorish soldier Medoro, whom Angelica found near death, not very far away. Footsteps can be heard : Orlando appears, rescuing the hapless Princess Isabella from her captors. Dorinda admires Orlando's courage, but admiration is not love : Medoro is the only one she loves (*Ho un certo rossore*). Angelica appears. She recalls the very moment when she saw the injured Medoro for the first time (*Ritornava al suo bel viso*). She realizes that she has desperately fallen in love with him. As a matter of fact Medoro requites her love. When Angelica leaves, Dorinda meets Medoro again. Her only fear is that the relationship between Medoro and Angelica will become somehow deeper than mere friendship. Medoro explains that he owes Angelica his life and that he will soon leave with her. Rather tactlessly, he tries to comfort Dorinda pretending that he will never forget her (*Se il cor mai ti dirà*). Deepdown Dorinda understands what he really means and makes fun of Medoro's flattering words (*O care parolette*). Zoroastro warns Angelica : should Orlando ever discover that she loves someone else, his wrath would be terrible. Seeing Orlando approaching, Zoroastro conceals himself in order to protect Angelica and Medoro, if need be. Angelica tries to get out of this uneasy situation : if only Orlando were in love with someone else, such as Isabella for example, things would be easier. She thus pretends to be jealous of Isabella, hoping thus to bring Orlando to let his true feelings come through. Orlando vigorously denies any love for Isabella, declaring Angelica to be his true and only love. Angelica realizes at once that she won't succeed in so doing as Orlando has only eyes for herself (*Se fedel vuoi ch'io ti creda*). Orlando vows to honour Angelica offering her his countless future trophies of war (*Fammi combattere*).

Medoro rushes in as Orlando leaves. Angelica tells Medoro that she fears Orlando's wrath. Knowing that he will never be a match for Orlando's strength, she begs him to go away with her to his eastern kingdom where they would be safer. Dorinda enters and sees them in a passionate embrace. The couple can hide their love no longer, and comfort the dejected Dorinda : one day she will find love too (*Consolati, o bella*). Angelica then gives Dorinda a jewel as a token of her gratitude for having offered her refuge.

ACT II

The curtain opens on a lovelorn Dorinda ; as she hears the sad melody of a nightingale she recalls all her own misfortune (*Quando spieghi i tuoi tormenti*). Orlando appears and asks her why she told Angelica that he was in love with Isabella. Dorinda protests and explains she is sad only because of Angelica and Medoro's love for each other. When Orlando, desperate, asks for a proof, she shows him the jewel that Angelica has just given her. Dorinda now sees Medoro in every flower and in every tree (*Se mi rivolgo al prato*).

Orlando, devastated at this news, swears he will take his revenge on Angelica. Though born under a magic spell of invulnerability, he implores Heaven to kill him too (*Cielo ! Se tu'l consenti*).

Zoroastro urges Angelica and Medoro to flee, promising to protect them on their long journey. He can't help giving them a lecture, pointing that love can lead to ruin and sadness if reason is not there to act as a guide (*Tra caligini profonde*).

Angelica and Medoro are sad : they have to leave the lush pastures where their love first blossomed. Medoro carves their names in the bark of the trees for their everlasting memory (*Verdi allori*).

Angelica yet feels guilty at lying to Orlando. She hopes he will understand, as he too has been pierced by love's arrow in bygone days (*Non potrà dirmi ingrata*). She bids farewell to Nature, to the plants and streams that had brought her so much pleasure (*Verdi piante*).

Orlando rushes in upon Angelica, trying to kill her. Angelica calls Medoro for help, to no avail. She is rescued by Zoroastro's Genies, who sweep down from Heaven on a cloud and whisk her away. Orlando, absolutely furious, curses Heaven (*Ab ! Stigie larve !*). Madness sweeps over him – all the Furies he appealed to against Angelica finally turn back on him. He believes he is a spirit, entering Hades. Hallucinating, he sees Medoro in the arms of Proserpina, the wife of Pluto, and rushes to kill him, but he suddenly notices that Proserpina is crying, and begs her to stop (*Vaghe pupille*). Anger boils up inside Orlando once more, but before he may harm himself, Zoroastro appears and carries him off to a safer place.

ACT III

Medoro, separated from Angelica in the confusion, returns to Dorinda's and shamefacedly tells her that he would give her his heart if he could, but unfortunately he cannot control it any more (*Vorrei poterti amar*). Dorinda comments on the madness of love and on the crazy things it can lead to (*Amore è qual vento*).

Zoroastro appears and reaffirms that reason is easily destroyed by love. He turns the peaceful forest into a dark cave, setting the scene for Orlando's eventual return to sanity (*Sorge infausta una procella*).

Angelica returns and finds Dorinda crying. When asked why, Dorinda can barely speak – the raging Orlando has destroyed her cottage, apparently burying Medoro in the ruins. Orlando appears and confronts Angelica who, devastated, begs him to kill her (*Finché prendi ancora il sangue*). Orlando violently pushes Angelica into the cave, which is suddenly transformed by Zoroastro into the Temple of Mars.

Orlando triumphantly boasts of having ridden the earth of every monster and every evil spirit. Overcome by tiredness, he imagines himself drinking the opiate waters of the Lethe and falls asleep (*Già l'ebro mio ciglio*).

Zoroastro proclaims that time has come for Orlando to get a grip on himself. A bird flies down from the moon with a phial, the contents of which Zoroastro sprinkles over Orlando. The knight awakes, and Dorinda tells him all about the horrific deeds he committed while insane – killing Angelica and Medoro. Overcome with remorse, Orlando resolves to kill himself (*Per far, mia diletta*).

Angelica and Medoro appear, to Orlando's utmost joy. Zoroastro has saved them. Angelica forgives Orlando for his bad behaviour and Zoroastro begs him to bless Angelica and Medoro's love. Orlando willingly agrees and declares himself forever the servant of Valour and War. Dorinda invites everyone back to her cottage to celebrate. All join in praise of the equal merits of Love and Valour (*Trionfa oggi'l mio cor*).

ERSTER AKT

Der Zauberer Zoroastro liest in den Sternen das Schicksal von Orlando, einem Ritter aus dem Gefolge Karls des Grossen. Dieser wird bald wieder ein Beispiel für Mut und Loyalität (*Gierolifici eterni*). Orlando tritt auf, zerrissen zwischen seiner Pflicht als Ritter und seiner Liebe zu Angelica, der Königin von Cathay (*Stimolato dalla Gloria*). Zoroastro fordert ihn auf, die Liebe und Amor zu vergessen und dem Kriegsgott Mars zu folgen (*Lascia Amor, e segui Marte*). Nach kurzem Zögern (*Imagini funeste*), beschliesst Orlando, sich beiden zu widmen (*Non fu già men forte*).

Ein Hain mit Schäferhütten. Dorinda, eine Schäferin, betrachtet die Schönheit der Natur (*Quando diletto avea tra questi boschi*). Sie hat Angelica und dem maurischen Soldat Medoro Asyl, den Angelica unweit der Hütte schwer verletzt gefunden hat, Asyl gewährt. Orlando erscheint mit der Prinzessin Isabella, die er vor Räubern gerettet hat (*Itene pur fremendo*). Dorinda ist von dem Ritter beeindruckt, liebt aber allein Medoro (*Ho un certo rossore*).

Angelica gesteht sich ein, dass sie sich in Medoro verliebt hat, während sie seine Wunden pflegte (*Ritornava al suo bel viso*). Medoro, der ihr zunächst abseits zugehört hat, erwidert ihre Liebe, fühlt sich aber ihrer nicht wert. Sie beteuert, dass jemand, der ihr Herz besitze, sich auch König nennen dürfe (*Chi possessore è del mio core*).

Dorinda fürchtet, dass die Beziehung zwischen Angelica und Medoro über eine schlichte Freundschaft hinausgehen könnte. Medoro beteuert, dass er Angelica sein Leben verdanke und mit ihr fortgehen werde. Er versucht Dorinda zu beschwichtigen in dem er ihr versichert, dass er sie nie vergessen werde (*Se il cor mai ti dirà*). Sie weiß, dass er lügt und amüsiert sich über seine schmeichlerischen Worten (*O care parolette*).

Zoroastro wirft Angelica ihre Liebe zu Medoro vor und warnt sie vor der Rache Orlandos, dem sie verpflichtet sei. Als Orlando erscheint versteckt sich Zoroastro, um im Notfall Angelica und Medoro zu beschützen. Angelica hofft, dass Orlando für eine andere Frau entflammen könne und gibt vor, auf Prinzessin Isabella eifersüchtig zu sein. Orlando beteuert, dass er nur Angelica liebe, woraufhin sie ihn ermahnt, seine Treue unter Beweis zu stellen (*Se fedel vuoi ch'io ti creda*). Orlando erklärt, dass er mit Ungeheuern und Riesen kämpfen wolle, um seine Liebe zu beweisen (*Fammi combattere*).

Medoro will von Angelica wissen, mit wem sie gesprochen hat. Sie sagt, dass es Orlando gewesen sei, und warnt ihn, sich mit solch einem Rivalen anzulegen. Sie bittet ihn, ihr in ihr östliches Reich zu folgen, wo sie in Sicherheit wären. Als sie sich zum Abschied umarmen, kommt Dorinda hinzu und muss ihre Enttäuschung einsehen. Sie wird von Angelica und Medoro getröstet (*Consolati o bella*). Angelica schenkt Dorinda zum Dank ein Schmuckstück.

ZWEITER AKT

Dorinda meint, dass der Gesang der Nachtigall einen angemessenen Hintergrund für ihren Liebesschmerz sei (*Quando spieghi i tuoi tormenti*). Orlando erscheint und fragt sie, warum sie Angelica erzählt habe, dass er Isabella liebe. Dorinda protestiert und entgegnet, dass sie über die Liebe zwischen Angelica und Medoro traurig sei. Orlando verlangt von ihr einen Beweis: in dem Geschenk von Angelica an Dorinda erkennt er das Armband, das er Angelica geschenkt hat. Dorinda erzählt ihm, dass sie Medoro in jeder Blume und jedem Baum sehe (*Se mi rivolgo al prato*).

Orlando ist erzürnt: er wolle Angelica bis in die Unterwelt verfolgen und sich dafür sogar das Leben nehmen (*Cielo ! Se tu'l consenti*).

Eine Gegend mit Lorbeerbäumen auf der einen und einer Grotte auf der anderen Seite. Zoroastro warnt Angelica und Medoro vor der Rache Orlandos. Er verspricht ihnen bei der Flucht zu helfen und erklärt, dass unser Geist im Nehel umherirre, wenn er von einem blinden Gott und nicht vom Verstand geleitet werde (*Tra caligini profonde*).

Angelica und Medoro sind darüber traurig, dass sie den Ort, an dem ihre Liebe geboren wurde, verlassen müssen. Medoro schnitzt ihre Namen in einen Baum und geht (*Verdi allori, sempre unito*).

Angelica sieht ein, dass sie sich gegenüber Orlando, der ihr Leben gerettet hat, als undankbar erwiesen hat. Aber gegen Amors Pfeil konnte sie sich nicht wehren (*Non potrà dirmi ingrata*).

Orlando ist auf der Suche nach dem Liebespaar und findet ihre Namen in der Baumrinde eingeritzt. Er betritt die Grotte, um sie dort zu suchen.

Angelica nimmt Abschied von den Reizen der Natur (*Verdi piante*). Da erscheint Orlando wieder, und sie flieht. Medoro sieht beide und folgt ihnen. Angelica wird von Zoroastros Geistern gerettet: sie wird von einer Wolke umfassen und von vier Genien in die Lüfte getragen. Orlando, wahnsinnig vor Wut, verflucht den Himmel. Die Furien, die er auf Angelica hetzte, wenden sich gegen ihn. Er hört den Höllenhund Cerberus kläffen und sieht Medoro in den Armen Proserpinas (*Ab ! Stigie larve !*). Er will ihn ihr entreißen, wird aber von Proserpinas Weinen zunächst gerührt, entbrennt dann jedoch wieder in Wut (*Vaghe pupille*). Er läuft in die Grotte, die auseinanderbricht. Zoroastro fährt auf seinem Wagen mit Orlando in den Armen hinweg in die Lüfte.

DRITTER AKT

Ein Ort mit Palmen. Medoro hat im tumult Angelica verloren und ist zu Dorindas Haus zurückgekehrt. Sie bietet ihm an, sich dort zu verstecken, er geht ihr aber zu verstehen, dass er sie nicht lieben könne (*Vorrei poterti amar*). Dorinda denkt über den Liebeswahnsinn nach und wohin er führen kann (*Amor è qual vento*).

Zoroastro erklärt Orlando als Beispiel, dass der Liebende oft den Verstand verliert. Er verwandelt den Hain in eine Höhle und will den Helden vom Wahnsinn heilen (*Sorge infausta una procella*).

Orlando trifft auf Dorinda und erklärt ihr seine Liebe (*Unisca amor in noi*). Dorinda möchte darauf eingehen, ist aber irritiert. Schließlich stellt sich heraus, dass Orlando immer noch Wahnvorstellungen hat: Er sieht in ihr Argalia, den Bruder seiner Geliebten, der von Ferrauto getötet worden ist. Mit dem imaginären Ferrauto liefert er sich einen Faustkampf (*Già lo stringo, già l'abbraccio*).

Inzwischen berichtet Dorinda Angelica, dass Orlando ihr Haus zerstört und Medoro unter den Trümmern begraben habe. Sie geht ab, und Orlando kommt herbei. Er hält Angelica für Falerina und will sie töten. Angelica kann nicht mehr ihr eigenes Schicksal betrauern, weil sie über Medoro weint (*Finché prendi ancora il sangue*). Orlando ergreift sie und wirft sie – wie er glaubt – in den Abgrund, tatsächlich in eine Höhle, die sich in einen Marstempel verwandelt. Er glaubt, von den Wassern Lethes zu trinken und fällt in den Schlaf (*Già l'ebro mio ciglio*).

Nun ist Zoroastros Zeit gekommen: Vom Himmel erbittet er einen Trunk, um Orlando zu heilen (*Tu, che del gran tonante*). Ein Adler bringt eine Vase, die Zoroastro über Orlandos Gesicht ausschüttet. Orlando erwacht und ist beschämt, dass er Angelica und Medoro getötet haben soll. Er will sich in den Abgrund stürzen (*Per far, mia diletta*), wird aber von Angelica aufgehalten. Zoroastro hat sie und Medoro gerettet. Es kommt zur Versöhnung, und Orlando ist stolz, über sich selbst und die Liebe gesiegt zu haben (*Vinse in canti, battaglie*). Dorinda lädt alle ein, in ihrem Heim den Triumph von Tugend und Liebe zu feiern (*Trionfa oggi'l mio cor*).

ACTO I

El mago Zoroastro lee en las estrellas el destino de Orlando. Espera que el héroe sea de nuevo un modelo de virtud y de valentía (*Gieroglifici eterni*). Orlando aparece, balanceando entre su deber de caballero y su amor por la princesa Angélica, reina de Cathay (*Stimolato dalla gloria*). Zoroastro trata incitarle a tomar el buen camino de la Virtud. Le muestra qué pueda ser su caída y decadencia moral. ¡ Que abandone Venus y siga Marte ! (*Lascia Amor*) Sin embargo, Orlando decide guardar ambos (*No fu già*).

La pastora Dorinda admira la belleza de la naturaleza. Ha dado refugio a Angélica y al soldado moro Medoro, que Angélica, encontrándole casi muerto, socorrió. Se oye ruido : Orlando parece, intentando rescatar a la princesa Isabella, que bandoleros tratan de raptar. Dorinda se queda impresionada por el héroe, pero solo quiere a Medoro (*Ho un certo rossore*). Aparece Angélica. Acordándose del momento donde vio a Medoro por primera vez mientras él estaba herido (*Ritorna al suo bel viso*), se da cuenta de que ambos han inmediatamente caído enamorados. Cuando Dorinda encuentra a Medoro, teme que la relación entre Medoro y Angélica se haya convertido en algo más profundo que una pura amistad. Medoro le dice que debe la vida a Angélica y que se irá de pronto con ella. Intenta tranquilizar a Dorinda : permanecerá siempre en su corazón (*Se il cor mai ti dirà*). Dorinda intuye que no tiene nada que esperar de Medoro (*O care parolette*). Zoroastro advierte a Angélica : si Orlando descubre que ama a otro, su ira será terrible. Cuando Orlando entra, Zoroastro se esconde pero se queda cerca para que pueda proteger a Angélica y Medoro. Angélica, buscando una salida a la situación, espera que Orlando pueda caer enamorado con otra mujer – como a Isabella por ejemplo. Fingiendo celosía para que Orlando revele su corazón, Angélica se da rápidamente cuenta de que el héroe solo tiene ojos para ella misma. Además, Orlando le ofrece todos sus futuros triunfos (*Fammi combattere*). Medoro entra. Angélica confiesa que teme la posible ira de Orlando. Ella sabe que Medoro no puede rivalizar con un tal héroe. Por tanto le pregunta que la lleva muy pronto a su reino oriental, donde puedan escapar a su furor. Dorinda entra y les ve besándose apasionadamente. Ya no pueden ocultar más su amor. Angélica y Medoro intentan tranquilizar a Dorinda : ella también pronto encontrará el amor (*Consolati, o bella*). Angélica le ofrece una joya como muestra de reconocimiento.

ACTO II

Dorinda intenta aliviar su tristeza : el triste canto de un ruiseñor le recuerda sus propias aflicciones (*Quando spieghi i tuoi tormenti*). Orlando aparece e le pregunta : ¿ por qué dijo a Angélica que él amaba a Isabella ? Dorinda protesta. Nunca dijo tal cosa. Aprovecha la oportunidad para decirle el motivo de su dolor : el amor mutuo de Angélica y Medoro. Orlando se pone furioso y requiere una prueba. Dorinda le muestra la joya que Angélica le ha dado hace poco tiempo. Para su desgracia, siempre sigue pensando en Medoro, y cree verle en todas partes, en cada flor y cada árbol (*Se mi rivolgo al prato*). Prostrado, Orlando promete vengarse de Angélica. Y aunque nació con la protección mágica que le hace invencible, quiere que la muerte venga por sí mismo (*Cielo ! Se t' il consenti*). Zoroastro impulsa a que Angélica y Medoro huyan y promete ayudarles en su largo viaje hacia el Oriente. No obstante aprovecha la oportunidad para sermonearles : a veces el amor puede conducir a la ruina y a la desesperación si las luces de la razón no lo guían (*Tra caligini*). Dejar los verdes campos donde nacieron sus amores entristece a Angélica y Medoro. Para inmortalizar su amor, Medoro graba sus nombres en la corteza de los árboles (*Verdi allori*). Sin embargo Angélica se siente culpable porque mintió a Orlando. Espera que él pueda entender su decisión : él también, Orlando, ya fue golpeado por el amor (*Non potrà dirmi ingrata*). Se despide de la naturaleza, de las flores y de los arroyos que le proporcionaron tantos placeres (*Verdi piante*). Orlando intenta matar a Angélica, quien llama en vano a Medoro para que la rescate. Zoroastro le envía Genios que, bajando del Cielo en una nube, la salva de la muerte. Orlando, loco de rabia, maldice el Cielo (*Ah ! Stigie larve !*). Las Furias que invocó contra Angélica se vuelven finalmente contra él mismo. En sus alucinaciones, cree ver a Medoro en los brazos de Proserpina, la esposa de Plutón, y trata matarlo. Dándose cuenta de que Proserpina llora, le pide que cese (*Vaghe pupille*). Una vez más, la rabia crece en él, hasta que Zoroastro lo lleve a un lugar seguro.

ACTO III

Medoro, que perdió a Angélica en el tumulto, regresa a ver a Dorinda : bastante descaradamente, le dice que si pudiera, le entregaría su corazón, pero ahora no es posible ya que ama a Angélica (*Vorrei poterti amar*). Dorinda se desespera de las locuras que el amor puede provocar (*Amor è qual vento*). Zoroastro llega y transforma el bosque tranquilo en una cueva oscura, esperando el fin de la crisis de demencia de Orlando (*Sorge infausta una procella*). Angélica vuelve y encuentra a Dorinda que está llorando : en su furor, Orlando ha destruido su casa y cree que Medoro sigue enterrado bajo las ruinas. Cuando Orlando llega, Angélica, desesperada, solo le pide una cosa : que la mate (*Finché prendi ancora il sangue*). Orlando la precipita violentamente en la cueva, que se transforma en templo de Marte. Triunfante, Orlando piensa que ha finalmente conseguido a erradicar todos los monstruos y todos los espíritus malignos de la Tierra. Agotado, bebe agua que le parece ser agua del Leteo y cae dormido (*Già l'ebro mio ciglio*). Pero ya ha llegado para Zoroastro el momento que Orlando recupere su razón. Un pájaro desciende de la luna con un frasco. Zoroastro vierte su contenido sobre Orlando. El caballero se despierta y Dorinda le cuenta todos los horrores que ha cometido en su locura. Él cree que ha matado a Angélica y Medoro. Torturado por el remordimiento, decide matarse (*Per far, mia diletta*). De repente, Angélica y Medoro parecen : Zoroastro les ha rescatado. Angélica le perdona sus fechorías y Zoroastro le pide que bendiga el vínculo que une Angélica y Medoro. Se alegra Orlando y declara que ahora se dedicará a las hazañas de la guerra. Dorinda invita a todos a celebrar este final feliz con ella. Todos cantan las virtudes del Valor y del Amor (*Trionfa oggi! mio cor*).



Orlando Métamorphoses lyriques et folies d'opéra

Les origines saxonnes de Haendel ne le prédestinaient pas à devenir l'un des plus grands compositeurs d'opéra italien de son temps. Né à Halle en 1685, il s'établit à Hambourg en 1703, où il est engagé comme violoniste et claveciniste au théâtre *am Gänsemarkt*. Il y travaille aux côtés de Reinhard Keiser (1674-1739) et de Johann Mattheson (1681-1764), deux pionniers de l'opéra allemand dont il joue les œuvres, s'imprégnant de leur style. C'est là qu'il produit ses premiers ouvrages dramatiques : *Almira*, en 1705, puis trois autres (aujourd'hui perdus) qui mêlent langue allemande, airs italiens, pièces instrumentales et danses dans le goût français. Cette fusion des goûts nationaux deviendra bientôt une signature du compositeur.

À l'école de l'*opera seria* italien

Entre 1707 et 1710, Haendel voyage en Italie. C'est une période de composition féconde durant laquelle il s'approprie le nouveau style *cantabile* et la plupart des genres italiens alors en vogue. Son premier *opera seria* véritable, *Rodrigo*, est créé à Florence à l'automne 1707. À Venise, en 1709, il connaît son premier triomphe au théâtre avec *Agrippina*. Compositeur désormais reconnu, il se voit offrir plusieurs engagements. En juin 1710, après maintes hésitations, il choisit la charge de *Kapellmeister* du Prince de Hanovre, qui vient d'être désigné comme successeur de la Reine Anne Stuart d'Angleterre. Au mois de décembre, Haendel effectue son premier voyage à Londres. Il y frappe les esprits avec son *Rinaldo*, créé le 24 février 1711 au Queen's Theater par une troupe de virtuoses éblouissants, avec des fastes de mise en scène inconnus jusqu'alors. En 1712, le Prince de Hanovre hérite de la couronne anglaise. Sous le règne de Georges I^{er}, Georg Friedrich Händel devient George Frideric Haendel, le véritable musicien officiel de la nouvelle dynastie régnante.

Premiers triomphes et rapides déboires

En 1719, le compositeur fonde la *Royal Academy of Music*, société financée par souscription dont il confie la gestion à l'impresario Heidegger. Ses productions sont d'abord couronnées de succès. *Giulio Cesare* reçoit un accueil triomphal en 1724, le compositeur ayant réuni une troupe impressionnante de virtuoses : Francesco Bernardi (« Il Senesino »), un castrat contralto qui demeurerait longtemps son chanteur favori, la soprano Durastante et la capricieuse Francesca Cuzzoni. Les opéras ultérieurs sont pour Haendel un vrai théâtre des désillusions. Le compositeur se trouve empêtré au cœur de rivalités économiques, politiques et artistiques. Il perd ses soutiens financiers, et décide de s'engager personnellement, avec Heidegger, dans la gestion de son entreprise. En 1729, une seconde académie voit le jour avec la création de *Lotario*. Le compositeur engage alors une nouvelle *prima donna*, au physique disgracieux (l'historien Burney la surnommait « the Pig »), mais aux moyens vocaux exceptionnels : Anna Maria Strada del Pò.

Orlando ou le crépuscule de l'opéra italien à Londres

La création d'*Orlando*, sur la scène du théâtre de Hay Market, le 27 janvier 1733, voit à nouveau Haendel au cœur de la tourmente. Mise en œuvre en octobre de l'année précédente, sa composition est achevée le 20 novembre 1732. L'origine du livret est aujourd'hui encore soumise à hypothèse. Il est le produit du remaniement (par une main demeurée anonyme) d'un ancien livret, de Carlo Sigismondo Capeci, *l'Orlando, ovvero la Gelosia Pazzia*, qui avait été précédemment mis en musique par Domenico Scarlatti et créé à Rome en 1711 sur le théâtre privé du Palazzo Zuccari (la musique en est perdue). La création londonienne d'*Orlando* fait forte impression, tant pour sa musique que pour sa mise en scène, emplies de machineries et de merveilleux. Haendel avait réuni une distribution impressionnante : Senesino pour *primo uomo* (en Orlando), Anna Maria Strada del Pò pour *prima donna* (en Angelica). La soprano Celeste Gismondi, très appréciée pour ses incarnations *buffa*, se voyait offrir le personnage de Dorinda. Le rôle masculin de Medoro, de tempérament élégiaque, fut confié à une chanteuse travestie, Francesca Bertolli. Enfin, Antonio Montagnana, excellent comédien à la voix de basse puissante et agile, fut le premier Zoroastro.

Malgré le succès des premières représentations, la production doit être interrompue en mars, la Strada étant officiellement souffrante. Depuis des mois, la troupe est en proie à de fortes dissensions, attisées par la mésentente grandissante entre Haendel et Senesino. Dès janvier, Lord Delawar en témoigne, dans une lettre au Duc de Richmond : « Il souffle un esprit de rébellion contre la tyrannie de M. Haendel ; une souscription est ouverte et des directeurs sont choisis, qui ont passé un contrat avec Senesino et ont envoyé chercher Cuzzoni et Farinelli... ». Un groupe d'aristocrates décide alors de créer *The Opera of the Nobility*, un théâtre concurrent qui débauche la plupart des chanteurs de Haendel.

Orlando est la première victime de cet imbroglio (il ne sera pas repris avant 1922 – à Halle en allemand – puis 1959 – en anglais à Abingdon et en italien à Florence). Le saxon connaît encore des succès théâtraux en 1735, avec *Ariodante* et surtout *Alcina*, deux *opere serie* inspirés, comme *Orlando*, de l'Arioste. Mais, les théâtres rivaux vont rapidement périlcliter. À la suite du triomphe de son *Esther*, Haendel s'adonne alors à la composition d'oratorios. Vingt nouveaux chefs-d'œuvre en langue anglaise, souvent couronnés de succès, se succèdent entre 1732 et 1752, tandis que son dernier opéra italien, *Deidamia*, paraît presque inaperçu en 1741. La passion lyrique de Haendel s'est métamorphosée : le maître de l'*opera seria* est devenu l'un des principaux créateurs du drame musical anglais.

Les métamorphoses d'*Orlando furioso*

Haendel a puisé le sujet de son *Orlando* dans l'un des plus grands succès d'édition de la Renaissance : le roman de Ludovico Ariosto (1474-1533), *Orlando furioso*, publié une première fois en 1516 et dans sa version définitive en 1532. Ce long poème (de près de 40 000 vers organisés en 46 chants), mêlant l'épique, l'héroïque et le comique, narre en maints épisodes les faits d'armes glorieux des armées carolingiennes s'opposant à l'invasion sarrasine. Le roman abonde en personnages devenus fameux : d'un côté Charlemagne et ses chevaliers, Roland, Roger, Astolphe et Renaud ; de l'autre les troupes païennes d'Agramant et ses héros valeureux, Rodomont, Madricardo, Gradasso. L'œuvre multiplie également les intrigues amoureuses, qui ignorent les frontières des deux camps. Ainsi apparaissent, au fil des vers, les figures aimables d'Angélique, Isabelle, Fleur-de-Lys, celles plus distantes de Guenièvre, Dalinda, Drusilla, et celles, maléfiques, de Gabrina et Alcina.

l'Orlando furioso est rapidement devenu une source inépuisable de sujets pour les librettistes. Le premier opéra inspiré de l'Arioste semble avoir été *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, écrit à Rome en 1625 par la compositrice Francesca Caccini (1587-1640). S'il privilégie le chevalier Roger plutôt que le paladin Roland, cet opéra offre la première incarnation musicale et théâtrale du personnage d'Alcina, l'amoureuse magicienne que Haendel magnifierait dans son opéra éponyme en 1735.

L'épisode particulier des amours d'Angélique et Médor, amours contrariées par la jalousie de Roland qui sombre dans la folie, a donné naissance à plus d'une cinquantaine d'opéras dans toute l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. En France tout d'abord : le *Roland* de Lully est créé en 1685 à l'Académie Royale de Musique de Paris. Le livret de Quinault est remanié par Marmontel en 1778 pour donner naissance au *Roland* de Piccini. Dans les états germaniques : en 1692, un *Orlando generoso* d'Augustino Steffani est créé à Hanovre. Cet opéra est joué à deux reprises à Hambourg, en 1696 et en 1707. A Braunschweig, *l'Orlando furioso* de Schürman est créé en 1722, tandis que celui de Bioni voit le jour à Karlsruhe en 1724. En Italie, on voit représenter un *Orlando furibondo* de Mauzio Cuzzati en 1690, puis un autre de Griffino en 1692. En 1727, *l'Orlando Furioso* de Vivaldi paraît sur la scène du Teatro San Angelo de Venise. Son livret, de Grazio Braccioli (qui avait déjà été mis en musique par Ristori en 1713 et par Bioni en 1724), est particulièrement fidèle à l'Arioste. Ainsi, c'est le chevalier Astolphe qui permet à Roland de recouvrer la raison, alors que dans *l'Orlando* londonien, il est remplacé par un personnage aussi inédit qu'improbable : Zoroastre. À la fin du XVIII^e siècle, les aventures de Roland semblent ne plus vouloir séduire le public. À Londres, en 1771, alors que les *opere serie* de Haendel sont oubliés, Pietro Guglielmi détourne l'Arioste dans un *dramma giocoso* parodique intitulé *Le Pazzie d'Orlando*. *l'Orlando Paladino* de Haydn, crée au théâtre d'Estheraza en 1782, propose la dernière incarnation marquante de ce personnage hérité de la Renaissance. Seuls deux *Orlando furioso* voient encore le jour au temps de Bellini et de Wagner : celui d'Agostino Loffredo, représenté à Naples en 1831, et *l'Orlando* allemand de Johann Julius Schneider, créé à Schwerin le 1^{er} janvier 1848.

Une partition visionnaire

Parmi tous les avatars du héros paladin, *l'Orlando* de Haendel apparaît aujourd'hui comme une œuvre d'une profonde originalité. Dès 1910, Romain Rolland considérait cet opéra comme « un des grands essais de génie (avec *Giulio Cesare* et *Tamerlano*) pour créer un drame musical nouveau ». L'importance inédite du récitatif dramatique a frappé tous les commentateurs. Haendel recourt non seulement au traditionnel *recitativo secco*, mais aussi à l'*accompagnato* (pour pas moins de sept épisodes de la partition), voire à des formes intermédiaires entre aria et récitatif, comme dans la scène d'entrée de l'Acte I (*Gieroglifici Eterni*). Romain Rolland ose la comparaison avec les plus belles scènes récitatives de Gluck, considérant que « La scène de la folie, dans *Orlando*, ou celle du désespoir de Déjanire, au troisième acte d'*Héraklès*, les dépasse en réalisme audacieux et en passion frénétique ». Cette modernité transparaît également dans le traitement des *arie*. La partition en compte vingt-six, dont dix-neuf revêtent la structure de l'aria da capo ou dal segno (avec un retour abrégé de la première partie). Là encore, on est frappé par l'ingéniosité du compositeur qui trouve diverses solutions pour mieux intégrer et justifier les *da capo*. Ces innovations formelles, manifestes dans *Se mi rivolgo al prato* (II, 2), *Verdi piante* (II, 8) et *Già lo stringo* (III, 3), culminent dans l'extraordinaire scène de la folie (II, 11), construite à la manière d'un *rondo*, à l'invention sans cesse renouvelée. Comme à son habitude, Haendel emprunte aussi quelques airs à des compositions précédentes : *Ritornava al suo tempo* (I,5) trouve

son origine dans *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ; *Tra caligini profonde* (II,4) dans *Almira* (et avait déjà été repris dans trois autres opéras) ; *Già lo stringo* (III,3) provient d'*Alexander's Feast*.

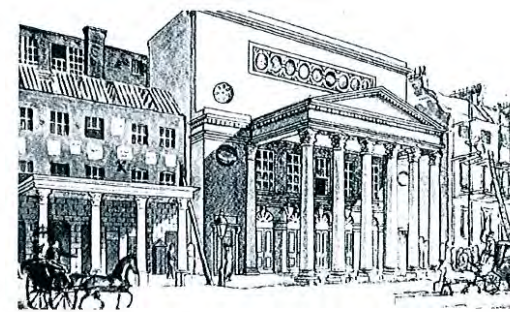
Le compositeur apporte un soin particulier à dépeindre les caractères propres de chaque personnage jusque dans les ensembles. Ainsi, dans le duo du troisième acte, les passions opposées d'Angélique pleurante et de Roland furieux sont parfaitement distinguées. De même, le chœur final permet de percevoir, dans les entrelacs de la polyphonie, les caractères individuels des différentes personnalités, pourtant réunies dans la même célébration. Enfin, l'écriture orchestrale recèle maintes originalités sous une apparence parfois conventionnelle. Outre les cordes, hautbois et bassons habituels, on relève la présence de deux flûtes et de deux cors. Deux « violette marine » apparaissent dans l'aria d'Orlando, *Già l'ebro mi ciglio* (III, 8). Il s'agit d'un instrument à cordes sympathiques, proche de la viole d'amour, inventé par Pietro Castrucci (1679-1752). Ce violoniste a été, pendant vingt-deux ans, le Maestro del Concerto de l'orchestre de l'opéra de Londres. Avec son frère Prospero, il jouait les parties de violetta qui apparaissaient déjà dans *Sosarme* (1732), *Ezio* (1732) et *Deborah* (1733). La présence de leur timbre inédit dans l'orchestre haendélien confirme combien ce compositeur souhaitait inscrire son œuvre dans les recherches sonores et dramatiques les plus en pointe de son temps.

Denis Morrier, musicologue, professeur d'analyse musicale au CNSM de Paris et de culture musicale au Conservatoire du Pays de Montbéliard, est l'auteur des Trois Visages de Monteverdi (Harmonia Mundi), de Gesualdo (Fayard) et des Chroniques musicales d'une Europe Baroque (Fayard), ainsi que de nombreux articles et analyses (sur Monteverdi, Cavalli et Haendel), en particulier pour L'Avant-Scène Opéra.

Sur les bords de la Tamise

Le plus anglais des compositeurs d'opéra était un Allemand formé en Italie. Une autre idée de l'Europe de la culture.

Né à Halle, en Saxe, Haendel part comme nombre de ses contemporains parfaire sa formation artistique en Italie, sur l'invitation du duc de Toscane Gian Gastone de' Medici en 1706. Il y engrange en l'espace de cinq années un savoir-faire exceptionnel, se nourrissant de tout ce qui passe à portée de main : musique instrumentale, musique vocale, musique religieuse, célébrations officielles, opéra... Ce savoir, ce



King's Theatre, Haymarket

n'est toutefois ni en Italie ni en Allemagne qu'il le mettra en pratique, mais en Angleterre. Après un premier séjour à Londres, en 1710, où il se fait un nom grâce au triomphe de son *Rinaldo* (1710), il décide d'y retourner dès 1712 et de s'y installer – une installation qui se révélera définitive !

Accueilli à bras ouverts par les Stuart, il devient rapidement une sorte de musicien officiel de la cour, comme le prouve son *Ode pour l'anniversaire de la reine Anne* qui finit de l'imposer. Mais fin politique, Haendel comprend rapidement que la force de cette grande ville (Londres est à cette époque l'une des plus grandes villes d'Europe) repose sur la noblesse et sur sa très riche bourgeoisie plus que sur la famille royale. Lorsque George de Hanovre est appelé à monter sur le trône et devient Georges I^{er} (1714), Haendel retrouve en lui son ancien protecteur, celui qui l'avait nommé en 1710 compositeur officiel à la cour de Hanovre – poste qu'il n'avait jamais réellement occupé du fait précisément de son voyage outre-Manche. Il lui compose alors sa célèbre *Water Music* (1717), suite de danses dont le succès est immense. Entré ensuite au service du comte de Carnarvon, futur duc de Chandos, il compose les douze *Chandos Anthems* (1717-1719), des cantates religieuses, l'oratorio profane *Acis and Galatea* (1720), ainsi que huit *Suites* de pièces pour le clavecin. Nommé en 1720 directeur de la Royal Academy of Music (ce qui implique un travail d'administration autant que de composition), il inaugure avec *Radamisto* (1720) une très longue série d'opéras, dont *Giulio Cesare* (1724) sera l'un des points culminants. Naturalisé anglais en 1726, Haendel a le privilège de composer la musique officielle du couronnement de George II (*Coronation Anthems*, 1727).

Cette première période faste commence à connaître quelques fêlures, les réussites alternant avec les pièces de moindre importance. Une troupe « frondeuse » (l'Opéra de la noblesse) s'est créée face à la sienne et lui fait une concurrence dont il ne se relèvera pas ; ses chanteurs les plus adulés du public le quittent d'ailleurs pour la rejoindre... Et c'est précisément devant ces difficultés, qui en auraient abattu de

plus redoutables, que Haendel trouve le moyen de renouveler son langage, osant ce qu'il n'avait pas osé auparavant, brisant les carcans de l'*opera seria*, ouvrant les chemins d'une plus grande efficacité dramaturgique à ses œuvres lyriques, refusant de céder davantage aux exigences purement égoïstes de ses interprètes... Et c'est quand tout se ligue contre lui que Haendel retrouve les voies du génie, avec la fameuse trilogie formée d'*Orlando*, *Ariodante* et *Alcina*.

C'est ainsi que naîtra l'oratorio biblique (*Deborah*, 1733) parallèlement à l'oratorio profane (*Alexander's Feast*, 1736 ; *Semele*, 1744 ; *Hercules*, 1745), ou même des pages de circonstance tenant de l'un et l'autre genre (*Judas Maccabaeus*, 1747, célébrant la victoire du duc de Cumberland à Culloden). Ses trois dernières œuvres, *Belsbazzar* (1745), *Theodora* (1750) et *Jepbtha* (1752) sont d'ailleurs trois oratorios, même si leurs qualités dramatiques en ont fait aujourd'hui de véritables œuvres scéniques, que les maisons d'opéra et les metteurs en scènes traitent comme telles. Ces oratorios comptent parmi les plus grands chefs-d'œuvre de la production de Haendel, et n'ont pas à rougir du pourtant plus célèbre *Messie* (1742). De fait, l'utilisation que le compositeur y fait des forces chorales, peu présentes dans ses *opere serie*, donne à ces ouvrages un caractère beaucoup plus moderne, leur offrant des possibilités expressives et dramaturgiques nouvelles dont Gluck et Mozart sauront tirer parti dans leurs propres opéras.

Eric Hassler

Agrégé et docteur en histoire, Eric Hassler est spécialiste de l'histoire des cours européennes et de la monarchie des Habsbourg aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il a notamment publié La Cour de Vienne, 1680-1740 (Presses universitaires de Strasbourg, 2013)

De La Chanson de Roland au Roland furieux

Le héros de l'Arioste n'est pas né de génération spontanée. Bien au contraire, il plonge ses racines dans l'une des œuvres les plus anciennes de la littérature européenne de langue « romane » : La Chanson de Roland.

À lire l'épopée imaginée par l'Arioste (1474-1533), il semble difficile de croire que son Roland soit celui que chante *La Chanson de Roland*, cette épopée du XI^e siècle où un poète anonyme narrait la défaite de Charlemagne au col de Roncevaux, en 778, faisant de cet épisode mineur et obscur un véritable mythe fondateur pour les siècles à venir. Composé au moment de la première croisade (1096-1099), cette œuvre faisait de l'affrontement entre les Chrétiens et les Sarrasins l'enjeu majeur de son règne, et donnait un fondement historique à cette nouvelle forme de guerre. Mais pour donner du poids à l'anecdote, pour permettre au poème de se muer définitivement en Histoire, il fallait qu'un historien s'en empare et relate tout cela dans la seule langue qui avait alors l'autorité nécessaire : le latin. Ainsi naquit Rotholandus, forme plus ou moins latine du Roland de l'épopée où puiseront, quelques siècles plus tard, Boiardo et l'Arioste – même si c'est pour s'en détacher.



Odilon Redon, *Roland à Roncevaux*, dessin à la plume – coll. Leblond

Au XIII^e siècle, la littérature se construit autour de quelques grands thèmes, des « cycles » romanesques qui vont peu à peu unifier les différentes histoires de chevaliers. C'est ainsi que né le grand cycle dit « arthurien » ou « breton », centré sur la figure du roi Arthur et ses principaux chevaliers, Lancelot, Parsifal et Tristan. Le cycle « carolingien » se constitue de la même façon autour de Charlemagne et de son neveu Roland, auquel va rapidement venir s'adjoindre un autre chevalier, Renaud de Montauban – qui est censé être son propre cousin.

Paradoxalement, c'est en Italie que va se développer la geste de Roland, les poètes vénitiens puis toscans donnant peu à peu au héros un véritable arbre généalogique, une enfance, une jeunesse, une adolescence ainsi que des aventures sans plus de lien avec son fatal épisode à Roncevaux. Ce cycle connaît un développement très rapide : il touche en effet un public de plus en plus populaire, ce qui lui permet une diffusion large et durable, avec de très nombreux avatars et pastiches. Ce qui explique que les deux grandes cours les plus cultivées d'Italie, Florence (Médicis) et Ferrare (Este), s'intéressent aux aventures d'Orlando

et de Rinaldo (les noms italiens de Roland et Renaud). Parodiant les canons du genre de la littérature chevaleresque savante, ces récits mêlent le trivial à l'élevé, le hurlesque au noble. On note ainsi tout une série d'œuvres qui marquent les esprits, comme *Morgante* de Luigi Pulci (1432-1484), Morgante étant un géant dont Roland avait fait son écuyer après avoir triomphé de lui. Devant le succès de ces 23 chants parus en 1470, Pulci est amené à retravailler son texte pour une seconde édition augmentée en 28 chants huit ans après (1478). Mais c'est à Matteo Maria Boiardo (1441-1494) que l'on doit l'œuvre qui connaîtra la plus belle postérité. Son *Roland amoureux*, inachevé à sa mort, sera en effet la source avouée du *Roland furieux* de l'Arioste, qui se présentera de fait comme une suite, reprenant ses personnages afin de mener leurs aventures à leur terme. Le succès de cette geste est paradoxal : Boiardo y transforme en effet un héros totalement voué aux armes et aux exploits guerriers en anti-héros que l'amour conduit aux extrémités les moins héroïques.



Odilon Redon, *Roland à Roncevaux*, 1868

Le principe fondamental de construction de ces épopées consiste à entrelacer les aventures de Roland et celles de Renaud, deux cycles français distincts qui ont fusionné en passant en Italie. C'est le personnage d'Angélique, pure invention de Boiardo, qui permet cette articulation. L'Arioste tente avec habileté de créer une certaine logique à cet enchevêtrement d'histoires, Roland poursuivant Angélique qui ne l'aime pas et épousera finalement Médor, ce qui provoquera la folie du héros ; face à ce couple, Bradamante, sœur de Renaud, poursuit Roger qui certes l'aime, mais se voit constamment détourné d'elle par crainte qu'une prophétie ne se réalise.

Ces ouvrages, constamment repris, réécrits, commentés, pastichés dans la langue du moment, contribueront à former ce qui deviendra l'italien classique. Ces épopées sont donc à double titre considérées comme des œuvres fondamentales pour la culture italienne.

Jean-Jacques Groleau

L'Arioste (1474-1533) Entre Homère et Virgile

Deux ouvrages majeurs de la littérature italienne de la fin de la Renaissance s'imposent comme sources d'une grande partie des œuvres d'art des XVII^e et XVIII^e siècles, en littérature, peinture ou musique essentiellement. Ces deux ouvrages sont le Roland furieux de l'Arioste (1516) et La Jérusalem délivrée du Tasse (1581). Souvent assimilées dans l'esprit du public, ces deux œuvres sont pourtant diamétralement opposées, dans leur style, mais surtout dans leur arrière-plan culturel.

Les dates de publication de ces deux ouvrages suffiraient à montrer la distance qui les sépare : l'esthétique d'un humaniste formé au XV^e siècle, dans l'enthousiasme des bouleversements de son temps, avait bien peu à voir avec le bilan sombre et désabusé d'un Tasse trop tard venu.



Jean-Honoré Fragonard, *L'Arioste écrivant*, lavis – Paris, Musée du Louvre

Né le 8 septembre 1474 à Reggio d'Emilia, Ludovico Ariosto fait partie de ces familles d'origine noble mais financièrement malmenées par les transformations économiques et sociales d'une Italie en pleines mutations. Malgré une éducation soignée, il ne fut pas en mesure d'apprendre le grec – pour des raisons financières essentiellement –, ce qu'il devait regretter tout au long de sa vie.

Son entrée au service du Cardinal Hippolyte d'Este, en 1504, permet enfin au jeune et brillant jeune homme de se frotter à la meilleure société. Profitant de ses nombreuses ambassades à travers le pays, il découvre et engrange tout ce qui se fait dans ces cours où houleonnent les ferments d'une Renaissance en plein essor. Etant passé du service d'Hippolyte d'Este à celui de son frère Alphonse, duc de Ferrare, il s'installe dans cette ville, alors l'une des plus brillantes avec Rome et Florence surtout. Nommé par Alphonse gouverneur de la province de Garfagnana (aux alentours de la ville de Lucques), réputée pour ses mœurs rudes et son brigandage, il parvient à tirer son épingle du jeu, gagnant le respect du duc tout en se ménageant assez de temps libre pour s'atteler à son grand œuvre : l'écriture du *Roland furieux*, suite inavouée du *Roland amoureux* de son prédécesseur Matteo Maria Boiardo (1441-1494). Reprenant pour les subvertir d'une piquante ironie les thèmes propres de l'épopée chevaleresque, l'Arioste parodie avec verve les gestes de Charlemagne, de ses guerres

contre les Sarrasins, les aventures de Roland (le « furieux »), Angélique et Médor – et les amours de Roger et Bradamante, que ne reprend pas Haendel dans son *Orlando* mais dont l'importance était capitale pour Ferrare : ils étaient en effet considérés comme les ancêtres mythiques des Este ! L'Arioste unissait ainsi l'héritage stylistique d'Homère, avec ses aventures surnaturelles, les interventions divines, les coups de théâtre et autres allégories hyperboliques, et celui de Virgile dans son œuvre de célébration et d'enracinement d'une nouvelle dynastie régnante par son rattachement à une histoire fabuleuse dont elle serait l'héritière par le sang et les exploits. Publié pour la première fois en 1516, ce *Roland furieux* fut un tel succès que l'Arioste put en donner de nouvelles éditions augmentées en 1721 et 1532.

Ses Satires et sa *Lena*, pour ne rien dire de ses comédies *Le Nécromancien* ou *Les Quiproquos*, semblent avoir rapidement disparu dans l'ombre de ce succès européen. Et quel succès ! L'Arioste ne se doutait certainement pas que son *Roland* nourrirait autant d'œuvres, en peinture et en musique surtout. Les compositeurs n'ont pourtant pas immédiatement trouvé leur compte dans cette épopée souvent rocambolique. Comment dégager de ces épisodes enchevêtrés une trame suffisamment nette et lisible pour en faire un livret d'opéra ? Des librettistes plus ou moins doués devaient toutefois parvenir à s'inspirer de ses personnages principaux pour en tirer des aventures plus ou moins fidèles à l'original, que le génie des musiciens devait alors transfigurer – ou pas ! En effet, pour quelques réussites majeures, comme le *Roland* de Lully (1685), les divers *Orlando* de Vivaldi (*Orlando finto pazzo* en 1714 et surtout *Orlando* de 1727), ou même le moins célèbre *Orlando* de Nicola Porpora (1720-1722), combien d'opéras à effets, combien de pastiches, combien de parodies aussi, ne verront-elles pas le jour jusqu'à la toute fin du XVIII^e siècle, Haydn fermant en quelque sorte la marche avec son *Orlando Paladino* de 1782 ?

J.-J. G.

Un librettiste dans l'anonymat L'anonyme d'Orlando

On considère souvent que l'Orlando de Haendel est directement tiré de l'épopée de l'Arioste, Roland furieux. Ce serait oublier le travail d'adaptation qu'avait effectué quelques années en amont le dramaturge Carlo Sigismondo Capece, véritable source du musicien, même si son livret fut nettement remanié pour l'occasion. Retour sur cet ouvrier de l'ombre.

Né à Rome le jour de l'été 1652, Carlo Sigismondo Capece déménage en 1664 en Espagne, où son père est appelé de par ses charges d'attaché à la cour pontificale. À Madrid, le jeune Carlo Sigismondo poursuit son apprentissage des lettres et de la philosophie, mais aussi le droit. C'est d'ailleurs un doctorat de droit canonique qu'il obtient à son retour à Rome, où il exerce quelque temps auprès des tribunaux comme avocat puis magistrat. C'est cette expérience dans les domaines juridiques qui lui valent d'être nommé gouverneur de Terni, puis de Cascia et enfin d'Assise.

À la mort de son père, en 1695, une rupture se fait jour, comme si le jeune homme se sentait libéré d'un devoir familial. De fait, on le voit aussitôt abandonner la carrière officielle de magistrat et de diplomate afin de se consacrer à la littérature, domaine dans lequel il s'était lancé dès 1683, mais de manière assez discrète : c'est en effet sous le pseudonyme de Metisto Olbiano qu'il écrivait la plupart de ses œuvres. Il fut alors membre de diverses confréries de jeunes écrivains, les « Imperfetti », les « Infecondi », les « Umoristi » ou encore les « Pellegrini ». Son goût pour la scène doublé de celui qu'il porte à la musique devait tout naturellement le conduire à écrire pour ce genre encore assez nouveau qu'était l'opéra, théâtre en musique comme on l'appelait souvent alors. Ses premiers livrets sont *L'Amor vince fortuna* (1686 – compositeur inconnu), écrit à l'occasion des noces du duc de Bavière avec Maria Antonia d'Autriche, puis *Il Figlio delle Selve* (1687) surtout. Le succès de ce dernier lui vaudra en effet d'être repris par Alessandro Scarlatti même. Les œuvres s'enchaînent alors : *I Giochi troiani* (1688), *La Clemenza d'Augusto* (1697 – que Domenico Scarlatti mettra en musique).

En 1704, il entre au service de la reine Maria Casimira de Pologne, veuve de Jean III Sobieski. Pour la première fois de sa carrière, Carlo Sigismondo se voit gratifier d'une fonction à la hauteur de ses attentes : il sera son « secrétaire des lettres italiennes et latines », charge qu'il gardera jusqu'au départ définitif de Maria Casimira de Rome, en 1714. Ces nouvelles activités, davantage en accord avec son goût profond, lui permettent de s'adonner à sa passion avec une liberté nouvelle. Naîtront ainsi *La Silvia* (1710), *Tolomeo ed Alessandro, ovvero la Corona disprezzata* (1711), *L'Orlando ovvero La Gelosa pazzia* (1711), *Tetide in Sciro* (1712), *Ifigenia in Aulide* (1713), *Ifigenia in Tauride* (1713), *Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aura* (1714 – repris à Londres en 1720 avec un nouveau titre, *Il Narciso*), *Tito e Berenice* (1714), *Telemaco* (1718 – que reprendra Gluck en 1750 à Rome, puis en 1765 avec là encore un nouveau titre, *Il Telemaco*). Notons qu'en parallèle, Capece s'était également lancé dans l'écriture de livrets pour des oratorios, des cantates et autres arguments pour ballets, comme *Applausi del*

Sole e della Senna (1704), *Il Tebro fatidico* (1704 toujours), *L'Amicizia d'Hercole e Theseo* (1707), *Le Corone amorose* et *La vittoria della Fede* (1708), *Applauso devoto al Nome di Maria Santissima* (1712), *Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Giesù Cristo* (sur une musique de Haendel, 1708) et *La Conversione di Clodoveo, re di Francia* (musique de Domenico Scarlatti, 1709).

Stylistiquement, Copece est un héritier de l'esprit du XVI^e siècle renaissant : il ne craint pas de puiser de manière extrêmement franche et directe aux sources antiques, Euripide côté grec, Ovide pour la lyrique latine. Mais il saura aussi faire son miel des auteurs majeurs de la Renaissance italienne, au premier rang desquels l'Arioste. Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, tirer de l'épopée du *Roland furieux* la trame d'un livret d'opéra n'avait rien d'évident. Ces personnages aux destinées complexes, enchevêtrées, personnages eux-mêmes livrés à des changements de situations certes spectaculaires, mais ô combien difficiles à mettre sur scène, demandaient un esprit de synthèse exceptionnel. Copece sut ainsi concentrer, à partir des données de l'œuvre mère, des lignes directrices pour créer ses propres situations, resserrant, unifiant autant que faire se pouvait, sur la base de personnages aux caractères connus du plus large public. Pour son *Orlando*, Haendel reprend le livret que Copece avait réalisé pour l'*Orlando* de Domenico Scarlatti en 1711. Copece s'était basé sur les « chants » XIX à XXVIII du *Roland furieux* de l'Arioste. La partition de Scarlatti est aujourd'hui perdue. Quant à la personne qui se chargea des modifications apportées à ce livret pour le nouvel ouvrage de Haendel, l'histoire n'a pas gardé trace de son nom – peut-être Haendel lui-même s'y est-il attelé ?

Après quelques voyages (en France principalement), il est très profondément atteint par la mort de son épouse (1717). Il réduit alors considérablement son activité artistique, même si, paradoxalement, on le voit écrire quelques œuvres théâtrales comiques, dont certaines reprennent les codes de la *Commedia dell'arte*. À la fin de sa vie, il part s'installer dans une petite ville de Calabre, à Polistena. C'est là qu'il meurt, loin des siens, dans un dénuement presque total (12 mars 1728).

J.-J. G.

- *Quant à Roland, ou Rotoland, ou Orland (car les histoires lui donnent tous ces noms), je suis d'avis, ou plutôt j'affirme qu'il fut de moyenne stature, large des épaules, un peu cagneux des genoux, le teint brun, la barbe rude et rousse, le corps velu, le regard menaçant, la parole brève ; mais courtois, affable et bien élevé.*
- *Si Roland ne fut pas un plus gentil cavalier que ne le dit Votre Grâce, répliqua le barbier, il ne faut plus s'étonner que madame Angélique la Belle le dédaignât pour les grâces séduisantes que devait avoir le petit More à poil follet à qui elle livra ses charmes ; et vraiment elle montra bon goût en préférant la douceur de Médor à la rudesse de Roland.*
- *Cette Angélique, seigneur curé, reprit don Quichotte, fut une créature légère et fantasque, une coureuse, une écervelée, qui laissa le monde aussi plein de ses impertinences que de la renommée de sa beauté.*

Cervantes, *Don Quichotte*, Livre II, chapitre premier.



David DQ Lee, *Orlando*, mise en scène d'Eric Vigner, Théâtre de Lorient octobre 2013



Adriana Kučerová et Kristina Hamerová, *Orlando*, mise en scène d'Eric Vigner, Théâtre de Lorient octobre 2013



David DQ Lee, M. Camuset, *Orlando*, mise en scène d'Eric Vigner, Théâtre de Lorient octobre 2013

“ J'ai toujours préféré la folie des passions
à la sagesse de l'indifférence. ”

Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*

Des clés pour l'opera seria

L'opéra est un genre qui a connu au cours des siècles des codifications extrêmement variables – et plus ou moins figées selon les époques. Au XVIII^e siècle, une forme s'impose : l'opera seria, dont les passages obligés semblaient être à l'art lyrique ce que le sonnet avait été à la poésie : une quintessence indépassable. Haendel, qui a porté le genre à son apogée, a également su le malmener pour le faire sortir de sa routine. Avec Orlando, par exemple, ce sont les codes mêmes du genre avec lesquels le musicien s'amuse, créant dans cette continuité ronronnante des distorsions sur lesquelles Gluck et Mozart allaient rapidement prendre appui pour leurs propres révolutions musicales. Mais pour saisir ces libertés que Haendel prend avec l'opéra de l'époque, encore faut-il avoir conscience des règles qu'il se permet de saper.

Pousser la porte des opéras de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), c'est entrer dans une constellation de quelque quarante œuvres lyriques. Écrites par un compositeur allemand qui est devenu le musicien historique de l'Angleterre (il est enterré à Westminster Abbey !), elles sont la géniale synthèse de l'écriture vocale italienne, de la technique des cantates allemandes et du style de Lully. Ces ouvrages tiennent compte, de manière plus ou moins stricte, des conventions de l'époque et plus particulièrement de ce que l'on nomme *aria da capo*. Ce terme n'est pas le seul à baliser le parcours vocal haendélien.

Petit lexique des conventions de l'opera seria

Opera seria : œuvre lyrique écrite sur un livret en italien et traitant d'un sujet « sérieux ». Le genre *seria* s'oppose au style *buffa* qui, lui, a pour objet des thèmes comiques. Sa principale caractéristique musicale est l'utilisation de l'*aria da capo*.

Aria da capo : littéralement « air avec reprise ». Née vers le milieu du XVII^e siècle en Italie, cette forme d'*aria* se caractérise par une structure tripartite communément notée ABA', dans laquelle A est la mélodie principale, B une autre mélodie de caractère dramatique différent, et A' la reprise de la mélodie principale. A' est le *da capo*. C'est le moment pour l'interprète de donner libre cours à l'ornementation dont il est capable car, le plus souvent, le compositeur ne note pas le *da capo*. Évidemment, cela donne des moments de luxuriance vocale, parfois improvisées, qui ralentissent considérablement l'évolution dramatique de l'ouvrage. Les chroniqueurs de cette époque relatent sur ce sujet de véritables contresens musicaux et dramatiques ahurissants. Cela dit, il convient de toujours mettre en perspective le formidable pouvoir de ces demi-dieux que sont alors les castrats. À ce titre, et juste pour illustrer le propos, il arrive qu'ils imposent dans l'opéra d'un tel ou d'un tel, une aria qui n'a rien à voir avec l'œuvre. Ce sont les fameuses, si l'on peut dire, *arie di baule*, ces airs « de malle » que les castrats ont toujours dans leurs bagages afin de pouvoir briller sur scène quel que soit l'ouvrage pour lequel ils sont engagés. Autres temps... Comme en toute

chose, l'excès finit par faire succomber le substrat. Vers la fin du XVIII^e siècle, les compositeurs écrivent les ornements, muselant ainsi les délires pyrotechniques de leurs interprètes mais assurant *de facto* une saine continuité musicale et dramatique à leurs ouvrages. Ce faisant, ils ouvrent sans le savoir la porte à un autre style dont les portes drapeaux se nomment Bellini, Donizetti et Rossini. Très attentifs à ce véritable problème et tout en prenant en compte les possibilités de leurs interprètes, ceux-ci notent avec précision toutes leurs cadences. Ils furent les derniers à se soucier de cela car l'avènement du *bel canto* romantique et la quasi disparition du *da capo* régla le sujet. Mais il serait injuste de ne pas *in fine* rendre hommage à tous ces chanteurs dont la soif de paraître certes, mais aussi la fabuleuse connaissance de leur voix, les amenaient à des prouesses inouïes jusqu'alors. Et l'on ne peut raisonnablement faire l'économie d'imaginer qu'ils influèrent par leur « talent » sur l'écriture vocale colorature du XIX^e siècle.

Fiorito : ittéralement « fleuri », ornementation lors du *da capo*. Ce terme ne s'applique pas exclusivement aux reprises dans l'*opera seria*. Il désigne toute ornementation : trille, vocalise, gruppetto, etc. Nous sommes ici à l'apogée du chant orné purement virtuose, territoire privilégié des castrats et des *prima donna*.

Aria di bravura : air de bravoure, réservé aux voix puissantes et virtuoses en même temps. Typiquement ici l'air d'Orlando : *Fammi combattere* à la fin du 1^{er} acte avec ses vocalises héroïques.

Aria di furore : air de colère traduisant aussi tout sentiment passionnel poussé à son paroxysme. C'est à nouveau Orlando, ce n'est pas étonnant, qui nous le chante au 2^e acte : *Cielo ! Se tu il consenti*. Haendel noircit alors la tessiture de son héros en le faisant plonger jusqu'au *la* grave et en écrivant à son attention des vocalises meurtrières pour l'interprète.

Aria del sonno : air de sommeil. Les bras de Morphée vont s'ouvrir pour accueillir Orlando et le bercer. Entièrement écrite sur les registres médium et grave, ne dépassant pas l'octave en termes d'ambitus, c'est sur cette aria que va s'endormir notre héros au 3^e acte : *Già l'ebro mio ciglio*.

Aria di paragone : air de « comparaison ». Nous en retiendrons ici deux, chantés par Dorinda, la pastourelle : celui dit « du Rossignol » qui ouvre le 2^e acte, un thème cher à de nombreux compositeurs : *Quando spieghi i tuoi tormenti*, et, sur un autre thème, celui qui oppose le sentiment amoureux et le vent, au 3^e acte : *Amor è qual vento*. Si le premier fait la part belle aux trilles et aux vocalises, ce qui peut sembler tout à fait normal pour un rossignol, le second, avec ses changements de registres, donne à la jeune bergère des allures bouffes préfigurant autant la Despina de *Così fan tutte* que l'espiègle Blondchen de *L'Enlèvement au sérail*.

À vrai dire, il existe beaucoup d'autres classifications d'*arie* spécifiques à l'*opera seria*. Qu'ils se qualifient *di agilità*, *di maniera*, *di portamento*, *declamata*, *di caccia*, *di gelosia* etc., ils sont le reflet d'un art vocal d'une extrême codification dont le romantisme aura tôt fait de se débarrasser.

Typologie vocale

En ce 27 janvier 1733, dans le King's Theatre de Londres, au beau milieu de Haymarket, cinq chanteurs (il n'y a pas de chœur) triés sur le volet par Haendel lui-même donnent jour à l'un des chefs-d'œuvre de ce musicien alors au faite de sa puissance créatrice mais au bord de la faillite. Les présentes typologies sont examinées hors ornements, par nature laissées au soin des interprètes qui, parfois, improvisaient.

Orlando

C'est le Senesimo (voir article spécifique dans ce programme), le castrat favori du compositeur, qui crée ce Roland italien. Pour sa couleur de castrat alto, Haendel écrit la partition la plus grave de tout l'ouvrage, immergeant l'interprète dans les *contre-sol* graves de l'aria *Già lo stringho*, au 3^e acte. L'ambitus est relativement court malgré tout, du moins pour ce qui est écrit. Mais on sait que les interprètes, au travers des ornements, franchissent allègrement par le haut la frontière des deux octaves. Distribué au début du XX^e siècle à des basses ou à des barytons, le rôle d'Orlando est confié depuis la « renaissance » de ce compositeur à des mezzo-contraltos dont les plus célèbres sont certainement Dame Janet Baker, Rosalind Elias et Marilyn Horne. À partir des années 1960, les contre-ténors font leur apparition dans les opéras haendéliens. C'est ainsi qu'Henri Ledroit, James Bowman, René Jacobs et, plus récemment Bejun Mehta, se singularisent dans cet emploi chevaleresque réclamant virtuosité vocale et souffle inépuisable.

Angelica

Anna Strada del Po, la *prima donna* attitrée de Haendel, doit avoir de sérieuses qualités vocales car son irrévérencieux surnom : The Pig (!), laisse peu de place à une éventuelle plastique de star. C'est une soprano lyrique ne dépassant pas ici le *la* et ne s'aventurant dans le grave que très précautionneusement. Elle doit posséder dans son timbre et l'ampleur de la projection les éléments nécessaires à une véritable différenciation avec la voix de Dorinda. Rosana Carteri et Lella Cuberli en Italie, Valerie Masterson et June Anderson aux Etats-Unis, sont en leur temps des interprètes renommées de la reine de Cathay.

Medoro

Une beauté somptueuse et une chanteuse magnifique, c'est ainsi qu'est tracé par ses contemporains le portrait de Francesca Bertolli, également une habituée du compositeur. C'est donc tout naturellement qu'il lui confie le travesti du Prince africain Medoro. Sans nécessiter l'ampleur des autres personnages, l'interprète, un mezzo-contralto, se doit de maîtriser tous les arcanes de la vocalité haendélienne. Avec un ambitus allant du *si* grave au *fa* aigu, Medoro est aujourd'hui distribué indifféremment à un alto femme ou à un contre-ténor de la même tessiture.

Dorinda

Celeste Gismondi, de son vrai nom Celeste Resse, dite La Celestina (elle portera même un peu plus tard le nom de son époux, Hempson), fut emportée très jeune par la maladie. On peut être surpris de la voir qualifiée de mezzo-soprano dans la plupart des archives de l'époque, alors que la partition, quoiqu'assez centrale, s'aventure quand même assez régulièrement jusqu'au *la* et au *si* aigus. Avec une partie vocale longue, significativement difficile à défendre, devant allier la clarté d'un timbre à l'extrême ductilité d'une voix sollicitée sur deux octaves, avec parfois des écarts impressionnants, elle est de nos jours confiée à des sopranos, qui correspondent davantage à l'idée que l'on peut se faire du personnage lui-même. C'est elle qui conclut dans l'émotion la plus pure l'un des sommets de l'œuvre qu'est le *terzetto* du 1^{er} acte.

Zoroastro

Last but not least, voici donc celui par qui cet *opera seria* est aussi un opéra magique. Ce philosophe à mi-chemin entre le Sarastro de *La Flûte enchantée* et l'Alfonso de *Così fan tutte*, est créé par un artiste prestigieux, la basse Antonio Montagnana. Profondeur, puissance, douceur, longueur sont les mots qui nous arrivent pour qualifier cette voix que chacun, Haendel en premier, s'accorde à qualifier d'exceptionnelle. Aussi, le compositeur lui a-t-il écrit une partie qui est la plus belle jamais dévolue à cette tessiture dans un *opera seria*. Avec un ambitus qui part du *fa* dièse grave (!), un véritable abîme pour une voix, et culmine au contre *fa* aigu, avec des notes graves tenues indéfiniment et des vocalises hallucinantes pour ce type de tessiture, nous tenons là un rôle d'exception qui a tenté bon nombre de basses en ce XX^e siècle, dont Paolo Washington, Justino Díaz et Robert Lloyd.

R. P.

Senesino

Le castrat Haendel

Le Senesino était, avec Farinelli et Caffarelli, l'une des plus grandes stars du chant de son époque. Caractère fort mais artiste aux talents incontestables, il fut l'un des principaux inspirateurs de Haendel, et le créateur de quelques-uns de ses plus beaux rôles – dont précisément Orlando.



Gravure d'Elisha Kirkall d'après Joseph Goupy, Francesco Bernardi « Senesino », huile sur toile

Fils d'un barbier de Sienne, Francesco Bernardi (31 octobre 1686 – 27 novembre 1758) fait partie de ces enfants que leurs dons vocaux ont amenés à cette terrible mutilation dont certains ne sortaient tout simplement pas vivants. Bien rares en outre étaient les castrats qui, arrivés à l'âge adulte, faisaient une carrière digne de ce nom. Bernardi, lui, fut du petit nombre des heureux élus, aux côtés des Farinelli et autres Caffarelli, dont les noms sont aujourd'hui encore connus pour leurs prouesses vocales exceptionnelles.

Entré au chœur de la cathédrale à 9 ans, il ne subira l'opération que quatre ans plus tard, ce qui est tardif si l'on s'en réfère aux habitudes de l'époque. Ses parents auraient-ils eu des scrupules avant d'accepter de faire subir à leur garçon cette transformation risquée ? Le fait est que ses qualités vocales devaient être d'emblée remarquables pour que les autorités aient pris la peine d'insister jusqu'à cet âge avancé. Il fallait qu'ils fussent sûrs de la réussite de leur choix. Il faut croire que les parents du jeune Francesco firent le bon choix : rendant hommage à sa ville natale, c'est sous son nom de scène de Senesino que Francesco Bernardi fait ses débuts, en 1707, à Venise.

Très vite, sa réputation s'étend dans toute l'Europe, les plus grands centres lyriques l'invitant à prix d'or – comme Dresde, lors de la création du *Giove in Argo* de Lotti en 1717 ou encore dans *Teofane* du même compositeur, en 1719. Son cachet semble avoir alors atteint des sommes indécentes, qui ne peuvent aujourd'hui se comparer qu'à des salaires de footballeurs. Contrairement à ce que l'on peut aujourd'hui lire ici ou là, son jeu d'acteur n'avait rien à envier à son art du chant, et c'est même sans doute cette rare combinaison scénique et vocale qui permit à Haendel d'entrevoir de nouvelles possibilités pour les personnages qu'il comptait lui confier. Les chroniqueurs notent en effet son jeu naturel, toujours adapté au rôle. Quant aux commentaires relatifs à son chant, ils sont unanimes à louer chez lui l'alliance rare de la douceur du timbre et de la puissance de la projection, tout cela lié à un goût très sûr, sans aucun penchant pour les effets purement pyrotechniques de mauvais goût que l'on notait souvent chez ses collègues...



En 1720, une querelle entre la troupe de Lotti et le compositeur de la cour de Dresde Johann David Heinichen conduit à une rupture définitive. Senesino doit partir avec ses collègues. Sans cette démission forcée, Haendel aurait-il jamais rencontré celui qui allait devenir la source de quelques-unes de ses plus belles inspirations ? C'est en tout cas ce hasard de l'existence qui mit les deux artistes en rapport, Haendel offrant au chanteur d'entrer dans sa troupe londonienne de la Royal Academy of Music. C'est assurément grâce à son talent que Haendel, qui voyait son étoile décliner au fil des modes, eut un nouveau sursaut créateur et offrit au public une floraison lyrique d'un genre nouveau. René de ses cendres, le compositeur saxon et son interprète furent des émules l'un pour l'autre : les capacités du chanteur ouvrirent à Haendel des horizons insoupçonnés ; en retour, Haendel offrit à Senesino des rôles à sa démesure (Giulio Cesare, Orlando, Bertarido dans *Rodelinda* etc.), lui permettant de faire valoir toutes les ressources de son art. Le rôle d'Orlando en est un exemple frappant : Haendel y déploie des facettes psychologiques que ses prédécesseurs, tels Porpora ou Vivaldi pour ne citer que les plus connus ayant composé sur le sujet, n'avaient simplement pas imaginé pouvoir mettre en musique. Cela n'empêcha pas les deux hommes de connaître de nombreux conflits, leur relation étant connue pour ses éclats tempétueux. Mais les sujets de discussion étaient toujours d'ordre artistique, jamais trivial. Là encore, pourtant, une querelle finit par aboutir à la rupture entre les deux artistes, obligeant une fois encore Senesino à s'exiler – ce qui lui permit de faire valoir ses talents à Paris (1728) et de retourner à Venise, la ville de ses débuts. Mais Haendel le rappela dès 1730, composant pour lui sept nouvelles œuvres : quatre opéras (*Porro* en 1731, *Ezio* et *Sosarme* en 1732, *Orlando* en 1733) et trois oratorios (la version définitive d'*Acis et Galatée* en 1731, une version remaniée d'*Esther* en 1732 et *Deborah* en 1733). Mais les différends étaient devenus si grands que Senesino préféra quitter la troupe de Haendel pour passer à l'ennemi : en 1733, il entra en effet dans la troupe de l'Opéra de la Noblesse, ce qui l'obligea à se produire aux côtés de Farinelli. On imagine que la présence de ces deux monstres sacrés sur une même scène ne dut pas être une sinécure pour les imprésarios.

En 1736, il quitta définitivement l'Angleterre, reprenant les routes des grands centres musicaux européens jusqu'en 1740, date à laquelle il mit un terme à sa longue et brillante carrière. C'était à Naples ; Porpora y créait la première version de son *Trionfo di Camilla*...

Par sa culture – plus que par son côté purement glamour de star à la mode – Senesino fut l'ami des grands de son époque, avec lesquels il pouvait discuter peinture (il fut un grand collectionneur), littérature et sciences. Ce n'est que justice si les contre-ténors s'emparent aujourd'hui de son répertoire et refont vivre un peu de son art...

J.-J. G.



Un témoin de l'époque : Charles Burney

Bien connu des amateurs de l'art lyrique du XVIII^e siècle, le compositeur et mémorialiste de son époque Charles Burney (1726-1814) écrit plusieurs ouvrages sur la musique de son temps. Grand voyageur, il est ainsi devenu un témoin de première main de ce qui se faisait dans les cours européennes. Son ouvrage *Histoire générale de la Musique*, publié entre 1776 et 1789, est une série d'instants touchant aux compositeurs, aux interprètes ainsi qu'à leurs mécènes. Il a entre autres laissé un commentaire personnel des opéras que Haendel a écrits pour Londres. L'extrait suivant permet de se faire une idée des innovations musicales que recèle *Orlando* – et la difficulté pour les contemporains d'en saisir toute la portée.



Joshua Reynolds, portrait de Charles Burney, portrait à l'huile, 1781 – National Portrait Gallery, Londres

« La scène suivante ne possède pas d'air à proprement parler, mais une succession de fragments d'airs, chantés par un Orlando affolé. Il s'y trouve des passages remarquables, même s'ils semblent de prime abord incohérents. Dans la scène suivante, Strada se voit confier un air plein de grâce et fort plaisant : "Così giusta". Après quoi Celeste chante un air joyeux, spirituel – et très beau : "Amor e qual vento", dans lequel Haendel semble s'être aventuré pour la tout première fois aux septièmes diminuées, dont invention fut ensuite revendiquée en Italie par les amis de Jomelli et Galuppi.

Ces effets sont suivis par une admirable aria du style le plus élevé de Haendel : "Sorge infausta". Montagnana, qui chantait cet air à la création, devait posséder une étendue et une agilité vocales hors du commun pour pouvoir lui rendre justice. (...) Vient ensuite un duo, "Finche prenda", qui se présente principalement comme un dialogue sur une base constamment mouvante. Il s'agit assurément de la composition la plus extraordinaire de l'opéra. »

Charles Burney, Histoire de la musique des premiers temps jusqu'à nos jours, Tome quatre.



ORLANDO

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Opéra en trois actes sur un livret anonyme d'après Carlo Sigismondo Capece

Inspiré d'*Orlando furioso* de l'Arioste

Créé le 27 janvier 1733 au King's Theatre, Haymarket, Londres

Nomenclatures vocales et instrumentales de la création

Personnages

Orlando *contralto*

Angelica *soprano*

Medoro *mezzo-soprano*

Dorinda *mezzo-soprano*

Zoroastro *basse*

Effectif orchestral

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Cors I, II

Violons I-III

Altos (ou viole d'amour) I, II

Continuo (violon, violoncelle, basson, clavecin)

Ouverture

ATTO PRIMO

SCENA I

Noite. Campagna con monte in prospetto. Zoroastro sta contemplando i moti delle stelle.

ZOROASTRO

Gieroglifici eterni,
Che in zifre luminose ogn'or splendete
Ah ! Che alla mente umana
Altro che belle oscurità non siete.
Pure il mio spirito audace
Crede veder scritto là su in le stelle
Che Orlando, eroe sagace,
Alla gloria non fia sempre ribelle.
Ecco, sen vien. Su, miei consigli,
all'opra !

SCENA II

Orlando e Zoroastro

ORLANDO

Stimolato dalla gloria
Agitato dall'amore
Che farai, misero core ?

ZOROASTRO

Purgalo ormai da effeminati sensi.

ORLANDO

Chi sei ? Che parli ? Che vuoi tu ?
Che pensi ?

ZOROASTRO

Di tua gloria custode
Ti stimolo a seguirla.
Ergi 'l core
Alle grandi opre.

ORLANDO

Ah ! Me lo tolse amore !

ZOROASTRO

Te lo renda il valore

ORLANDO

Languisce in petto

ZOROASTRO

Seherno esser vuoi d'un vile
pargoletto ?

SINFONIA

Il mago fa segno con la verga, e li Geni portano via il monte, comparando in suo loco la Reggia d'Amore, che in figura di fanciullo siede nel trono avendo ai suoi piedi addormentati alcuni eroi dell'Antichità.

ZOROASTRO

Mira, e prendi l'esempio :

Ouverture

ACTE I

SCÈNE 1

C'est la nuit. La nature avec des montagnes dans le fond. Zoroastro observe le mouvement des astres.

ZOROASTRO

Hiéroglyphes éternels,
Qui resplendissez toujours en signes de lumière
Ah ! Que n'êtes vous pour la raison humaine
Autre chose que belle obscurité !
Mais mon esprit audacieux
Croit bien lire là haut dans les étoiles,
Qu'Orlando, le sage héros,
Ne restera pas toujours rebelle à l'appel de la gloire.
Le voici, il s'en vient ! Allez, mes conseils, à l'œuvre !

SCÈNE 2

Orlando et Zoroastro

ORLANDO

Pressé par la gloire,
Tourmenté par l'amour,
Que feras-tu, cœur malheureux ?

ZOROASTRO

Libère-le de ces sentiments efféminés !

ORLANDO

Qui es-tu ? Que dis-tu ? Que me
veux-tu ?
Que veux-tu dire ?

ZOROASTRO

Gardien de ta gloire,
Je t'exhorte à la poursuivre.
Èlève ton cœur
Aux plus grands exploits !

ORLANDO

Ah ! l'amour me l'a volé !

ZOROASTRO

Ton courage te le rendra !

ORLANDO

Tout se languit en mon cœur.

ZOROASTRO

Veux-tu être la risée d'un vil
bambin ?

SINFONIA

Le Magicien fait un signe avec sa baguette, et les Génies emportent la montagne, découvrant le Palais du dieu Amour, jeune garçon assis sur un trône. À ses pieds, plusieurs héros antiques endormis.

ZOROASTRO

Regarde bien, et prends exemple !

Né apprendre voti, che di gloria al templo.
Lascia Amore, e segui Marte !
Va, combatti per la gloria.
Sol oblio quel ti compare
Questo sol bella memoria.
Lascia, etc.

SCENA TERZA

Orlando solo

ORLANDO

Immagini funeste
Che turbate quest'alma !
E non avrò sopra di voi la palma ?
Sì, già vi fuggo, e corro
A innalzar col valor novi trofei :
Ti rendo o bella gloria gli affetti miei.
Ma che parlo ? E non moro ?
E lascerò quell'idolo che adoro !
No : parto, e fia mia gloria,
Più servir ad amor, ch'aver vittoria.
Non fu già men forte Alcide
Benché in sen d'Onfale bella
Spesso l'armi egli posò !
Né men fiero il gran Pelide
Sotto spoglie di donzella
D'Asia i regni minacciò !
Non fu, etc.
(Parte)

SCENA QUARTA

Boschetto con capanne di pastori.

Dorinda, poi Orlando

DORINDA

Quanto diletto avea tra questi
boschi
A rimirar quegli innocenti scherzi
E di capri, e di cervi ?
Nel serpeggiar dei limpidi ruscelli
Brillar i fior, ed ondeggiar le piante ;
Nel garrir degli augelli
Nello spirar di zeffiretto i fiati.
Oh giorni allor beati !
Ora per me funesti.
Io non so che sian questi moti
Che sento adesso entro il mio core.
Ho inteso dir, che ciò suol fare
amore.
(Si sente di dentro strepito d'armi : Orlando con la spada alla mano conducendo seco una Principessa)

ORLANDO

Itene pur tremendo anime vili
Ite d'abisso a popolare i regni.

Ne dépose tes vœux qu'au temple de la Gloire.
Abandonne l'Amour et suis les pas de Mars !
Va, combats pour la Gloire.
Amour ne te vaudrait que l'oubli ;
Mars t'offre la mémoire de la postérité.

SCÈNE 3

Orlando seul

ORLANDO

Images funestes
Qui troublez mon âme !
Ne saurai-je donc jamais vous soumettre à ma loi ?
Oh, si ! déjà je vous fuis, et je cours
Conquérir par ma vaillance de nouveaux trophées :
Je te rends, ô belle Gloire, toute ma passion.
Mais que dis-je ? Et je n'en meurs point ?
J'abandonnerais l'objet de mon ardeur ?
Non, je pars ! et que ma gloire
S'accomplisse désormais au service de l'Amour !
Hercule ne fut pas moins puissant
Lorsque auprès de la belle Omphale
Il choisit de déposer les armes !
Ni moins fier le grand Achille
Quand, sous des habits de femme,
Il menaça les empires d'Asie !

SCÈNE 4

Un bosquet avec des cabanes de bergers.

Dorinda, puis Orlando

DORINDA

Que de plaisirs avais-je dans ces bois
A contempler les jeux innocents
Des chèvres et des cerfs,
La course serpentine des ruisseaux cristallins,
A voir s'épanouir les fleurs et onduler les herbes,
A écouter le gazouillis des oiseaux,
A respirer le souffle embaumé de la brise.
Instants bénis alors !
Instants funestes aujourd'hui !
Je ne sais ce que veut dire
Ces transports qui agitent mon cœur.
Je me suis laissé dire que c'était de l'amour.
(On entend des bruits d'armes. Entre Orlando, l'épée à la main, ramenant avec lui une princesse libérée)

ORLANDO

Allez-vous-en en tremblant, vils brigands !

Tu illustre Principessa
Libera sei, e reco più a mia gloria
Il tuo bello servir, ch'ogni vittoria.
(Partono)

DORINDA

Quegli è il famoso Orlando
Che vive, a quel ch'io vedo
Anch'esso amando.
Ho un certo rossore
Di dir quel sento
S'è gioia o tormento
S'è gelo o un ardore
S'è al fine - nol so.
Pur picciolo meco
Bisogna che sia
Piacere o dolore
Se l'anima mia
Rinchiudere lo può.
Ho un certo, etc.
(Parte)

SCENA QUINTA

Angelica e poi Medoro a parte

ANGELICA

M'hai vinto al fin, m'hai vinto, o cieco Nume !
L'alma mia non presume
Di riportar più i soliti trofei
E tu Orlando, ove sei ?
Deh, mira al fin, che l'idolo mio, che adoro
E l'amabil Medoro
Io lo vidi ferito (Medoro ascolta a parte) ;
Sanarlo procurai, ma le sue piaghe
Saldando nel suo petto : ah ! Nel mio core
Per lui apriva Amor una maggiore.
Ritornava al suo bel viso
Fatto già bianco e vermiglio
Con la rosa unito il giglio
Dal pallor delle viole.

MEDORO

Accostandosi
E il mio cor da me diviso
Si struggeva in fiamma lieve
Come suol falda di neve
Discoperta ai rai del sole.

ANGELICA

Spera, mio ben, che presto
Con più tranquilla sorte
D'esser a me nel regno
Come già reso sei in amor, consorte.

MEDORO

Di tanto onor mi scorgo indegno

Allez peupler les abîmes de l'enfer !
Et toi, illustre princesse,
Sache que tu es libre, et que ma gloire s'enorgueillit davantage
D'être au service de ta beauté que de tout autre victoire !
(Il s'éloigne)

DORINDA

C'est donc lui, l'illustre Orlando
Qui lui-même ne vit, à ce que je vois,
Que pour aimer.
Je rougis quelque peu
D'avouer ce que je ressens.
Est-ce joie ou tourment ?
Est-ce que je gèle, est-ce que je brûle ?
Est-ce alors... je n'en sais rien.
Pourtant tout petits, en mon sein,
Se doivent d'être
Le plaisir ou la douleur,
Sans quoi mon cœur
Ne les saurait contenir.
(Elle s'éloigne.)

SCÈNE 5

Angelica, puis Medoro en aparté

ANGELICA

Tu m'as vaincue enfin, ô Dieu aveugle !
Mon âme abandonne toute ambition
De remporter à nouveau les anciens trophées.
Et toi, Orlando, où es-tu ?
Oui, tu sauras enfin que celui que j'adore
N'est autre que l'aimable Medoro.
Je le vis à mes pieds, blessé (Medoro écoute à l'écart) ;
Je lui prodiguai mes soins, mais à mesure que ses plaies
Se refermaient dans sa poitrine, ah ! dans mon cœur
L'Amour en ouvrait de nouvelles, plus fatales !
Son beau visage retrouvait,
Après la pâleur des pensées, blancheur et vermillon,
Le lis uni à la rose.

MEDORO

(s'approchant)
Et mon cœur, de moi-même séparé,
S'embrasa d'une flamme légère,
Tel un flocon de neige
Livré aux rayons du soleil.

ANGELICA

Garde l'espoir, mon bien-aimé, bientôt,
Par un sort plus serein,
Tu régneras en mon royaume
Comme tu régnes déjà en mon cœur.

MEDORO

Je me sens par trop indigne de tant d'honneur.

ANGELICA

Chi possessore è del mio core
Può senza orgoglio chiamarsi Re.
Io ch'ho spezzato più d'un impero
Ho a te piagato l'animo altero
E più d'un soglio val la mia fe'.
(Parte)

SCENA SESTA

Dorinda e Medoro

MEDORO

Ecco Dorinda, né sfuggirla io posso.

DORINDA

Medoro, al fin ti ritrovo
Pure una volta solo ; perché poche
Son quelle che lontana da te stia
La tua bella parente ; ed ho timore
Che più del sangue a lei t'unisca amore.

MEDORO

No Dorinda, t'inganni, anzi fra poco
Deve partir, ed accompagnarla io debbo.

DORINDA

Tu con lei partirai ?

MEDORO

Con lei qui venni ;
La vita, che a lei devo,
M'obbliga d'esser grato.

DORINDA

E se mi lasci
Poco temi però d'esser ingrato.

MEDORO

No ! sarò mai.
L'offeso tuo cortese
Il tuo volto...

DORINDA

Vorrei gentil Medoro
Poterti prestar fede.
Ma il core non ti crede, e che ingannarmi
Dice, che vuoi. Non posso consolarmi.

MEDORO

Se il cor mai ti dirà
Ch'io mi scordi di te,
Rispondigli per me,
Ch'è menzognero
Memoria sì gradita
Altro che con la vita

ANGELICA

Quiconque se prévaut de posséder
mon cœur
Peut sans excès d'orgueil se
prétendre roi.
Moi-même, qui ai dédaigné plus
d'un empire,
Je consens à te soumettre mon
âme altière.
Mon amour fidèle vaut mieux
qu'un trône.
(Elle s'éloigne)

SCÈNE 6

Dorinda et Medoro

MEDORO

Voici Dorinda, je ne puis l'éviter.

DORINDA

Medoro, je te retrouve enfin,
Et seul pour une fois ! car ils ne
sont pas fréquents
Ces instants où tu ne sois
accompagné
Par ta belle parente ; et je crains
Que l'amour, plus que le sang, soit
le lien qui vous unit.

MEDORO

Non, Dorinda, tu te trompes, et
bientôt
Elle doit partir. Il me faut
l'accompagner.

DORINDA

Tu partiras avec elle ?

MEDORO

Avec elle je vins ici ;
Je lui dois la vie,
Je lui dois cette gratitude !

DORINDA

Et si tu m'abandonnes,
Tu ne crains pas d'être ingrat !

MEDORO

Je ne le serai jamais. Ta tendresse
pour moi,
Ton beau visage...

DORINDA

J'aimerais bien, mon gentil
Medoro,
Prêter foi à tes paroles.
Hélas, mon cœur ne te croit pas,
et dit
Que tu veux me tromper. Je suis
inconsolable.

MEDORO

Si jamais ton cœur te dit
Ch'je t'ai oubliée,
Réponds-lui en mon nom
Qu'il est un menteur.
Un souvenir aussi charmant
Ne saurait qu'avec la vie

Mai non si partirà
Dal mio pensiero.
Se il cor mai ti dirà, etc.
(Parte)

SCENA SETTIMA

Dorinda sola

DORINDA

Povera me ! Ben vedo che m'alletta
Con un parlar fallace.
Ma così ancor mi piace,
E ogni sua pargoletta
Mi fa all'udito certa consonanza
Che accorda col desio pur la
speranza.
O care parolette, o dolci sguardi
Sebbene siete bugiardi
Tanto vi crederò.
Ma poi che far potrò
Allor che troppo tardi
Io vi conoscerò.
O care parolette, etc.

SCENA OTTAVA

Zoroastro, Angelica e poi Orlando

ZOROASTRO

Noti a me sono i tuoi fatali amori
Con Medoro. E non temi
La vendetta d'Orlando ?

ANGELICA

E' ver, che devo
Molto all'eroe ; ma...

ZOROASTRO

Già sen vien. Celato
Mi terrò per vegliar d'ognuno il fato
(Si ritira in disparte)

ORLANDO

Quando mai troverò l'onne fugaci
D'Angelica la bella ?

ANGELICA

Oh Dei ! Se vien Medoro
Che qui attendea per partir seco !
Eh forse se Orlando qua conduce
Il novo amore per quella,
Ch'ei salvò da man' nemica
Non sarà così grande il mio timore.
Vuò fingermi gelosa
Per meglio discoprire il suo pensiero.
(Si presenta a Medoro)
Orlando, è pur vero
Ch'io qui ti veda !

ORLANDO

Oh Cielo ! O cara, e come
Potevo mai sperar si lieta sorte !
Angelica mio bene.

S'effacer jamais
De ma pensée.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 7

Dorinda seule

DORINDA

Pauvre de moi ! Je vois bien qu'il
veut m'ensorceler
Avec ses paroles mensongères.
Mais il me plaît tellement
Que chacun de ses mots tendres
Résonne dans mon oreille en
parfaite harmonie
Avec mes désirs et mes espoirs.
Ô chères paroles, ô doux regards !
Même si vous êtes menteurs
Je ne cesserai de vous croire.
Mais ensuite que ferai-je,
Lorsque bien trop tard
Je ne serai plus dupe ?
(Elle s'éloigne)

SCÈNE 8

Zoroastro, Angelica, puis Orlando

ZOROASTRO

Je n'ignore rien de tes fatales
amours
Avec Medoro. Ne crains-tu donc pas
La vengeance d'Orlando ?

ANGELICA

Il est vrai que je dois
Beaucoup à ce héros, mais...

ZOROASTRO

Il arrive. Je me tiendrai
Caché ici pour veiller au sort de
cbacun.
(Il se retire)

ORLANDO

Quand trouverai-je enfin la trace
fugace
De la belle Angelica ?

ANGELICA

Ô Dieux ! Si Medoro pouvait venir
en ces lieux,
Lui que j'attends pour partir !
Mais si par hasard Orlando vient-il
ici
Mû par un nouvel amour pour celle
Qu'il sauva de la main ennemie,
Mes craintes seraient alors quelque
peu apaisées.
Je veux feindre la jalousie
Pour d'autant mieux percer ses
pensées secrètes.
(Elle se dresse devant Orlando)
Orlando, est-ce bien vrai
Je te voie ici ?

ORLANDO

Le Ciel soit loué ! Ô chère âme,
comment
Aurais-je pu espérer un bonheur
pareil ?
Angelica, ma bien-aimée !

ANGELICA

Erri nel nome
Isabella vuoi dir, che là t'attende.

ORLANDO

Son della principessa
Difensor, non amante.

ANGELICA

Ma per tale ti pubblicò Dorinda
allora, e quando...

ORLANDO

Un'Angelica sol può amare Orlando

ANGELICA

Vedendo Medoro da lontano
(Ma, oh Dei ! Vedo Medor !
Convien che Orlando
allontani di qua)
Esce il mago facendo segno colla
verga, surge di sotterra una gran
fontana, che copre Medoro, la
scena cangiandosi in un delizioso
giardino.

ORLANDO

Chiedimi o bella
Nuove prove d'amore.

ANGELICA

(O soccorso opportun !)
Sentimi Orlando
Se pur vuoi, ch'io ti creda
A me fedel, pronto da te allontana
La dama, che a color di mano hai
tolto
O non vedrai d'Angelica più il
volto.
Se fede vuoi, ch'io ti creda
Fa che veda la tua fedeltà
Finchè regni nel mio petto il
sospetto
Mai l'amor vi regnerà
Se fedel, etc.
(Parte)

SCENA NONA

Orlando solo

ORLANDO

T'abbibirò, crudele,
E vedrai in questo istante
Che della Principessa
Fui solo difensore, ma non amante.
Fammi combattere
Mostri e tifei
Nuovi trofei
Se vuoi dal mio valor.
Muraglie abbattere
Disfare incanti
Se vuoi ch'io vanti
Darti prove d'amor.
Fammi combattere, etc.
(Parte)

ANGELICA

Tu te trompes de prénom.
Tu veux dire : Isabella, celle qui
t'attend là-bas.

ORLANDO

De cette princesse
Je ne suis que le défenseur, et non
l'amant.

ANGELICA

Tel te nomme pourtant Dorinda,
et quand...

ORLANDO

Il n'est qu'une Angelica
qu'Orlando puisse aimer.

ANGELICA

(apercevant Medoro au loin)
(Mais, Dieux du ciel ! Je vois
Medoro !
Il faut qu'Orlando s'éloigne.)
(Le Mage apparaît, faisant un signe
avec sa baguette. De la terre, jaillit
une grande fontaine qui dissimule
Medoro. La scène se transforme en
un jardin de délices)

ORLANDO

Exige de moi, ma belle,
De nouvelles preuves d'amour !

ANGELICA

(O secours opportun !)
Ecoute bien, Orlando,
Si tu veux me convaincre
De ta fidélité, éloigne
immédiatement
La dame que tu sauvas de leurs
mains
Ou tu ne reverras plus jamais le
visage d'Angelica.
Si tu veux que je te croie fidèle,
Montre-moi ta fidélité.
Tant que le soupçon régnera dans
mon cœur,
L'amour ne pourra y prendre
place.
(Elle s'éloigne)

SCÈNE 9

Orlando seul

ORLANDO

Je t'obéirai, cruelle,
Et tu verras à l'instant même
Que de la princesse
Je ne fus que le défenseur, jamais
l'amant.
Fais-moi combattre
Monstres et hydres,
Si de nouveaux trophées
Doivent te prouver ma vaillance.
J'abattrai les murailles,
Je dissiperai les sortilèges
Si tu veux que je te donne
D'autres preuves d'amour.
(Il s'éloigne)

SCENA DECIMA

Medoro, ed Angelica trattenendolo

MEDORO

Angelica, deh lascia...

ANGELICA

Fermati, oh Dei !
Che pensi far, Medoro ?

MEDORO

Riconosco chi sia
Chi teo favellar fin'ora ho visto.

ANGELICA

Fermati, a morir vai
Che quello è Orlando.

MEDORO

Alla gloria mi toglì.

ANGELICA

Ma ti serbo all'affetto.

MEDORO

Ubbidir devo...

ANGELICA

Forza è partir pria che qui torni
Orlando
Va al fonte degli allori, ivi m'attendi.

ANGELICA E MEDORO

E del mio amor un novo pegno or
prendi.
S'abbracciano, quando viene
Dorinda, che trattiene Medoro

SCENA UNDICESIMA

Dorinda e detti

DORINDA

O Angelica, o Medoro; il vostro
amore
Indarno ormai si cela.
Perché il darsi la mano, ed
abbracciarsi
E' qualche cosa più di parentela.

ANGELICA

Dorinda, il ver dicesti; è tempo
ormai
Di non tener più ascoso
Che Medoro è il mio sposo.
Con lui mi parto già. Grazie ti
rendo
Del cortese ricetto
Che dato n'hai.
Prendi, e conserva questa
Grata memoria d'un sincero affetto.
Le dà un gioiello.

DORINDA

Lo prendo, ma speravo
Gioie più care aver dal tuo Medoro,
Perché ancor io l'amavo.

MEDORO

Vaga Dorinda, perdonar mi dei.

DORINDA

Il ciel te lo perdoni; che m'hai fatto

SCÈNE 10

Medoro, Angelica qui le retient

MEDORO

Angelica, laisse-moi...

ANGELICA

Arrête-toi, par tous les Dieux !
Que penses-tu donc faire,
Medoro ?

MEDORO

Apprends qui est l'homme
A qui je t'ai vu parler à l'instant.

ANGELICA

Cesse ! tu risques la mort,
Puisque c'était Orlando.

MEDORO

Tu m'ôtes à la gloire !

ANGELICA

Mais te conserve à l'amour !

MEDORO

Je me dois d'obéir...

ANGELICA

Il nous faut partir avant
qu'Orlando ne revienne.
Va de ce pas m'attendre à la
fontaine des lauriers.

ANGELICA ET MEDORO

Prends donc de mon amour un
gage nouveau.
(Ils s'embrassent ; à ce moment paraît
Dorinda, qui retient Medoro)

SCÈNE 11

Dorinda et les mêmes

DORINDA

Ô Angelica, ô Medoro, votre
amour
Ne se cache donc plus.
Se tenir par la main, s'embrasser
ainsi
Voilà des choses que des cousins ne
font guère !

ANGELICA

Dorinda, tu as raison, il est temps
De ne plus dissimuler
Que Medoro est mon époux
Et que je pars avec lui. Je te
remercie
De cet aimable asile
Que tu nous procuras.
Prends, et garde à jamais
Ce souvenir, marque d'une
gratitude sincère.

ORINDA

Je l'accepte, mais j'espérais
Des dons bien plus précieux de la
part de ton Medoro,
Car je l'aimais moi-même.

MEDORO

Belle Dorinda, tu dois me
pardonner.

DORINDA

Que le Ciel te pardonne, car tu

Più mal di quel che sai con questo
tratto.

ANGELICA E MEDORO

Consolati o bella
Gentil pastorella
Ch'al fine il tuo core
E' degno d'amore
E amor troverà.

DORINDA

Non so consolarmi
Non voglio sperare
Più amor non può darmi
L'oggetto da amare
Che perder mi fa.

ANGELICA

Non perder la speme
Ch'è l'unico bene.

MEDORO

Hai l'alma costante
Per esser amante

DORINDA

No, solo fra pene
Il cor viverà.

ANGELICA E MEDORO

Consolati o bella, etc.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Dorinda sola

DORINDA

Quando spieghi i tuoi tormenti,
Amoroso rossignolo,
Par che canti e piangi allor
E accompagni il mio dolor.

SCENA SECONDA

Orlando e Dorinda

ORLANDO

Perché, gentil donzella
Così vai pubblicando
Ch'ha rapito Isabella, e l'ama
Orlando ?

ORINDA

Prends, et garde à jamais
Ce souvenir, marque d'une
gratitude sincère.

ORLANDO

Dimmi, di quale Angelica tu
intendi ?

DORINDA

Di quella, ch'era meco.
E poi sen è partita

Col suo Medoro, da lei tanto amato
Ch'amavo pure anch'io
Ch'era l'idol mio

me fis
Plus de mal que tu n'en peux lire
sur mon visage.

ANGELICA ET MEDORO

Console-toi, belle
Et gentille pastourelle,
Et dis-toi que ton cœur
Est digne d'amour
Et que cet amour, il le trouvera.

ORINDA

Je ne puis me consoler,
Je ne veux point espérer.
L'Amour ne rendra point
A ma passion l'objet
Qu'il me fait perdre ainsi.

ANGELICA

N'abandonne pas l'espoir,
C'est un rare trésor.

MEDORO

Tu as un cœur fidèle,
Digne de se faire aimer.

DORINDA

Oh non, mon cœur ne connaîtra
plus
Désormais que la douleur.

ANGELICA ET MEDORO

Console-toi...

DEUXIÈME ACTE

SCÈNE 1

Dorinda seule

DORINDA

Quand tu racontes tes tourments,
Amoureux rossignol,
Il semble que tu chantes et pleures
Pour me soutenir dans ma
douleur !

SCÈNE 2

Orlando et Dorinda

ORLANDO

Pourquoi, charmante Dorinda,
Racontes-tu à qui veut l'entendre
Qu'Orlando a enlevé Isabelle, et
qu'il l'aime ?

ORINDA

Moi ? Seigneur, c'est m'avoir mal
comprise
Que de vous avoir dit cela, car je
parlais d'Angelica...

ORLANDO

Dis-moi, qui est cette Angelica
dont tu parles ?

ORINDA

Celle qui était chez moi
Et qui en est partie
Avec son Medoro qu'elle aime tant
Et que j'aimais moi-même,
Lui qui fut mon Dieu vivant,

E me lasciò schernita
Sebbeu questo gioiello m'ha donato
Gli fa vedere il gioiello.

ORLANDO

Che miro, oh ciel ! Questo è il
maniglio appunto
Che già di Ziliane a me fu dono
E ch'io dopo a lei diedi. Ah ! Più
non posso
Dubitar ch'ella sia, che me tradisce.
Ma chi è costui, che ardisce
D'esser a me rivale ?
E' il Re Circasso ? O Ferraguto il
Moro ?

DORINDA

Già v'ho detto, che chiamassi
Medoro
Ed è giovane e bello
D'una bona struttura. Ah ! Che
non posso
Scordarlo ! Ed ora tutto quel che
miro
Parmi che sia Medoro e ognor
sospiro.
Se mi rivolgo al prato
Veder Medoro mio
In ogni fior mi fa.
Se miro il bosco, o l'rio
Mi par che mormorando
Or l'onde, ora le fronde
Dicano sì ch'amando
Qui 'l tuo Medoro sta.
Se mi rivolgo, etc.
(Parte)

SCENA TERZA

Orlando solo

ORLANDO

E' questa la mercede
Angelica spietata !
Del mio amor, di mia fede ?
Ah ! Non vi goverà da me fuggire
Che sino d'Acheronte sulla strada
Vi giungerà il mio sdegno, e la mia
spada !
Cielo ! Se tu il consenti
Deh ! Fa che nel mio seno
Passa anche il ferro entrar ;
Perché a un sì rio dolore
Dal misero mio core
Sappia col ferro almeno
L'uscita ritrovar.
Cielo ! Se tu il consenti, etc.
(Parte)

SCENA QUARTA

Angelica, Medoro e Zoroastro.

ZOROASTRO

A qual rischio vi esponete
Incauti amanti un cieco amor !

ANGELICA

E' d'uopo lontanarsi da Orlando.

Et qui m'abbandonna, trahie,
Même si elle me donna ce bijou.

ORLANDO

Que vois-je, ô Ciel !
C'est bien le bracelet
Qui me fut offert par Zéliant
Et que je lui donnai à mon tour.
Ah, je ne puis davantage
Douter que c'est bien elle, et qu'elle
m'a trahi !
Mais qui est celui qui ose
Se prétendre mon rival ?
Le roi de Circassie, peut-être ? Ou
Ferraù le Maure ?

DORINDA

Je viens de vous le dire, il s'appelle
Medoro,
Il est jeune et beau,
Et très bien fait de sa personne.
Ah ! Je ne puis
L'oublier ! A présent, tout ce que
je vois
Me semble être Medoro, et tout
m'arrache des soupirs.
Quand je traverse une prairie,
Il me semble voir mon Medoro
Dans chaque fleur des champs.
Quand je vois un bosquet, un
ruisseau,
Il me semble entendre murmurer
Là les ondes, là les feuilles,
Et ils me disent que Medoro
N'a cessé de m'aimer.
(Elle s'éloigne)

SCÈNE 3

Orlando seul

ORLANDO

C'est ainsi que tu récompenses,
Cruelle Angelica,
Mon amour et ma fidélité ?
Ah ! inutile de t'enfuir !
Car jusqu'aux bords de l'Achéron
Te poursuivront ma fureur et mon
épée !
Ciel ! Si tel est ton plaisir,
Fais que mon sein aussi
Soit transpercé par le fer ;
Car la douleur terrible
Qu'endure mon pauvre cœur
Ne pourra que par le fer
Être anéantie.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 4

Angelica, Medoro et Zoroastro

ZOROASTRO

A quels périls vous exposez,
Amants imprudents, votre amour
aveugle ?

ANGELICA

Il nous faut nous éloigner
d'Orlando.

ZOROASTRO

E s'ei vi giungo ?

MEDDRO

Ho core anch'io nel petto.

ANGELICA

Forse per me non sarà mai crudele.

ZOROASTRO

E avrà pietà di chi gli fu infedele ?
Affrettatene i passi per fuggir il suo
sdegno
E l'opra mia per vostro aiuto
impegno.
Tra caligini profonde
Erra ognor la nostra mente
S'ha per guida un cieco Nume.
Di rovina sulle sponde
E' in pericolo imminente
Se ragion non le dà il lume.
Tra caligini, etc.
(Parte)

SCENA QUINTA

Angelica e Medoro

ANGELICA

Da queste amiche piante
Dovermi allontanar, quanto mi
spiace !

MEDORO

Conserverranno ogn'ora, o mio
bel core
La memoria fedel del nostro amore.

ANGELICA

Ma del nostro cammino
E tempo ormai di seguirne il
corso ;
Vanne ed appresta a' corridori 'l
morso
Ch'io qui t'attendo.

MEDORO

Pronto d'ogni tuo cenno eseguirò
son io.
Addio prati, addio fonti, allora addio
*Scolpisce il loro nomi nella scorza
degli alberi*
Verdi allora sempre unito
Conservate il nostro nome
Come unito sarà il cor.
E poi dite a chi lo miri
Da qual mano, quando, e come
Ère anéantie.
Fosse in voi si ben scolpito
Se volete, che sospiri
Invidiando il nostro amore.
Verdi allora, etc.
(Parte)

SCENA SESTA

Angelica sola

ANGELICA

Dopo tanti perigli, e tanti affanni
Ora al paterno regno
Con Medoro farò lieto ritorno.
Troppo ingrata ad Orlando

ZOROASTRO

Et s'il vous rattrape ?

MEDDRO

J'ai moi aussi un cœur vaillant dans
la poitrine !

ANGELICA

Peut-être ne sera-t-il jamais cruel à
mon égard ?

ZOROASTRO

Et il aurait pitié d'une traîtresse ?
Hâtez-vous plutôt de fuir sa fureur,
Et je m'engage à vous aider par mes
pouvoirs.
A travers les ténèbres profondes
Être éternellement notre esprit
S'il obéit à un dieu aveugle.
Sur les bords du précipice,
Il affronte un danger constant
Si la raison ne lui éclaire pas le
chemin.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 5

Angelica et Medoro

ANGELICA

De ces bosquets aimables
Combien il me déplaît de me
devoir éloigner !

MEDORO

Ils garderont à jamais, ma bien-
aimée,
Le fidèle souvenir de notre amour.

ANGELICA

Mais il est temps pour nous
Désormais de nous remettre en
chemin ;
Va apprêter le mors aux coursiers,
Tandis que je t'attends ici.

MEDORO

J'exécute sans délai tous tes desirs.
Adieu prairies, adieu sources,
lauriers, adieu !
(Il grave leurs noms dans l'écorce
des arbres)
Verds lauriers, toujours unis
Retenez nos deux noms
Tout comme le seront nos cœurs.
Et puis dites à qui les verra
De quelle main, et quand, et
comment
Ils furent en vous si bien gravés,
Si vous voulez qu'on soupire
En nous enviant notre amour.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 6

Angelica seule

ANGELICA

Après tant de périls et de
tourments,
Au royaume de mon père
Je retournerai, joyeuse, avec
Medoro.

Mi rendo, è ver, cui debbo onor,
e vita.

Ma che far posso ?

Egli ben sa per prova
Che agli incanti d'un volto
Né forza, né virtù, né mertu giova.

Non potrà dirmi ingrata

Perché restai piagata
Da un così vago stral.

Se quando amor l'offese

Ei pur mal si difese

Dall'arco suo fatal.

Non potrà dirmi ingrata, etc.

(Parte)

SCENA SETTIMA

Orlando solo

ORLANDO

Dove, dove guidate o Furie
Che m'agitate il piede errante
Per ritrovar l'indegna
Coppia, che si nascose a gli occhi
miei ?

Legge sopra la scorza degli alberi

Ma che rimiro ? Oh Dei !

Scolpiti in queste piante

I nomi rei d'Angelica e Medoro

E l'lor perfido amore, e pur non

moro !

Ma dov'è quella man, che li ha

scolpiti ?

Forse che in questo speco

Del loro amor ricetto, ella

s'asconde ;

Ne cercherò ben tutte

Le più cieche voragini profonde.

Entra nella grotta

SCENA OTTAVA

Angelica e poi Orlando

ANGELICA

Tutto a poter partire

Ha già disposto il mio gradito

amante.

Addio, dunque vi lascio, amiche

piante.

Verdi piante, erbetto liete

Vago rio, speco frondoso

Sia per voi benigno il ciel.

Delle vostre ombre segrete

Mai non turbi 'l bel riposo

Vento reo, nembro crudel.

Verdi piante, etc.

ORLANDO

Ah, perfida, qui sei !

Angelica

Chi mi soccorre ? Oh Numi !

Fugge nel bosco. Orlando la seguita,

quando esce Medoro.

Je suis, il est vrai, trop ingrate
A l'égard d'Orlando car je lui dois
honneur et vie.

Mais que puis-je faire ? Il le sait
bien lui-même

Que contre la magie d'un visage

Rien ne peut la force, la vertu
ou le mérite.

Il ne pourra me dire ingrater

Puisque je fus blessée

Par une flèche si charmante.

Et, lorsque l'amour le frappa,

Lui-même se défendit fort mal

Contre son arc fatal.

(Elle s'éloigne)

SCÈNE 7

Orlando seul

ORLANDO

Où, où donc me conduisez-vous,
Furies

Qui agitez mon pied errant

Pour retrouver l'indigne couple

Qui se dérobe à mes yeux ?

(Il lit l'écorce des arbres)

Mais que vois-je ? O Dieux !

Taillés dans ces arbres

Les noms coupables d'Angelica et

de Medoro,

Et leur amour perfide, et moi je

vis encore ?

Mais où se cache cette main qui

les grava ?

Peut-être est-ce dans cette grotte,

Le refuge de leur amour, qu'elle

s'abrita ?

Je fouillerai jusqu'au dernier

Abîme aveugle et profond.

(Il entre dans la grotte)

SCÈNE 8

Angelica, puis Orlando

ANGELICA

Tout pour notre départ

Fut préparé par mon cher amant.

Adieu, je dois bien vous quitter,

mes chères plantes.

Belles verdure, herbes joyeuses

Ruisseau charmant, grotte

verdoyante

Que le ciel vous soit bienveillant.

Que de vos ombres discrètes

Jamais le repos ne soit troublé

Par un vent mauvais, un nuage

rednutable.

ORLANDO

Ah, perfide ! tu es ici !

Angelica

Qui me portera secours, ô Dieux ?

(Elle s'enfuit dans le bois.)

Orlando la suit quand surgit

Medoro)

SCENA NONA

Medoro solo

MEDORO

Ohimè ! Che miru !

Angelica seguita da un cavalier

Fuggendo va nel bosco

Volu a correr sull'orme

la nel bosco.

SCENA DECIMA

Angelica fuggendo, e poi Orlando

ANGELICA

Amor, caro amore

Assistimi tu

Tu me imploro.

Ah Medoro ! Medoro !

ORLANDO

Medoro chiama invan.

ANGELICA

Dove m'ascondo ?

ORLANDO

Non fuggirai, se non vai nell'altro
mondo.

*Angelica fugge, Orlando la seguita,
quando discende una gran nube,
che asconde Angelica, e la porta via
in aria accompagnata da quattro
Geni, che la circondano.*

SCENA UNDECIMA

Orlando solo

ORLANDO

Ah Stigie larve !

Ah scellerati spettri

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito !

Perché al mio amor offeso

Al mio giusto furor non la rendete ?

SCÈNE 9

Medoro seul

MEDORO

Hélas ! Que vois-je ! Angelica,

poursuivie

Par un chevalier, s'enfuit dans le

bois ?

Je poursuivrai leur trace.

(Il entre dans le bois)

SCÈNE 10

Angelica en fuite, puis Orlando

ANGELICA

Amour, cher Amour !

Porte moi secours,

J'implore ton Dieu !

Ah, Medoro, Medoro !

ORLANDO

Tu l'appelles en vain !

ANGELICA

Où puis-je me cacher ?

ORLANDO

Nulle part, si ce n'est dans l'autre
monde !

*(Angelica s'enfuit en direction
de la mer, poursuivie par
Orlando ; au même moment
descend un grand nuage qui
dissimule Angelica et l'emporte,
accompagnée de quatre Génies)*

SCÈNE 11

Orlando seul

ORLANDO

Ah, fantômes stygiens ! Spectres

scélérats,

Qui m'arrachez ainsi la femme

perfide,

Pourquoi, à mon amour offensé,

A ma juste fureur ne la rendez-

vous pas ?

Pauvre de moi, je suis trahi,

d'amore.
Vaghe pupille, non piangete, no
Che del pianto ancor nel regno
Può in ognun destar pietà ;
Vaghe pupille, non piangete, no.
Ma sì, pupille, sì piangete sì,
Che sordo al vostro incanto
Ho un core d'adamanto
Né calma il mio furor
Ma sì, pupille sì piangete sì.
Si getta furiosamente dentro alla grotta, che scoppia, vedendosi il Mago nel suo caro, che tiene fra le braccia Orlando, e fugge per aria.

ATTO TERZO

Sinfonia

SCENA PRIMA

Medoro e poi Dorinda

MEDORO

Di Dorinda alle mura
Quando io ritornassi, Angelica mi disse,
Quando per ria sventura novo
accidente mai ne dispartisse.

DORINDA

Medoro, e come mai qui ti rivedo ?
Non so ancor, se lo credo.
Ma Angelica dov'è ?

MEDORO

Quivi m'impose di ritornar.

DORINDA

Io quasi volea dire che tu per me
dovessi riventire ;
Ma sia pur qualsivoglia la cagione
Sempre è aperta per te la mia
magione.
Celato star procura
Perché Orlando ti cerca
E per te ho gran paura
Sebben son mal gradita
Più della mia m'è cara la tua vita.

MEDORO

Vorrei poterti amar
Il cor ti vorrei dar
Ma sai che mio non è.
E s'io ti dessi 'l cor

Où est-elle ? C'est lui, Medoro !
Il tient Proserpine dans ses bras,
Je le vois s'enfuir. Je cours la lui
arracher !
Ah ! Proserpine sanglote !
Ma fureur s'apaise
Puisqu'aux Enfers on pleure encore
d'amour.
Ô prunelles charmantes, cessez de
pleurer !
Car même dans ce royaume des
larmes
Ceci peut encore émuvoir.
Ô prunelles charmantes, cessez de
pleurer !
Mais si, prunelles, si, pleurez !
Car sourd à vos charmes
Je garde un cœur inébranlable
Et ma fureur ne saurait se calmer.
Si donc, prunelles, pleurez !
(Il se jette furieusement dans la grotte qui explose soudain. Le Mage s'envole sur son char, en tenant Orlando dans ses bras ; ensemble ils s'enfuient dans les airs)

TROISIÈME ACTE

Sinfonia

SCÈNE 1

Medoro, puis Dorinda

MEDORO

Angelica m'enjoignit de me rendre,
Lorsque, par un malheureux
accident, elle disparut.

DORINDA

Medoro ! Comment se fait-il que je
te revoie ici ?
Je ne sais encore si je puis le croire.
Mais Angelica, où est-elle ?

MEDORO

En ce lieu elle m'ordonna de
revenir.

DORINDA

J'ai cru un instant que tu étais
revenu pour moi ;
Mais, quelles que soient tes raisons,
Ma maison te restera toujours
grand ouverte.
Qu'elle te serve d'abri
Tant qu'Orlando te poursuit,
Car j'ai grand'peur pour toi.
Bien que tu ne m'aimes pas de
retour,
Ta vie m'est plus chère que la
mienne.

MEDORO

J'aimerais pouvoir t'aimer,
J'aimerais te donner mon cœur,
Mais tu sais qu'il n'est plus à moi.
Et si je te le donnais,
A un cœur coupable de trahison

A un cor, ch'è traditor,
Tu non daresti fe'.
Vorrei poterti amar, etc.
(Parte)

SCENA SECONDA

Dorinda sola

DORINDA

Più obbligata gli sono
Or che mi dice il vero
Son contenta, è sincero ;
E sebben nulla spero, e nulla bramo
Non meno però adesso ancora io
l'amo.
Parte ma viene trattenuta da Orlando.

SCENA TERZA

Orlando e Dorinda

ORLANDO

Pur ti trovo, o mio bene
E dopo tante pene
Pur giungo a riveder il tuo
semblante !

DORINDA

(Orlando, il grande Orlando
Mi si palesa amante !)
Forse meco scherzando, signor,
tu vai.

ORLANDO

Non so scherzar col foco :
E quel che per te m'arde è così fiero
Che non trova più loco.

DORINDA

(Par che dica il vero)

ORLANDO

Tu non rispondi ?

DORINDA

(Che dirò ? Ben grande !
Se mi vuole in consorte
Saria per me di questo Eroe la
preda :

Chi sa ? Giove altre volte arse per
Leda.)

ORLANDO

Et tu ne me parles toujours pas ?
Dis-moi, cruelle, se vuoi, ch'io viva
ou ma mort ?

ORLANDO

Que l'amour réunisse en nous

Mes sentiments avec les tiens,

Ô belle Vénus !

DORINDA

Ed innestar tu vuoi

Al sangue degli eroi

Me pastorella ?

ORLANDO

Unisca amor in noi

Gli miei, gli affetti tuoi

Venere bella.

DORINDA

Signor, meglio rifletti

Tu ne saurais accorder ta foi.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 2

Dorinda seule

DORINDA

Je me sens plus obligée à son égard
Depuis qu'il me dit la vérité,
Je suis bien contente qu'il soit
sincère ;
Et même si je n'ai plus rien à
espérer,
Je ne l'aime pas moins pour autant.
(Elle sort, mais revient entraînée par Orlando)

SCÈNE 3

Orlando et Dorinda

ORLANDO

Je te retrouve enfin, mon amour,
Après tant de souffrances
Je revois à nouveau ton visage !

DORINDA

(Orlando, le grand Orlando
Se déclare mon amant ?)
Tu te joues de moi, Seigneur !
tu vai.

ORLANDO

Je ne saurais jouer avec le feu :
Et celui qui m'embrase pour toi
est si féroce
Que je ne sais plus le contenir.

DORINDA

(Il semblerait qu'il dise la vérité.)

ORLANDO

Tu ne me réponds pas ?

DORINDA

(Que dois-je dire ? Quelle affaire !
S'il me veut pour épouse,
Un tel héros sera pour moi une
belle proie :

Mais qui sait ? Jupiter s'embrasa
autrefois pour Leda.)

ORLANDO

Et tu ne me parles toujours pas ?
Dis-moi, cruelle, si tu veux ma vie,
ou ma mort ?

ORLANDO

Que l'amour réunisse en nous

Mes sentiments avec les tiens,

Ô belle Vénus !

DORINDA

Veux-tu mêler

Le sang des héros

Au mien, celui d'une bergère ?

ORLANDO

Que l'amour réunisse en nous

Mes sentiments avec les tiens,

Ô belle Vénus !

DORINDA

Seigneur, pense donc plutôt,

Ch'io son Dorinda.

ORLANDO

Eh già lo so ; tu sei
Pronipote de Dei.
Ah no: sei l'Argalia
Fratello del mio bene
Che l'empio Ferrauto uccise a torto.
Già in me s'accende l'ira.

DORINDA

(Addio speranze ! Per mia fe' delira)

ORLANDO

Per Angelica mia se tu sei morto
Ora ne vuol vendetta.
Vuol tirar la spada, e mettersi in postura di battaglia

DORINDA

(Bell'imbroglia per me).
Signor aspetta...

ORLANDO

Si, sì v'intendo ben, dimmi volete
Ch'è Ferraut senz'elmo, e senza spada
Li lascio dunque anch'io, su via,
prendete.

Or ch'io ho lasciato l'armi

Son pronto a vendicarmi

Getta l'elmo e la spada.

Già lo stringo, già l'abbraccio

Con la forza del mio braccio

Nuovo Anteo l'alzo da terra :

E se vinto non si rende

Perché Marte lo difende

Marte ancor io sfido a guerra.

Son morto, a caro bene,

Trafitto da rie pene

Languente cado a terra.
(Parte)

SCENA QUARTA

Angelica e Dorinda

ANGELICA

Di Dorinda all'albergo
Trovar Medoro io spero.

DORINDA

Ah ! Mia signora, vaneggia affatto
Orlando.

ANGELICA

Che mi narri, Dorinda ?

DORINDA

Di sua strana follia sola è cagione
D'Angelica l'amor,
E gelosia.

ANGELICA

Mi fa pietà, ed ingrata

Mi crederci

In non averlo amato

Se l'amar fosse arbitrio, e non un

fato.

Pure se Orlando, ah il concedete,

oh Numi !

C'est moi, Dorinda.

ORLANDO

Mais je le sais ! Tu es
Une descendante des Dieux.
Mais non : tu es Argalia,
Le frère de ma bien-aimée,
Vilement assassiné par Ferraut
l'impic.
Je sens monter ma fureur !

DORINDA

(Adieu, tout espérer ! Il est fou, par
ma foi !)

ORLANDO

Puisque tu as péri pour mon
Angelica
J'en demande vengeance sur-le-
champ.
(Il fait mine de tirer son épée et se met en posture de combat)

DORINDA

(Me voilà dans l'embarras !)
Seigneur, attendez...

ORLANDO

Où, où, je comprends bien, vous
voulez me dire
Que Ferraut n'a ni heaume ni
épée...

Je les abandonne à mon tour,

prenez-les.

Et puisque j'ai laissé tomber les

armes,

Je suis prêt à me venger !

Je l'étreins, je le serre

Avec toute la force de mon bras,

Tel un nouvel Antée je le soulève

Et si, vaincu, il ne se rend pas

Car Mars le défend,

Je déferai Mars en personne.

Oh, je suis mort, ma bien-aimée,

Le désespoir me transperce de part

en part

Et sans vie je tombe à terre.
(Il s'éloigne)

SCÈNE 4

Angelica et Dorinda

ANGELICA

Au logis de Dorinda
J'espère trouver Medoro.

DORINDA

Ah ! madame, Orlando délire !

ANGELICA

Que me dis-tu, Dorinda ?

DORINDA

De son étrange folie la seule raison
Est l'amour d'Angelica
Et la jalousie.

ANGELICA

Je le plains, et ingrate

Tu pourrais me juger

De ne pas l'avoir aimé,

Si l'amour était décision, et non

point destin.

Pourtant, si Orlando, ah, de grâce,

ô Dieux !

Non fosse più del suo furore

oppresso

Vorrei sperar, che vinceria se stesso.

Così giusta è questa speme

Che se l'anima ancora teme

Ingannata è dal timor.

Ma in chi nacque per l'affanno

La speranza è quell'inganno

Che il piacer cangia in dolor.

Così giusta, etc.
(Parte)

SCENA QUINTA

Dorinda sola

DORINDA

S'è corripo un core
Teme ancor del suo amore.
Se un altro è mal gradito
Prova il martir del barbaro Cocito.
Nel mar d'amor per tutto v'è lo
scoglio

E vedo ben, che amare è un

grand'imbroglia.

Amor è qual vento

Che gira il cervello.

Ho inteso che a cento

Comincia bel bello

A farli godere.

Ma a un corto piacere

Dà un lungo dolor.

Se uniti due cori,

Si credon beati

Gelosi timori,

Li fan sfortunati.

Se un core è sprezzato

Divien arrabbiato,

Così fa l'Amor.

Amore è qual vento, etc.
(Parte)

SCENA SESTA

Zoroastro accompagnato da' Geni

Zoroastro

Impari ognuno da Orlando

Che sovente ragion si perde

amando.

O voi del mio poter ministri eletti

Or la vostra virtute unite meco

Si cangi 'l bosco in specchio.

Fa segno e la scena si trasforma in orrida spelunca

Là al fuor dell'eroe siatene attenti

Che fra pochi momenti avrò

vittoria

E l'eroe renderò sano alla gloria.

Sorge infausta una procella

Che oscurar fa il cielo e il mare

Splende fausta poi la stella

Che ogni cor ne fa godere.

Può talor il forte errare

Ma risorto dall'errore

Quel che pria gli diè dolore

N'était plus obsédé par sa propre

fureur,

Je voudrais espérer qu'il puisse se

vaincre lui-même.

Cet espoir est si raisonnable

Que, si mon âme tremble encore,

C'est parce que la peur l'égare.

Mais chez ceux nés, comme moi,

pour la souffrance,

L'espoir est un de ces leurres

Qui changent le plaisir en douleur.
(Elle s'éloigne)

SCÈNE 5

Dorinda seule

DORINDA

Lorsque notre amour est

réproque

Nous tremblons de peur pour

notre amant

Et lorsque nous aimons sans retour

Nous souffrons le martyre du

barbare Cocyte.

La mer d'amour est pleine

d'écueils

Et je vois bien qu'aimer est un bel

embarras.

Amour est une bourrasque

Qui vous tourne la tête.

On m'a dit que chez certains

Il commence tout doucement

Et ne donne que plaisir.

Mais ce bref plaisir

Prélude à une longue douleur.

Si deux cœurs sont unis,

S'ils se croient bénis des Dieux,

Les craintes et les jalousies

Les rendent misérables.

Et si un cœur est dédaigné

Il en devient enragé,

Causa immenso il suo piacer.
Sorge infausta, etc.
Parte e li Geni entrano nella spelunca

SCENA SETTIMA

Angelica, e Dorinda che piange

ANGELICA

Dorinda, e perché piangi ?

DORINDA

Non lo cercar, che al fin se lo saprai
Più di me piangerai.

ANGELICA

Dimmi che avvenne ?

DORINDA

Il furioso Orlando
Ha distrutto il mio albergo : eh Oh
Dei non moro !
Ed ha sepolto vivo il tuo Medoro
Parte piangendo

ANGELICA

Che intendo ! Oh sorte ria !
Crudel pur tolto m'hai l'anima
mia !

SCENA OTTAVA

Orlando e Angelica

ORLANDO

Più non fuggir potrai
Perfida Falerina...

ANGELICA

In me ravvisa
Angelica da te già un tempo amata
Ora da te aborrita. Aprimi 'l petto
Levane pur il core
Come l'alma m'hai tolta
E con Medoro l'hai sepolta viva.

ORLANDO

Si, sì, devi morir, o core ingrato.

ANGELICA

Non piango il mio, ma di Medoro
il fato
Finchè prendi ancora il sangue
Godi intanto
De' miei lumi al mesto umor.

ORLANDO

Sol ha sete di sangue il mio cor.

ANGELICA

Che dell'alma mia, che langue
Questo pianin
E' sangue ancor.

Qui obscurcit et le ciel et la mer,
Puis l'astre favorable resplendit
Qui réjouit tous les cœurs.
Ainsi peut errer un puissant
Mais, qu'il sorte de l'erreur,
Et ce qui lui causait tourment
Lui sera source de bonheur.
(Il s'éloigne, et les Génies pénètrent dans la grotte)

SCÈNE 7

Angelica, et Dorinda en pleurs

ANGELICA

Dorinda, pourquoi pleures-tu ?

DORINDA

Ne cherche pas à le savoir car, si tu
l'apprenais,
Tu en pleurerai bien plus que moi.

ANGELICA

Dis-moi, qu'est-il advenu ?

DORINDA

Orlando dans sa fureur
A détruit ma maison ; et - ô
Dieux, que ne suis-je
Morte ! - il a entré vivant ton
Medoro !
(Elle s'éloigne en pleurant)

ANGELICA

Qu'entends-je ? Destin cruel !
Ta cruauté m'a ravi mon âme !

SCÈNE 8

Orlando et Angelica

ORLANDO

Tu ne pourras plus fuir désormais,
Perfide Falerine...

ANGELICA

Reconnais en moi
Cette Angelica que tu avais aimée
Et que tu abhorres à présent !
Ouvre mon sein,
Attraches-en le cœur
Comme tu arrachas mon âme
Et l'ensevelis vivante avec Medoro.

ORLANDO

Oui, oui, tu dois mourir, ô cœur
ingrat !

ANGELICA

Je ne pleure pas mon sort, mais
celui de Medoro !
Avant de faire couler mon sang,
Réjouis-toi en attendant
De voir couler mes larmes.

ORLANDO

Mon cœur n'a soif que de sang !
Cela n'apaise point ma juste
fureur.

ANGELICA

De mon âme qui languit
Ces pleurs sont
Encore du sang.

ORLANDO

Ma non placa il mio giusto rigor
Vieni...
La prende per forza
Vanne precipitando
Di queste rupi al barbaro profundo.

ANGELICA

Numi, pietà !
La getta furiosamente nella spelunca, che subito si cangia in un bellissimo Tempio di Marte.

ORLANDO

Già per la man d'Orlando
D'ogni mostro più rio purgato è il
mondo
Le monde est débarrassé des plus
terribles monstres,
Voilà que la nuit des grottes
cimmériennes monte vers moi,
Et avec elle Morphée,
Qui me couvre le front de ses
pavots,
M'invitant à goûter les ondes du
Léthé.
Mes paupières enivrées
De cette douce liqueur
Ne demandent qu'à se clore.
Toi, perfide Amour,
Par ton vol
Ou par tes facéties,
Ne me réveille pas.
(Il s'endort sur un rocher)

SCENA NONA

Orlando, che dorme, Zoroastro e
poi Dorinda

ZOROASTRO

Ecco il tempo prefisso !
Amor, fa quanto puoi
Che Orlando schermerà gl'inganni
tuo.

Tu che del gran tonante
Coll'artiglio celeste
Il folgore sostieni
Le mie leggi son queste
Riminando il Cielo

ORLANDO

Dalla region stellante
Che rapida a me vien
Reca il divin liquore
Per risanar dell'egro Orlando il core.

Sinfonia

Fa segno colla verga, e quattro Geni per aria accompagnano un'Aquila che porta un vaso d'oro nel becco. Zoroastro prende il vaso, e l'Aquila colli Geni vola via per aria. Il mago s'accosta ad Orlando, quando esce Dorinda

DORINDA

Ah ! Che fate signor ?
S'egli si desta
Certo ambedue ne uccide.

ORLANDO

Mais il n'échanse pas ma juste
rigueur.
Viens !
(Il l'entraîne de force)
Je m'en vais te précipiter
De ces rochers dans un abîme
sans fond.

ANGELICA

Dieux, pitié de moi !
(Avec fureur, il la jette dans le précipice, qui se transforme soudain en un merveilleux Temple de Mars)

ORLANDO

Maintenant que par la main
d'Orlando
Le monde est débarrassé des plus
terribles monstres,
Voilà que la nuit des grottes
cimmériennes monte vers moi,
Et avec elle Morphée,
Qui me couvre le front de ses
pavots,
M'invitant à goûter les ondes du
Léthé.
Mes paupières enivrées
De cette douce liqueur
Ne demandent qu'à se clore.
Toi, perfide Amour,
Par ton vol
Ou par tes facéties,
Ne me réveille pas.
(Il s'endort sur un rocher)

SCÈNE 9

Orlando endormi, Zoroastro, puis
Dorinda

ZOROASTRO

L'heure est enfin venue !
Amour, fais tout ce que tu peux,
Orlando se moquera de tes
manigances.

Toi qui du grand Jupiter Tonnant
Retiens la foudre
De ta poigne céleste,
Voici ma loi :
(levant les yeux au ciel)

ORLANDO

De ces espaces constellés
Descends vers moi sans tarder
Avec la liqueur divine
Pour guérir le cœur souffrant
d'Orlando.

Sinfonia

Il fait un signe de sa baguette et quatre Génies descendent du ciel accompagnant un Aigle, qui tient un vase en or dans son bec. Zoroastro saisit le vase, et l'Aigle s'envole avec les Génies. Le Magicien s'approche d'Orlando, lorsque surgit Dorinda.

DORINDA

Ah, que faites-vous, Seigneur ? S'il
se réveille
Il nous tuera tous les deux à coup
sûr !

ZOROASTRO

Non temer, che lo voglio oggi
guarire.

DORINDA

E' più sicur lo lasciar dormire.

Sinfonia

Zoroastro getta il liquore sopra il volto d'Orlando ; poi si vitina. Orlando si sveglia sano.

ORLANDO

Dormo ancora, o son desto ?
Come qui mi ritrovo
Senz'elmo e senza 'l mio famoso
brando ?
Chi disarmarmi osò ? Parla
Dorinda !

DORINDA

Ve lo direi: ma temo che torniate
Alla vostra follia
E che lo paghi poi la mia vita
Come pure faceste
Ad Angelica e Medor, che voi
uccideste.

ORLANDO

Pur troppo hai detto, ed ho pur
troppo udito.
E non m'inghiotte il suolo ?
Non mi folgora il Cielo ?
Dove, o misero Orlando
N'andrai per ritrovar chi con la
morte
Ti tolga al tuo rossore ?

DORINDA

Ben lo diss'io, ritorna a impazzire
E' meglio fuggire
Corre via

ORLANDO

Per far mia diletta
Per te la vendetta
Orlando si mora.
Corre per andare a precipitarsi, quando rincontra Angelica, che lo trattiene

SCENA ULTIMA

Angelica, Orlando, Medoro,
Zoroastro e Dorinda

ANGELICA

Dei vive ancor.

ORLANDO

Che vedo oh Dei !
Angelica tu vivi ?

ANGELICA

Vivo sì, e vive ancora
Chi amandomi t'offende, e vol la
mia sorte...

ZOROASTRO

Ne crains rien, je ne veux que le
guérir.

DORINDA

Il serait moins dangereux de le
laisser dormir.

Sinfonia

Zoroastro asperge le front d'Orlando de quelques gouttes de liqueur et se retire. Orlando se réveille guéri.

ORLANDO

Je ne sais si je dors ou si je veille.
Comment me trouvé-je ici
Sans heaume, sans ma fameuse
épée ?
Qui osa me désarmer ? Parle,
Dorinda !

DORINDA

Je vous le dirais, mais je crains
Que vous ne retourniez à votre
folie,
Et que j'aie à le payer de ma vie.
C'est justement ce qui est arrivé
A Angelica et à Medoro que vous
avez occis.

ORLANDO

Tu en as bien trop dit, et j'en ai
trop entendu.
Et la terre refuse de m'engloutir ?
Le ciel ne me frappe pas de sa
foudre ?
Misérable Orlando, où iras-tu
pour retrouver
Quelqu'un qui, te donnant la
mort,
Te libérera de tant de honte ?

DORINDA

Je le disais bien, il devient fou à
nouveau.
Mieux vaut fuir.
(Elle s'enfuit)

ORLANDO

Ô ma bien aimée,
Pour bien te venger,
Orlando mourra !
(Il s'apprête à se jeter dans le précipice lorsqu'il rencontre Angelica, qui le retient)

DERNIÈRE SCÈNE

Angelica, Orlando, Medoro,
Zoroastro et Dorinda

ANGELICA

Tu dois vivre encore !

ORLANDO

Que vois-je, ô Dieux ?
Toi, Angelica, en vie ?

ANGELICA

Je suis en vie, tout comme
Celui qui t'offensa en m'aimant,
et que le sort...

MEDORO

Signor, dammi la morte !
Non ti chiedo la vita
Senza colui, per cui m'è sol gradita.

ZOROASTRO

Orlando, al tuo furore
Geloso di tua gloria
Io fui custode, e dalla morte
Io trassi Angelica e Medoro
E per ambo da te la grazia imploro.

DORINDA

Signor vi prego anch'io
Sebben perdo *(ho un gran cor !)*
Medoro mio.

ORLANDO

Non più !
Udite tutti
Quando sia d'Orlando la più bella
gloria.
In questo punto surge di sotterra in mezzo al tempio il simulacro di Marte col foco acceso sopra l'ara.

ORLANDO

Vinse incanti, battaglie, e fieri mostri
Di se stesso, e d'amor oggi ha
vittoria.
Angelica a Medoro unita godi.

GLI ALTRI

Chi celebrar potrà mai le tue lodi ?
Soli e Cor

ORLANDO

Trionfa oggi 'l mio cor
E da sì bell'aurora
Avrò più bello ancora
Un giorno il vostro amor.

ANGELICA E MEDORO

Trionfa oggi 'l mio cor
E con più lieta face
La fedeltà, la pace
Risplenderà d'ognor !

DORINDA

Mi scordo ogni dolor
Oblio quel che m'attriste,
V'invito alla capanna
Per festeggiar ancor.

TUTTI

Con un diverso ardor
Giacchè ciascun è pago
Dar lodi sol sia vago
A gloria ed all'amor.

Fine dell'opera

MEDORO

Seigneur, donnez-moi la mort !
Je ne vous demande pas la vie
Sans celle qui seule me la rend
précieuse.

ZOROASTRO

Orlando, aux heures de ta folie,
Jaloux de ta gloire
Je fus leur gardien, et à la mort
J'arrachai Angelica et Medoro,
Et pour tous deux à présent
j'implore ta grâce.

DORINDA

Seigneur, je te le demande aussi
Bien que je perde *(mais j'ai un grand cœur !)*
Mon Medoro.

ORLANDO

Cessez !
Et écoutez tous,
Ce qui sera la plus grande gloire
d'Orlando.
(A ce moment, au milieu du Temple, surgit de terre une statue de Mars ; le feu brûle sur l'autel)

ORLANDO

Il triompha des mauvais sorts, des
combats
Et des monstres sauvages,
A présent il triomphe de lui-même,
et de l'amour.
Angelica, sois heureuse, unie à
Medoro.

LES AUTRES

Qui pourra jamais t'honorer
comme tu le mérites ?

ORLANDO

(à Angelica et Medoro)
Mon cœur triomphe aujourd'hui
Et après une aurore si belle,
Plus beau encore sera
Le jour de votre amour.

ANGELICA ET MEDORO

Mon cœur triomphe aujourd'hui
Et d'un feu plus joyeux,
La fidélité et la paix
Resplendiront désormais.

DORINDA

J'oublie tous mes tourments
J'oublie ce qui m'attriste,
Je vous invite dans ma cabane
Pour y festoyer encore !

TOUS

Chacun, avec une ardeur nouvelle,
Puisque tous sont comblés,
Se doit de chanter les louanges
De la gloire et de l'amour !

Fin de l'opéra

“ Furor, -is (nom masculin) : délire, folie, égarement. En particulier, amour violent, dérèglement amoureux, passion furieuse. ”

Dictionnaire latin-français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934



JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

Direction musicale

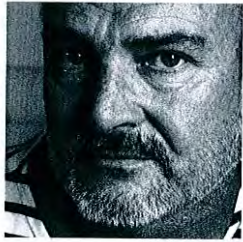
Jean-Christophe Spinosi bouscule et dérange avec toujours le même désir : celui de proposer des interprétations construites autour d'une dramaturgie forte, seule voie pour rendre accessible à tous les grands répertoires de l'histoire de la musique.

Violoniste, il étudie très jeune la direction d'orchestre. Dès ses premiers concerts, il pense déjà à décloisonner les diverses musiques. Passionné de musique de chambre et de musique d'ensemble, il fonde en 1991 le Quatuor Matheus. Pour ce Corse adopté par la Bretagne, l'attachement régional est primordial.

C'est au Quartz de Brest que le Quatuor se transforme en Ensemble Matheus. En 2005, ses recherches sur les répertoires originaux le poussent à réaliser avec cet ensemble une série d'enregistrements consacrés à Vivaldi, compositeur dont les chefs-d'œuvre sont alors absents de la discographie. Plusieurs albums et quatre opéras seront produits, suscitant un véritable engouement. Différentes productions permettront à Jean-Christophe Spinosi de nouer des amitiés musicales privilégiées avec des artistes soucieux, comme lui, de renouveler le genre. Citons parmi eux Cecilia Bartoli, Marie-Nicole Lemieux, Natalie Dessay et Philippe Jaroussky.

Avec son orchestre, il dirige chaque année, depuis six saisons consécutives, de nouvelles productions au Théâtre du Châtelet. Il travaille depuis plusieurs années avec les metteurs en scène les plus imaginatifs de la scène internationale comme Pierrick Sorin (*La Pietra del Paragone* de Rossini en 2007), Oleg Kulik (*Les Vêpres de la Vierge* de Monteverdi en 2009), ou encore Claus Guth (*Le Messie* de Haendel au Theater an der Wien en 2009). Pour la prochaine production de *L'Orlando Paladino* (Haydn), il fait encore le pari de l'ouverture vers de nouveaux publics en s'associant notamment à Kamel Ouali sur ce projet. En juin 2011, il est invité avec l'Ensemble Matheus pour une série de concerts aux côtés de Cecilia Bartoli. Cette association avec la mezzo-soprano italienne se prolonge par une tournée européenne à Munich, Prague, Baden-Baden et au Château de Versailles.

Jean-Christophe Spinosi est depuis de nombreuses années invité en tant que chef d'orchestre à travers le monde. La saison dernière, il a fait ses débuts au Wiener Staatsoper avec *Le Barbier de Séville*. Parmi ses autres collaborations, notons celles avec l'Orchestre de Paris à la Salle Pleyel, le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra au Stockholm Concert Hall, le Deutsches Symphonie Orchester à la Philharmonie de Berlin à l'occasion d'un concert dédié à Beethoven, la NDR Radiophilharmonie Hannover ou encore au côté de La Orquesta Nacional de España ou du City of Birmingham Symphony Orchestra. Il travaille aussi régulièrement avec de nombreux orchestres tels l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, le Radio Sinfonie-Orchester Frankfurt, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, le Scottish Chamber Orchestra, le New Japan Philharmonic. Parmi ses récentes directions, notons *Le Boléro* et *La Valse* de Ravel, *Serse* de Haendel, le *Concerto pour violoncelle* de Schumann, le *Requiem* de Fauré ainsi que *Les sept dernières paroles du Christ* de Haydn. Jean-Christophe Spinosi poursuit sa collaboration avec Cecilia Bartoli, qu'il retrouvera au Theater an der Wien en 2013 pour une production du *Comte Ory* (Rossini), en attendant d'autres projets avec la mezzo-soprano prévus pour 2014-2015.



ERIC VIGNER

Mise en scène

Après des études supérieures d'arts plastiques, Éric Vigner étudie l'art dramatique à l'École de la Rue Blanche puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. En 1990, il fonde la Compagnie Suzanne M. et concrétise son désir de pratiquer un théâtre d'art. Il signe sa première mise en scène en 1991, *La maison d'os* de Roland Dubillard, dans une usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux. Ce spectacle « manifeste » sera repris pour le Festival d'Automne à Paris dans le socle de la Grande Arche de la Défense. Son travail est toujours lié à la réalité des lieux qu'il investit : usine, cinéma, cloître, tribunal, musée, théâtre à l'italienne, dans un rapport dialectique à l'écriture, contemporaine ou classique, dramatique ou poétique. Sa singularité tient dans le choix des écritures qu'il veut faire entendre, toutes inscrites dans des recherches stylistiques puissantes. Cette spécificité s'exprime dans son travail sur l'œuvre de Marguerite Duras, qu'il rencontre en 1993 lorsqu'il crée au théâtre son livre *La pluie d'été*. Cette mise en scène, saluée par l'auteur, tournera en France ainsi qu'en Russie. Suivront l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française avec sa mise en scène de *Savannah Bay* en 2002, une lecture de *La douleur* à Lorient, puis *La bête dans la jungle* d'après Henry James au Kennedy Center à Washington en 2004. Au 60^e Festival d'Avignon en 2006, il crée *Pluie d'été à Hiroshima* pour le Cloître des Carmes.

Appelé à la direction du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, en 1996, Éric Vigner met en place un projet artistique consacré à la découverte et à l'accompagnement d'une nouvelle génération d'auteurs et de metteurs en scène. S'inscrivant dans l'histoire de son port d'attache, Lorient, il développe des liens d'accueil et de production avec l'international. Il crée à Séoul pour le Théâtre National de Corée une adaptation du *Bourgeois Gentilhomme*, reprise à l'Opéra Comique à Paris en 2006. En 2007, il met en scène *Le Barbier de Séville* en albanais pour le Théâtre National de Tirana, spectacle repris à Lorient en 2009 puis en tournée en Inde en janvier 2011. En 2008, il crée en anglais *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès au 7 Stages à Atlanta. En 2013, il crée en anglais pour le festival « Bonjour India » le spectacle *Gates to India Song*, d'après Le vice-consul et *India song* de Marguerite Duras. Le 3 octobre 2010, Éric Vigner fonde l'Académie à Lorient pour sept jeunes acteurs d'origine étrangère. Avec l'Académie, il crée *La Place Royale* de Corneille en octobre 2011, *Guantanamo* de Frank Smith en novembre 2011 et *La Faculté* de Christophe Honoré, pièce écrite spécialement pour ces acteurs, au Festival d'Avignon 2012.

C'est en 2000 qu'Éric Vigner fait ses débuts à l'opéra, aux côtés de Christophe Rousset et de ses *Talens lyriques* : ils créent ensemble *La Didone* de Cavalli (Lausanne, Montpellier). Cette collaboration se poursuit avec deux autres œuvres du répertoire baroque : *l'Empio punito* de Melani (Leipzig dans le cadre du Bach Festival en 2003) et *Antigona* de Traetta (Montpellier en 2004 puis Théâtre du Châtelet). En s'associant aujourd'hui avec Jean-Christophe Spinosi pour la production d'*Orlando* de Haendel, Éric Vigner prolonge une collaboration initiée en 1996 avec *L'Illusion comique* de Pierre Corneille, spectacle d'ouverture du CDDB-Théâtre de Lorient, dont il confie la direction musicale au jeune chef et à son quatuor Mathews. Cette collaboration se poursuit en 1998 avec Marion de Lorme. En 2011, alors qu'Éric Vigner se voit confier la direction artistique du Théâtre de Lorient, projet à vocation pluridisciplinaire, c'est tout naturellement qu'il choisit Jean-Christophe Spinosi comme artiste associé pour la musique.



KELIG LE BARS

Lumières

Diplômée de l'École du Théâtre national de Strasbourg (2001), Kelig Le Bars a notamment réalisé les créations lumière au théâtre pour Giorgio Barberio Corsetti, Christian Gagneron, Guy-Pierre Couleau, Julien Fisera, Olivier Balazuc, Julia Vidit, Christophe Rauck, François Orsoni, Philippe Dorin et Sylviane Fortuny. À l'opéra, elle a réalisé les éclairages de la compagnie des Brigands et Emmanuelle Cordoliani (Opéra national de Montpellier, Opéra de Massy). Elle réalise en 2009 l'éclairage permanent de la façade du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Elle est l'éclairagiste de Vincent Macaigne pour *REQUIEM 2 et 3* au Théâtre national de l'Odéon, *IDIOTS !* d'après Dostoïevski au

Théâtre national de Chaillot et *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* d'après Shakespeare au Cloître des Carmes pour le Festival d'Avignon 2011. En 2011 également, elle travaille avec Marc Lainé pour *Memories From The Missing Room* ainsi qu'avec Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre, François Rodinson et Dan Arthus. En 2012 elle crée la lumière de *La Faculté* de Christophe Honoré mise en scène par Eric Vigner avec les acteurs de l'Académie, d'abord pour le Festival d'Avignon dans la cour du Lycée Mistral puis au CDDB-Théâtre de Lorient pour la reprise du spectacle en salle. Au cours de la saison 2013-2014, elle participe à trois créations au Théâtre de Lorient : *Orlando* de Haendel, *Orphelins* de Dennis Kelly mis en scène par Chloé Dabert et *Spleenorama* de Marc Lainé en collaboration avec Bertrand Belin.



Au Théâtre du Capitole débuts in loco

DAVID DQ LEE

Contre-ténor | Orlando

Premier contre-ténor à obtenir un Premier Prix au Concours Francisco Viñas, le Canadien David DQ Lee s'est fait connaître comme l'un des interprètes majeurs du répertoire baroque.

Parmi ses derniers projets, il a interprété des rôles aussi différents que *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi à Cologne, *La fida ninfa* et *Orlando furioso* de Vivaldi, *Flavius Bertaridus* de Georg Philipp Telemann, *Le Roi de Langobarden* à Innsbruck et Hambourg, ou encore *Telemaco ossia l'isola di Circe* de Gluck à Schwetzingen et Bâle. Chez Haendel, c'est dans *Theseus* (Komische Oper de Berlin), *Belsbazzar* (Festival Haendel de Halle), *Radamisto* (Opéra de Hambourg), *Giulio Cesare* (Dresde, Semperoper) et *Orlando* (Opéra de Zürich), *Tamerlano* (Opéra de Cracovie), *Rinaldo* (Festival de Beaune) ou encore *Serse* (Opéra royal de Versailles). Il s'est également produit dans de nombreux oratorios du maître saxon : *Susanna*, *Jephtah*, *L'Allegro*, *il Penseroso ed il Moderato*, *Deborah* ou encore le *Messie*, sous les baguettes de William Christie, Ottavio Dantone, Kenneth Montgomery, Martin Haselböck et Jean-Christophe Spinosi. Il s'est également produit en récital avec la violoncelliste Ophélie Gaillard (Beaune).

Outre le répertoire ancien et baroque, David DQ Lee s'intéresse aussi au répertoire plus récent, comme le prouvent sa participation à des productions de Fledermaus de Johann Strauss, *A Midsummer Night's Dream* et *Death in Venice* de Benjamin Britten, ou bien encore la création de *Waiting for Miss Monroe* de Robin Raaf (rôle de Whitey), à Amsterdam, sous la direction de Steven Sloane.

Parmi ses projets, notons une version concertante de *Serse* à Dortmund sous la baguette de Jean-Christophe Spinosi, une version concertante de *L'Incoronazione di Dario* de Vivaldi sous la direction d'Ottavio Dantone, le *Messie* de Haendel à Beaune, Copenhague et Halle, ainsi qu'une nouvelle production de *A Midsummer Night's Dream* au Komische Oper de Berlin.



ADRIANA KUČEROVÁ

Soprano | Angelica

La jeune soprano slovaque Adriana Kučerová a étudié la musique et le chant à l'École de musique de Bratislava, puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, ainsi qu'à l'Université de Musique et d'Art dramatique de Bratislava.

Malgré son relatif jeune âge, ses engagements dans les Festivals les plus réputés (Salzbourg, Gluyndebourne) et sur les scènes les plus prestigieuses du monde lyrique (Teatro alla Scala de Milan, Opéra de Munich, Opéra de Vienne, Deutsche Oper et Staatsoper de Berlin, Opera national de Paris, Teatro dell'Opera de Rome, Mai musical de Florence, Theater an der Wien) lui ont valu une reconnaissance internationale. Elle a d'ailleurs déjà chanté sous la direction de chefs tels que Riccardo Muti, Ivor Bolton, Daniel Barenboim, Gustavo Duclamel, Christoph Eschenbach, Vladimir Jurowski, Nikolaus Harnoncourt, Kent Nagano, ou Kazushi Ono. Durant les saisons passées, elle

Au Théâtre du Capitole
Nannetta, *Falstaff* –
décembre 2011

a pris part à des productions remarquées des *Noces de Figaro* de Mozart à l'Opéra de Munich, l'*Elisir d'amore* de Donizetti à l'Opéra de Vienne, *The Rake's Progress* de Stravinsky au Deutsche Oper de Berlin, *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de Tel-Aviv. Son répertoire de concert et d'oratorios est également très riche : on a pu l'admirer dans *Le Messie* de Haendel (avec l'Ensemble Matheus sous la direction de Jean-Christophe Spinosi) à Hambourg, Toulouse et Dortmund. Tout dernièrement, elle a participé à la renaissance de l'*Alessandro* de Haendel avec l'Orchestre Armonia Atenea. Elle ira cette saison défendre Mozart (*Les Noces de Figaro*) à Pékin, puis à Vienne. Elle se lancera également dans une série de concerts en tournée en France et en Espagne avec l'Ensemble Matheus et Jean-Christophe Spinosi, et interprétera la *Messe en Ut mineur* de Mozart sous la direction de Giovanni Antonini.

Lauréate du Prix musical européen de la jeunesse de Hambourg en 2001, puis de l'Académie d'été internationale Prague-Vienne-Budapest en 2002, elle reçoit le Premier prix Hans Gabor lors du concours du Belvédère, à Vienne, en 2005.

Dans sa discographie récente, notons la *Symphonie n°2* de Gustav Mahler avec le London Philharmonic Orchestra dirigé par Vladimir Jurowski, ainsi que les *Chants d'amour* de Dvorak avec le Quatuor Thymos et Christoph Eschenbach au piano.



KRISTINA HAMMARSTRÖM

Mezzo-soprano | Medoro

Kristina Hammarström se produit régulièrement sur les plus importantes scènes lyriques, comme le Teatro alla Scala de Milan, le Staatsoper de Vienne, le Theater an der Wien, l'Opéra national de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra national du Rhin (Strasbourg-Colmar-Mulhouse), le Théâtre de La Monnaie de Bruxelles, le Netherlands Opera d'Amsterdam, le Staatsoper de Berlin, le Lyric Opera de Chicago ainsi qu'au Festival d'Aix-en-Provence, les Festwochen d'Innsbruck et le Festival de Drottningholm.

Parmi ses rôles les plus importants, Charlotte (*Werther*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Penelope et Minerva dans *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Diana dans *La Calisto* de Cavalli, la *Sena festeggiante* et *Orlando furioso* de Vivaldi, Rosina du *Barbier de Siviglia*,

Au Théâtre du Capitole
Daniel, *Belsbazzar*, 2011

Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz... Grande spécialiste de Mozart, elle a souvent interprété Cecilio (*Lucio Silla*), Idamante (*Idomeneo*), Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) et les plus rares Ascanio d'*Ascanio in Alba* et Farnace (*Mitridate, re di Ponto*). De Haendel, elle a chanté les opéras comme les oratorios : *Cornelia de Giulio Cesare*, Bradamante dans *Alcina*, Giulia (*Alessandro Severo*), Irene (*Tamerlano*), Nerone ainsi qu'Ottono dans *Agrippina*, le rôle-titre d'Oreste, Teseo (*Arianna in Creta*), Storgé (*Jephtha*), Gandarte (*Poro*), Daniel (*Belsbazzar*) et Cleofe (*La Resurrezione*). Dans un répertoire opératique plus romantique, elle a récemment abordé le rôle de Fricka (*Die Walküre*).

Elle se produit aussi en récitals et en concerts, avec des ouvrages tels que *Les Nuits d'été* de Berlioz, les *Kindertotenlieder*, les *Lieder eines fahrenden Gesellen* ou encore *Das Lied von der Erde* de Mahler, la *Rhapsodie pour alto* de Brahms et la *Première symphonie*, « *Jeremiah* » de Bernstein par exemple.

Elle a ainsi pu travailler avec des chefs tels que Marin Alsop, Herbert Blomstedt, Frans Brüggen, William Christie, Jesús López Cobos, Jérôme Correas, Attilio Cremonesi, Alan Curtis, Ottavio Dantone, Adam Fischer, Alan Gilbert, Emmanuelle Haim, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, René Jacobs, Fabio Luisi, Alessandro De Marchi, Paul McCreech, Marc Minkowski, John Nelson, Yannick Nézet-Séguin, Enrico Onofri, George Petrou, Josep Pons, Christophe Rousset, Claude Schnitzler.

On peut la voir dans plusieurs DVD, dont *Alcina* de Haendel (rôle de Bradamante) avec Marc Minkowski, *Orlando furioso* de Vivaldi (Bradamante également), dir. Jean-Christophe Spinosi ainsi que dans *Belsbazzar* (Daniel) sous la direction de René Jacobs.



SUNHAE IM

Soprano | Dorinda

Depuis ses débuts scéniques en Europe en 2000, la soprano sud-coréenne Sunhae Im a montré son extraordinaire versatilité artistique en participant à de nombreuses productions internationales, invitée par le Staatsoper Unter den Linden et le Deutsche Oper de Berlin, l'Opéra de Francfort, l'Opéra de Hamburg, l'Opéra national de Paris, l'Opéra de Stuttgart, mais aussi à Budapest (Palais des Arts) et à l'Opéra national de Corée. Elle a récemment interprété les rôles d'Ilia (*Idomeneo* de Mozart), de Susanna (*Le Nozze di Figaro*, Mozart) et de Constance dans les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (dir. Manfred Honeck), Adina dans *L'Elisir d'amore* de Donizetti et Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart) sous la baguette d'Iván Fischer. Elle a également participé à des productions de *La Finta giardiniera* (Mozart) et de *l'Orfeo* de Monteverdi au Theater an der Wien.

Au Théâtre du Capitole
début in loco

Durant la saison 2013-2014, Sunhae Im chantera le *Requiem allemand* de Brahms à Amsterdam et Rotterdam, le *Requiem* de Mozart sous la direction de Laurence Equilbey à Paris, *La Resurrezione* de Haendel à Paris, Bruxelles, Madrid et Cracovie, *Orlando* de Haendel à la Philharmonie de Cologne et à la Salle Pleyel à Paris, et *L'Oratorio de Noël* de Bach au Musikverein de Vienne ainsi qu'au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Elle traversera l'Atlantique pour interpréter Mozart avec l'Orchestre symphonique de Pittsburgh à Pittsburgh et au Carnegie Hall de New York. À Berlin, elle interprétera un programme de Noël avec le Deutsche Symphony Orchestra.

Elle a récemment interprété le *Requiem* de Mozart sous la direction de Philippe Herreweghe avec son Orchestre des Champs-Élysées et le Collegium Vocale de Gand en tournée à travers l'Asie, la *Passion selon Matthieu* de Bach au Festival de Musique de Rheingau, au Klara Festival de Bruxelles et au Festival de Musique ancienne d'Utrecht. Elle a participé à des versions concertantes de *La Flûte enchantée* (Mozart) à Amsterdam, Bruxelles, Barcelone, Rome et Lisbonne avec l'Akademie für alte Musik de Berlin, au *Trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel avec le Freiburger Barockorchester au Theater an der Wien, à la Salle Pleyel (Paris) et à Madrid. Elle a aussi tout récemment interprété le *Messie* de Haendel dans la version Mozart avec Matthew Halls et le Tonkünstlerorchester Niederösterreich.

Parmi ses enregistrements, notons le *Requiem* de Fauré, la *Quatrième symphonie* de Mahler, *Agrippina* de Haendel ainsi que de nombreux enregistrements d'œuvres de Mozart (*Don Giovanni*, *Idomeneo*, *La Clemenza di Tito*) de Haydn (*La Création*) et Bach (*Messe en si*).



LUIGI DE DONATO

Basse | Zoroastro

Luigi De Donato a étudié au Conservatoire de musique S. Giacomantonio de Cosenza, sa ville natale du sud de l'Italie. Il a fait ses débuts avec Bastien et Bastienne (Colas) de Mozart en 1999, puis a chanté dans *Les Noces de Figaro* (Mozart), *Madama Butterfly* (Puccini), *Falstaff* (Verdi), *L'Elisir d'amore* et *Don Pasquale* (Donizetti), *Il matrimonio segreto* (Cimarosa), *La Sonnambula* (Bellini) et *La Fiancée vendue* (Smetana). En 2004, il s'est produit au Rossini Opera Festival dans *Le Voyage à Reims* (Rossini), puis dans le rôle de Nourabad des *Pêcheurs de Perles* (Bizet) au Théâtre de la Fenice à Venise. Il a ensuite été invité au Maggio Musicale de Florence pour *Vol de Nuit* de Dallapiccola et *Pulcinella* de Stravinsky. Il s'est produit dans les *Sept Péchés capitaux* (Weill) à Bologne, avec Ute Lemper.

Au Théâtre du Capitole
début in loco

Il rencontre également du succès dans le répertoire baroque : *Le Retour d'Ulysse* dans sa patrie et *Le Couronnement de Poppée* (Monteverdi), *Il Fonte della Salute* de Fux, *Il Giardino di Rose* de Scarlatti et *Jupiter à Argos* de Händel, *Il Sant'Alessio* (Landi). On a également pu l'admirer dans *Tamerlano* de Haendel et *L'Orfeo* de Monteverdi au Teatro Real de Madrid et à la Salle Pleyel à Paris, dans *Les Vêpres de la Vierge* de Monteverdi au Théâtre du Châtelet à Paris, dans *Le Retour d'Ulysse* dans sa patrie (Monteverdi) mis en scène par Pier Luigi Pizzi à Madrid et Paris, *Orfeo* à la Scala de Milan (dir. Rinaldo Alessandrini et mis en scène par Robert Wilson), le *Stabat Mater* de Steffani au Concertgebouw d'Amsterdam... Plus récemment, il s'est produit dans *Serse* (Haendel) avec l'Ensemble Matheus (dir. Jean-Christophe Spinosi) à Versailles, *Der Schauspieldirektor* (Mozart) à Aix-en-Provence et à l'Opéra de Toulon, *Cécile, vierge et martyre* de Charpentier (dir. William Christie) en France et à New York.

Sa discographie comprend *Elena e Malvina* de Soliva (ARTS), *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet (DVD Dynamic), *Sant'Alessio* de Landi (DVD EMI-Virgin), *Orfeo* de Monteverdi (DVD Dynamic) et *Tamerlano* de Haendel (DVD Opus Arte).



LA DÉPÊCHE
DU MIDI

partenaire de
vos émotions

ENSEMBLE MATHEUS

Depuis plus de vingt ans, l'Ensemble Matheus s'est imposé comme l'une des formations les plus reconnues du monde musical grâce à sa démarche artistique audacieuse et ouverte à tous.

En 1991, dans un désir d'innovation constante, Jean-Christophe Spinosi fonde le Quatuor Matheus qui deviendra rapidement l'Ensemble Matheus. Doté d'une géométrie variable allant de la formation de chambre à l'orchestre symphonique, cet ensemble s'applique à mélanger les genres musicaux, interprétant les répertoires du XVII^e au XXI^e siècle sur instruments d'époque. Cette fougue et cette volonté pionnière de s'attaquer aux répertoires originaux l'inciteront à s'intéresser aux manques de la discographie actuelle, et à s'atteler au « chantier Vivaldi ». Parmi ces enregistrements, celui de l'*Orlando furioso* de Vivaldi, en 2005, fait sensation, remportant les plus grandes récompenses.

Au fil des concerts et enregistrements se lient des amitiés musicales avec des solistes de renom : Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Natalie Dessay, Marie-Nicole Lemieux, Sandrine Piau... Depuis 2007, Matheus est en résidence au Théâtre du Châtelet où il interprète chaque année une production d'opéra. On l'a ainsi entendu dans *La Pietra del Paragone* de Rossini, *Véronique* de Messager, *Les Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, *Norma* de Bellini, *Le Barbier de Séville* de Rossini, et en mars 2012 *Orlando Paladino* de Haydn.

Ses passages à Paris sont également marqués par des productions à l'Opéra national de Paris (Alicina de Haendel), ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées (*Così fan tutte* de Mozart et *Orlando furioso* de Vivaldi), où le public lui a tout récemment réservé une véritable ovation pour *La Flûte enchantée* de Mozart.

Fier de ses origines bretonnes, Matheus continue de résider au Quartz de Brest où il est ensemble-associé depuis 1996. Cet enracinement le conduit à effectuer des tournées en Bretagne, à Vannes, Saint-Brieuc, Morlaix, à l'Opéra de Rennes et dans les communes environnantes.

Dans son souci de rendre la musique classique plus accessible, l'ensemble sensibilise les plus jeunes grâce à des actions pédagogiques. Pour la 3^e année, se poursuit l'opération qu'il a initiée : « Opéra en Région », une production d'opéra qui tourne dans toute la Bretagne.

Après des passages remarquables sur les scènes du monde entier, à New York (Carnegie Hall), Vienne (Konzerthaus, Theater an der Wien), Zurich (Tonhalle), Londres (The Proms au Royal Albert Hall, Barbican et Wigmore hall), Rome (Accademia Santa Cecilia) et Bilbao (Sociedad Filarmonica, Opéra), Matheus a entrepris, au côté de Cecilia Bartoli, une tournée passant par Munich, Prague, Baden-Baden et Versailles.

Lors de sa saison 2011-2012, on a pu l'entendre dans des concerts dédiés à Dvořák, Chostakovitch, Fauré, Beethoven, Rossini et Vivaldi. Il a remporté un franc succès avec la production de l'*Orlando Paladino* de Haydn au Théâtre du Châtelet dans une mise en scène de Kamel Ouali. En juin 2012, il retourne à l'Opéra Royal de Versailles pour *Serse* de Haendel en version concert. Au cours de la saison 2012-2013, Matheus joue à travers le monde à l'occasion de nombreux concerts en tant qu'orchestre invité : Carnegie Hall de New York, Grand Théâtre de Québec, Konzerthaus de Dortmund. Il poursuit sa collaboration avec le Quartz de Brest et l'Opéra de Vienne où il retrouve Cecilia Bartoli pour *Le Comte Ory* de Rossini, en prélude à de nouveaux projets avec la célèbre mezzo-soprano en 2014-2015.



Avec le soutien de la Région Bretagne...

La création artistique, si elle participe au rayonnement de la Bretagne, se pose aussi comme un enjeu de résistance face à la mondialisation et à l'uniformisation de la pensée. La Région en est convaincue et se réjouit d'accompagner *Orlando*, projet ambitieux qui réunit au plus haut niveau un chef, un orchestre et un metteur en scène, tous installés en Bretagne, ainsi que trois des plus grands opérateurs culturels de la région : l'Opéra de Rennes, le Quartz de Brest et le Théâtre de Lorient. Une grande première qui mérite d'être encouragée car elle va permettre aux Bretons d'accéder à une offre artistique rare, sur l'ensemble du territoire.



...et celui de la DRAC Bretagne

L'opéra de Rennes et l'Ensemble Matheus bénéficient du soutien du Ministère de la Culture – Drac Bretagne. Le projet *Orlando* est réalisé grâce à une aide spécifique du Ministère de la Culture.

EFFECTIF ORCHESTRAL

ENSEMBLE MATHEUS

Violons 1

Laurence Paugam, Petr Ruzicka, Sébastien Bouveyron, Olivia Steindler, Anne Camillo,
Violaine de Gournay, Albana Laci, Vivien Steindler

Violons 2

Anaïs Flores-Lopez, Philippe Huynh, Hélène Decoin, Gwénaëlle Chouquet, Survier Flores-Lopez,
Gunilla Kerrich

Altos

Gianni Maraldi, Cédric Lebonnois, Céline Tison

Violoncelles

Alice Coquart, Claire-Lise Démettre, Jean-Lou Loger

Contrebasses

Thierry Runarvot, Nathanaël Malnoury, Etienne Charbonnier

Flûtes à bec et Hautbois

Magdalena Karolak, Marta Blawat

Cors

Edouard Guittet, Benjamin Locher

Théorbe

Mauricio Buraglia

Clavecin

Felice Venanzoni

Directeur délégué Jean-Christophe Cassagnes

Régisseur d'orchestre François Naulot

L'Ensemble Matheus est subventionné par le Conseil régional de Bretagne, le Conseil général du Finistère, la Ville de Brest, le Ministère de la culture et de la communication - DRAC de Bretagne.

Il est ensemble-associé au Quartz de Brest depuis 1996.

Les activités de l'Ensemble Matheus sont soutenues par le Fonds de Dotation BNP Paribas - Banque de Bretagne et par la société Altarea Cogedim.

CONDUITE DU SPECTACLE

Régisseur général / Directeur de la scène Fabien Mercier

Directeur technique Gerard Poli

Régisseur général technique Benoît Bcret

Machinerie Stéphane Lestrelin, Frédéric Tezenas

Cintres Pascal Cazelles

Lumières Etienne Delort, David Daydé

Vidéo Alexis Gérard

Son Pierre-Emmanuel Triffault

Accessoires Bertrand Girerd

Habillage Sylvie Junqua

Perruques et maquillages Eva Noblet, Marlène Gonçalves Torres

Responsable des Ateliers des Décors Etienne Andreys

Chef Machiniste Jean-Philippe Badorc

Chef Éclairagiste Rémi Duvauchelle

Chef Audio / Vidéo Patrick Bauche

Chef Accessoiriste Yves Baglieri

Chef Costumière Responsable de production Habiba Yassine-Diab

Chef Habilleuse Bénédicte Delaunay

Chef Perruquière / Maquilleuse Vanessa Marchione

Crédits photographiques

Pages 4, 20, 34, 35, 42 : © Alain Fonteray

Page 8 : © Jean-Luis Fernandez

Page 53 : © Lilac

Conception et édition des programmes, dramaturgie Jean-Jacques Groleau

Service de presse Vanessa Chuimer Tél. : 05 61 22 24 30 – Katy Cazalot Tél. : 05 62 27 62 08

Licence E.S. n°2-1052938 / 3-1052939 © Théâtre du Capitole 2013

Impression Imprimerie Ménard - Toulouse

Création, mise en page et réalisation inConitO Toulouse

THÉÂTRE DU CAPITOLE

Directeur artistique
Frédéric Chambert

*Administrateur général
honoraire*
Robert Gonazé

Administratrice générale
Janine Macca

**Coordination,
programmation et
production artistique**

*Responsable de la
coordination artistique*
Aurore de Botton

Secrétariat
Bénédicte Fournent

Attachée de production
Dorothee Daudet

Conseiller
Arnold Alons

**Direction de la scène et
régie générale**

*Directeur de la scène -
Régisseur général*
Fabien Mercier

Secrétariat
Joan Loizeau

Accordeur
François Petit

Assistant à la mise en scène
Stéphane Roche

Régisseurs de production
Silvia Pairotti-Brun

Patrick Lassalle-By
Katherine Dubuisson-Tailhades
Gabrielle Maris-Victorin

Études musicales

Chef de chant
Robert Gonnella

Assistant chef d'orchestre
Christophe Larrieu

*2^e Chef de chant -
Assistant chef d'orchestre*
Miles Clery-Fox

Service culturel

Dramaturge
Jean-Jacques Groleau

Médiation culturelle
Valérie Mazarguil

Chloé Lhoste

*Relations avec le public, les
collectivités et les personnes
en situation de handicap*
Dominique Terrier

Service communication

Manuella Standarovski

Claire Fabry-Cassin

David Jugnot

Service de presse

Vanessa Chuimer
Katy Cazalot

Administration

Secrétariat
Marie-France Garric
Stéphanie Peral
Céline Pons

*Ressources humaines -
Marchés publics*

Jean-Marc Bessède

Service juridique
Anne Corsini

Sophie Gabilan

*Comptabilité -
Gestion budgétaire*

Sylvie Escoubé

Matilde Berry

Comptabilité - Régie

Gérard Rivière

Jean-Philippe Peries

Patrick Girona

Muriel Marcade

Rose-Marie Boumati

Nadine Agbazahou

Location, contrôle et accueil

Chef de salle
Laurent Herrero

Responsable de la billetterie
Véronique Pichon-Gbalou

Locationnaires
Christelle Combescot

Marie-Claude Hugues

Audrey Laubert

Xavier Pasdeloup

Services généraux

Informatique
Thierry Puget

Courrier
Catherine Merlihot

Standard
Christiane Aeschelmann

Conciergerie Halle aux grains
Pascal Charles

Alain Veau
nn

Direction technique

Directeur technique
Gerard Poli

Régisseur général technique
Benoit Becret

*Régisseur technique
de la Halle aux grains*
David Fargeot

*Responsable technique des
sites / Sécurité incendie*
Yanick Dost

Chargée de production
Mireille Renard

Secrétariat
nn

Bureau d'étude
Patrick Souloumiac

Service machinerie

Chef machiniste
Jean-Philippe Badorc

Machinistes
Philippe Abadie

Alain Candotto

Jean-Claude Castanet

Pascal Cazelles

Jean-Philippe Delord

Patrick Fauroux

Pierre Ferreira

Thierry Franquet

André Garros

Jérôme Guéguen

Olivier Larcher

Stéphane Lestrelin

Serge Magana

Florentin Masson

Philippe Murat

Jean-Marc Montmejat

Stéphane Motard

Jean-Marie Ragot

Bernard Ratier

Richard Roman

Nicolas Sentis

Yann Sberchicot

Frédéric Tezenas

Jean-Marie Stein

Yannick Valentian

Jean-Paul Vignau

Nourredine Zarrouk
nn

Service lumière

Chef éclairagiste
Rémi Duvauchelle

Éclairagistes
Michel Aineto

Théophile Astorga

Jessica Balleri

Gilles Bolorinos

Pierre Bouyssi

David Daydé

Étienne Delort

Éric Jean

Antonio Martin Vazquez

Stéphane Noel

Cyril Slama

Service accessoires

Chef accessoiriste
Yves Baglieri

Accessoiristes
Frédéric Baglieri

Serge Doumeng

Bertrand Girerd

Alexandra Henocq

Audrey Juillie

Patrick Moussout

Atelier des décors

Chef décorateur
Arnaud Payen

Responsable de l'Atelier
Étienne Andreys

Chef constructeur
nn

Constructeurs
Farid Achezegag

Antoine Braat

Jean Castel

Thierry Deltail

Serge Dudognon

nn

Franck Lamarque

Philippe Mandile

Claude Planes

Laura Rieussec

Didier Savagnac

Alain Secelle

Éric Trentin

Jean-Paul Valentin

Christian Zavaroni

**Atelier de confection
des costumes**

Responsable des productions
Habiba Yassine-Diab

Costumières - chefs d'Atelier
Mony Olivier

Patricia Sainte-Marie

Costumières
Delphine Ayuso

Claudine Espinosa

Sabrina Ferrari

Marie-Alix Gouraud

Hélène Gilbert

Geneviève Jungblut

Michèle Sartor

Viviane Vivies

Isabelle Daumas

Service habillement

Chef de l'habillement
Bénédicte Delaunay-Ferrand

Chef habilleuse adjointe
Nadine Métayer

Habilleuses
Gillwady Aragon

Agnès Dubuisson

Karima Julien

Sylvie Junqua

Marianne Levasseur

Céline Ubaldo
nn

Atelier de stockage

Gilles Bolorinos

Nadine Béringuier

**Service perruques -
maquillages**

Chef perruquière-maquilleuse
Vanessa Marchione

Perruquiers-maquilleurs
Muriel Dassain

Marlène Gonçalves Torres

Thierry Le Gall

Marjorie Loubet

Eva Noblet

Xavier Pujol

Alice Vaissière

Jean Vogel

Service vidéo - son

Responsable vidéo - son
Patrick Bauche

Techniciens
Alexis Gérard

Arnaud Payen

Charles Pistre

Pierre-Emmanuel Triffault

Bernard Vignau

Jean-Baptiste Parisot

Service entretien

Louis Brunet

Jean-Michel Coste

Alain Daydé

Christine Descloux

Jean-Marc Duguet

Mohamed Moussaoui

Serge Samatan

CHŒUR DU CAPITOLE

Chef du Chœur
Alfonso Caiani

Régisseur
Agnès Doumergue

Pianistes
Élisabeth Matak-Meric

Pierre-Paul Laeuffer

Sopranos
Isabelle Antoine

Claire-Élisabeth Armand

Zena Baker

Marion Carrouté

Muriel Chauvin

Bénédicte Clermont-Pezous

Argitxu Esain

Isabelle Moulis

Isabelle Russo

Sarah Szalckmann

Anne-Karine Varaut

Altos

Catherine Alcoverro

Mireille Bertrand

Corinne Marquet

Nathalie Minot

Judith Paimblanc

Hélène Roblet

Daniela Guerini Rocco

Christine Sinibaldi

Corinne Videaud

Marie Viot

Ténors

Dongjin Ahn

Patrice Bramonte

Alain Chilleme

Michel Dauzon

Charles Ferré

David Godfroid

Olivier Gouin

Jean-Pierre Lautre

Claude Minich

Carlos Perez-Mansilla

Emmanuel Parraga

Alfredo Poesina

Basses

Jean-Luc Antoine

Yves Boudier

Alexandre Durand

Pascal Gardeil

Laurent Labarbe

Cristhian Lovato

Roberto Nogara

Didier Pizzolitto

Carlos Rodriguez

Jérôme Saget

Bruno Vincent

Thierry Vincent

BALLET DU CAPITOLE

Directeur de la danse
Kader Belarbi

Maîtres de ballet
Emmanuelle Broncin

Minh Pham

Régisseur technique
Paul Heitzmann

Régisseur
Frédérique Vivan-Guillot

Pianiste
Raul Rodriguez-Bey

Chargée de la dramaturgie
Carole Teulet

Bibliothécaire
Hervé Salliot

Secrétariat
Frédéric Sellier

Conciergerie
Philippe Hardy

Angel Rodriguez

Premiers solistes
Maria Gutierrez

Tatyana Ten

Kazbek Akhmedyarov

Davit Galstyan

Solistes
Juliana Bastos

Julie Charlet

Valerio Mangianti

Takafumi Watanabe

Demi-solistes
Caroline Betancourt

Julie Loria

Maki Matsuoka

Pascale Saurel

Alexandre Akulov

Demian Vargas

Corps de ballet

Virginie Baïet-Dartigalongue

Taisha Barton-Rowledge

Emilia Cadorin

Estelle Fournier

Lauren Kennedy

Solène Monnereau

Eukene Sagues Abad

Silvia Selvini

Vanessa Spiteri

Juliette Thélin

Matthew Astley
nn

Petros Chrkhoyan

Giuseppe Depalo

Pierre Devaux

Evgueni Dokoukine

Shizen Kazama

Jérémy Leydier

Konstantin Lorenz

Nicolas Rombaut

Maksat Sydykov

**

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE

Chef d'orchestre honoraire
Michel Plasson

Directeur musical
Tugan Sokhiev

Administratrice générale
Janine Macca

Délégué général
Thierry d'Argoubet

Administratrice déléguée
Sonia Chapelon-Dablanc

Régisseur général
Yseult Carré

Régisseur général adjoint
Nicolas Chateau