HAENDEL / HANDEL : Les oratorios (partie 1/2)



HAENDEL / HANDEL : les oratorios anglais, dossier spécial. A l'été 2016, **Decca publie un coffret « The Great oratorios », somme discographique de 41 cd**, regroupant **16 oratorios du Saxon Georg Friedrich Handel (1685-1759).** L'occasion est trop belle pour classiquenews d'y compléter la rédaction des critiques de chaque version choisie, par l'évocation de l'aventure exceptionnelle de Haendel à Londres principalement où il « invente » l'oratorio anglais. Le coffret Decca The Great oratorios offre un focus idéal sur une double thématique : la carrière passionnante de Handel hors de l'Europe continentale, après son séjour miraculeux en Italie, après ses nombreux engagements en terres germaniques… et aussi, un regard sur l'interprétation moderne, principalement des chefs anglais, des drames non scéniques de Haendel, soit des années 1970 avec Charles Mackerras jusqu'aux plus récents McCreesh et Minkowski… sans omettre les passionnants Hogwood, Pinnock, Christophers…



L’inventivité du créateur trouve en Angleterre un terreau fertile et parfois éprouvant, pour inventer une nouvelle forme dramatique : opéra seria, masque puis surtout en langue anglaise, l’oratorio spécifiquement britannique ; un genre que Purcell aurait pu lui aussi inventer… Où toute scénographie absente, permet à la seule écriture vocale et musicale, d’exprimer tous les enjeux et ressorts dramatiques comme le parcours moral et le sens spirituel des ouvrages, d’autant que l’action y est souvent plus psychologique que spectaculaire. C’est aussi une opportunité offerte de mesurer l’état de l’interprétation des Anglais principalement sur un sujet qui intéresse leur propre histoire musicale. Certes le coffret comporte des actions de jeunesse, Acis et Galatée, surtout La Resurrezione, qui renvoient aux années de formations et aux premiers essais dramatiques. Mais en regroupant les principaux oratorios anglais de 1739 à 1752, de Esther, Athalia et Saul, les premiers décisifs, jusqu’aux « ultimes mystiques », Theodora et Jephta (1750 et 1752), sans omettre les drames allégoriques et sacrés dont le diptyque majeur, Israel en Egypte et surtout le Messie (1739 et 1742), nous voici en présence d’un monument de la ferveur dramatique qui compose un corpus aussi important esthétiquement et spirituellement que Les Passions et la Messe en si de JS Bach.

Face à ces prodiges proches de l’opéra mais dont les interprètes doivent aux côtés des ressorts expressifs, exprimer aussi le continuum spirituel et la cohérence interne de l’architecture, réussir l’alternance des choeurs méditatifs ou jubilatoires et le profil intimiste et individualisés des solistes, de nombreux chefs ici paraissent. Mackerras, orchestralement dépassé (continuo systématique et trop lisse); Gardiner surprésent et pas toujours très vigilant sur la cohérence de ses distributions solistes ; c’est surtout les

surprenants et plus habités Christopher Hogwood, Harry Christopher, ou Trevor Pinnock (fabuleux Messie) qui surprennent par une vitalité nerveuse plus souvent finement caractérisée que Gardiner…
En profitant de la parution de ce coffret événement édité par Decca, CLASSIQUENEWS éclaire l'itinéraire de Haendel dans le genre de l'oratorio sacré, principalement à Londres (même si Le Messie, pierre angulaire de l'oeuvre est d'abord créé et applaudi, donc compris… à Dublin / c'est un peu comme DonGiovanni de Mozart, autre œuvre majeure lyrique, d'abord portée en triomphe à Prague, avant la conservatrice Vienne…). Après la présentation synthétique de chaque ouvrage présent dans le coffret, la Rédaction récapitule les qualités (et parfois les limites) de chaque lecture enregistrée.

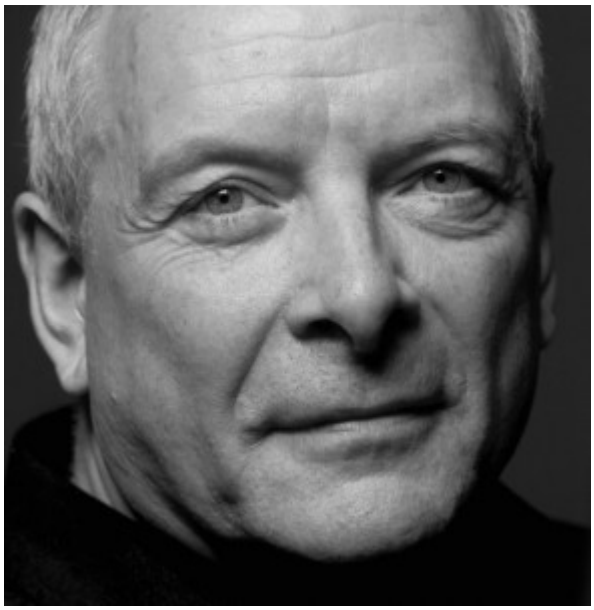
HANDEL / HAENDEL Le SAXON en Angleterre…



Haendel (1685-1759) suit étroitement la destinée de son protecteur l'électeur de Hanovre dont il est depuis 1710, à 25 ans, Kapellmeister grâce à l'appui du diplomate et compositeur, récemment révélé par Cecilia Bartoli, Steffani. Quand l'Electeur devient le roi George Ier d'Angleterre, Handel rejoint l'Angleterre et Londres dès 1711. Après une tentative forcenée de développer l'opéra seria italien à Londres à travers l'Académie royale de musique

qu'il dirige en 1719,- après un échec et une ruine financière, malgré la création d'une nouvelle équipe (Seconde Académie en 1728), Haendel doit bien se rendre à l'évidence que l'opéra italien n'a pas assez d'auditeurs convaincus parmi les londoniens. Il remet son tablier et entreprend une nouvelle aventure dans un genre nouveau : l'oratorio anglais. Dans la langue de Shakespeare, les oratorios ainsi nés à partir de 1739 bouleverse la vie musicale à Londres et dans le royaume : Haendel a désormais affiné une forme lyrique totalement convaincante et s'est taillé une reconnaissance jamais vue auparavant.

A travers l'oratorio peu à peu élaboré, Haendel soumet l'éclectisme géniale de son imagination à l'aulne de son exigence dramatique. Pas un emprunt ou une idée adoptée s'ils ne servent surtout l'efficacité de l'action, l'acuité et intensité de l'expression. Avant Londres et alors qu'il n'est que le jeune compositeur saxon à Rome, Haendel aborde le genre oratorio mais en… italien. Ainsi se succèdent Il trionfo del Tempo e del Disinganno, oratorio allégorique (Rome, juin 1707), surtout **La Resurrezione (Rome, Palazzo Bonelli, avril 1708)…** premier oratorio sacré alors dirigé par Corelli : le jeune Haendel y écrit comme à l'opéra, mais sans virtuosité gratuite, soignant l'expression d'une effusion hallucinée, victorieuse à l'énoncé de la Résurrection.





Interprétation. Oratorio italien. Emblématique de la première génération des baroque dépoussiérant et réformateur sur instruments d'époque, **Christopher Hogwood en 1982** dévoile la furie italienne du génie saxon du jeune Handel à Rome : sa **Resurrezione** offre une synthèse de tous les oratorios

italiens baroques qui l'ont précédé. Orchestralement et sur des temps parfois plus lents que ceux choisis par les plus récents maestros (Minkowski plus que précipité), Hogwood cisèle la langue de Handel aussi virtuose que Vivaldi, aussi sensuelle et dramatique que les Vénitiens, autant agile et virtuose que les Napolitains. Instrumentalement, le chef visionnaire prend le temps d'approfondir, de colorer, d'instaurer un climat … que peu après lui sauront reprendre et prolonger. Vocalement : Ian Partridge fait un San Giovanni un peu en retrait bien que poétiquement très nuancé. Le couple Emma Kirkby / David Thomas contraste idéalement Ange et Lucifer avec un sens du texte captivant. Emue par l'exemple et la Passion du Sauveur, la Maddalena de la soprano Patrizia Kwella a la bonne et juste couleur d'une âme compatissante et doloriste mais sans vraie conviction, elle donne l'impression d'échapper aux enjeux véritables, spirituels et dramatiques de son superbe air n°22 : « Per me già di morire ». C'est le maillon faible de la distribution, soulignant un manque d'assise et de fermeté expressive tout autant perceptible dans son Esther à venir 3 années après cette Resurrezione (lire commentaire ci après).

Esther…

Les premiers oratorios en anglais remontent à l'année 1720 quand le compositeur croit encore au succès de l'opéra italien à Londres. Ainsi **Esther d'après Racine**, est créé à Londres en 1720 (remanié en 1732).

L'importance des choeurs est emblématique du genre à venir : Haendel l'a reprise de la musique de Moreau pour la tragédie de Racine où soli et choeurs alternent sur les paraphrases des Psaumes. Mais l'écriture de ses choeurs extatiques et poétiques, d'un souffle dramatique et spirituel nouveau, s'inspire surtout des Anthems Purcelliens. Le perse Assuérus (Xerxes) retient prisonnier les Juifs mais il épouse Esther en ignorant que la belle est israélite. Instance noire, Hamam envisage la perte des Juifs. Car le tuteur d'Esther, Mordecai refuse de lui rendre hommage. Lors du fameux banquet (Scène 6)

Esther dévoile ses origines juives à son époux qui toujours amoureux la confirme, punit Hamam et reconnaît la dignité de Mordecai… La version de 1720 emprunte beaucoup aux airs déjà composés pour la BrockesPassion. Et les critiques reprochent dans cet oratorio des débuts, un déséquilibre dramatique entre la longueur de certains choeurs et la succession des airs solistes.



Interprétation. En 1985, sur instruments d'époque, Christopher Hogwood signe une lecture ample dramatiquement, ciselée dans son déroulement instrumental avec comme toujours chez lui, une vive attention à la caractérisation du continuo selon les situations. Le chef réussit dès l'ouverture à insuffler une urgence palpitante à l'orchestre, soulignant les enjeux émotionnels de l'action à venir. Le travail du maestro orchestralement atteint des sommets de fine coloration des airs, sachant éviter bien des tunnels d'ennui si présent chez les autres chefs trop peu initiés aux secrets des récitatifs… Hélas, la soprano certes fragile et très colorée de Patricia Kwella dans le rôle d'Esther manque singulièrement d'assurance (justesse aléatoire) ; faiblesse a contrario effacée chez son partenaire Anthony Rolfe Johnson dans le rôle du Perse magnifique, à l'âme amoureuse; magnifique duo extatique, des deux êtres unis par un lien irrévocable (N°13 : « Who calls my parting soul from death? », Handel imagine ce duo comme s'il était chanté simultanément à 2 voix unies en un seul souffle) – sommet lumineux auquel s'oppose la couleur de l'air sombre et haineux d'Hamam (N°21: « How art thou fall'n from thy Height »… très assuré David



Thomas). La caractérisation dramatique de chaque séquence, une étonnante plasticité expressive assurent cette version d'Hogwood, maître des accents dramatiques (malgré le fil disparate de l'action dans ce premier oratorio prometteur mais inégal). Superbe tenue artistique.

Suivent après Esther, **Deborah (1733)**, nouvelle pierre testée à l'époque où Haendel connaît les pires déboires artistiques et financiers dans le genre de l'opéra italien, en particulier dus à la concurrence de la troupe rivale, l'Opéra de la noblesse (et son champion invité depuis Naples en grande pompe et budget : Porpora, et le castrat vedette, Farinelli). Deborah ne fait pas partie du coffret Decca.

Athalia / Athalie (3ème oratorio anglais) d'après Racine encore (comme Esther), et créé à Oxford en juillet 1733, suscite un triomphe en partie grâce à la richesse des effectifs de la création, le souffle du drame, l'orchestration raffinée (cor, flûtes, archiluth…), surtout la fine caractérisation de chaque personnage d'une fresque tragique : la reine Athalia, souveraine d'Israel, a renié Jehova à la faveur du dieu Baal : c'était compter sans le seul survivant des crimes qu'elle a commandité pour assoir son pouvoir : le jeune Joas / Eliacin, que la femme du Grand Prêtre Joad, Josabeth protège et élève au Temple. A la fin de l'action, la souveraine indigne est renversée par le jeune juste Joas.



Interprétation. Sur instruments anciens, et d'une vitalité dansante, véritablement enivrée, The Academy of Ancient Music et **Christopher Hogwood en 1986** se montrent épatants d'un bout à l'autre (motricité habitée des cordes). C'est le choix du plateau qui convainc tout autant, servant le désir haendélien de caractérisation psychologique : l'angélique Emma Kirkby fait une Josabeth lumineuse et conquérante face à l'Athalie, puissante et au timbre plus épais et dramatique de Joan Sutherland, dont la couleur très lyrique, exprime le fossé entre les deux femmes. Contrastes très juste. Le Joad de James Bowman impose un standard de l'interprétation : la voix blanche, égale, dévibrée du haute-contre exprime directement le chant mystique, la voix divine incarnée, celle de la vérité.





SAUL, 1739. Saul affirme une première maturité lors de sa création au King's Théâtre de Haymarket, en janvier 1739. D'après le livret de Charles Jennens, l'action musicale de Saul profite d'une genèse plus longue que d'habitude, avec des emprunts à ses ouvrages précédents (dont Agrippina, Faramondo ou La Resurrezione…) et aussi à d'autres compositeurs lui transmettant des idées mélodiques qu'il enrichit ensuite avec le génie que l'on sait (Urio, Telemann, Zachow, Kuhnau…). L'orchestration est encore plus riche et soignée que dans Athalia (comprenant trombones, trompettes, hautbois, flutes, bassons, harpe, théorbe…). L'ouvrage est porté en triomphe devant la Cour royale. Jennens, dilettante érudit campagnard que la renommée a décrit comme « vaniteux ridicule » a soigné le texte et son déroulement dramatique :

le futur librettiste du Messie, affirme dans Saul, une intelligence indéniable. Relisant les Livres de Samuel, Jennens souligne les errances du jeune David, éprouvé par le vieux politique Saul, et surtout l'épisode fantastique, halluciné de la Sorcière, en fin de drame (acte III) où l'ombre de Samuel apprend au vieux jaloux Saul, sa mort prochaine ainsi que celle de son fils (l'ami de david), Jonathan… Là encore, Haendel exploite comme d'un opéra, tous les prétextes à fine caractérisation et situations contrastées, prenantes. Une trame amoureuse donne de la consistance aux figures bibliques : dont les jeunes femmes Michal, fille de Saul, amoureuse du jeune David, alors conquérant de Goliath; puis Merab, soeur de Jonathan, que Saul promet à David. Finalement marié à celle qu'il aime, Michal, David doit faire face à la jalousie croissante de Saul à son égard. Jusqu'à la bataille décisive, où David vainc Saul, Jonathan, et les Philistins.





Interprétation.
Parfois un peu raide et sévère, **John Eliot Gardiner en 1991** laisse un Saul qui manque souvent de profondeur et d'humanité, de souffle, de poésie (l'épisode de la sorcière au III est mis en déroute par un Samuel imprécis et à la justesse aléatoire…). Pourtant dans l'écriture de l'oratorio nous tenons là un sommet dramatique où Haendel libéré des conventions de l'opéra (aria da capo entre autres) invente une nouvelle langue lyrique ; le choeur omniprésent est un personnage à part entière,; s'y succèdent en un rythme dicté par l'urgence du drame, de courts arias sans reprises. Même l'opulence nouvelle de l'orchestre sonne creuse et droite. L'orchestre affecte la sonorité généreuse, flatteuse d'une belle mécanique, mais souvent dépourvue de toute intention

poétique réelle : voilà qui distingue la richesse spirituelle et la vérité d'un Hogwood ou d'un Pinnock, comparés à la facilité plus artificielle de Gardiner. De fait, Saul n'est pas le meilleur oratorio de Gardiner. Seule Donna Brown (Merab) et Lynne Dawson (Michal) se distinguent ; le David de Derek Lee Ragin assène une intensité pincée, qui trépigne trop pour être le chant d'un héros sage et juste. Lecture imparfaite, surtout inaboutie.

Les drames sur des textes sacrés : Israel en Egypte et Le Messie.

Avant les derniers oratorios – le plus saisissants par leur architecture globale, dramatique et psychologique, Haendel gagne en maîtrise dans sa lecture et propre compréhension des textes sacrés : ainsi sont conçus, Israel in Egypt (Exodus) créé à Londres, Haymarket, King's Théâtre en avril 1739, puis The Messiah / Le Messie, à Dublin en avril 1742 ; tous deux, ouvrages décisifs, sur le livret de Charles Jennens.



Dans Israel en Egypte (1739), c'est l'unité et la profonde cohérence du drame qui saisit, auquel répondent force et concision de l'écriture musicale. Haendel fait se succéder d'abord l'Exode (partie 1), puis Le Cantique de Moïse (partie 2) : le choeur est l'élément principal, – peuple des hébreux outragés, humiliés, martyrisés, qui fuit Pharaon par la traversée des eaux de la Mer rouge ; en une écriture contrapuntique des plus flexibles et dramatiques, Haendel

démontre la science épique de son style choral (égalant ainsi Bach), atteignant des prodiges de caractérisation pour les choristes, particulièrement sollicités. Narratif, spectaculaire, le premier volet exprime la ténacité du peuple élu. Dans la seconde partie, d'après le Cantique de Moïse, Haendel chante la justice et la puissance divine, miséricordieuse et protectrice, en particulier le sort réservé aux Egyptiens submergés et finalement vaincus… entre proclamation et évocation spectaculaires, prière et hymnes spirituels, d'une grande énergie mystique, les choeurs et arias affirment la maîtrise du compositeur dont la force du message s'appuie sur un orchestre et un choeur à la fois, détaillé et flamboyant. Ici c'est surtout l'inspiration sacrée des airs qui s'impose car les voix solistes n'incarnent pas de figures individuelles mais la conviction et la passion de sentiments partagés, produits par chaque situation évoquée.





Interprétation. En 1995, Gardiner convainc surtout par ses choeurs bouillonnants d'expressivité cohérente et finement caractérisée, doublé par un orchestre des plus évocateurs (N°4 : He spake the word… ; étonnant N°25a: « The people shall hear », grave et d'un lugubre, désespéré, de surcroît le plus long des choeurs : plus de 7mn)… l'excellent Monteverdi Choir fait montre d'une plasticité profonde, d'une force intérieure aux accents dramatiques souvent irrésistibles; on reste cependant plus réservé sur le choix des solistes souvent peu justes, et trop lisses (duet n°24: alto/ténor: JP Kenny, totalement absent et désimpliqué / Philip Salmon.



LE MESSIE, 1742. Le Messie évoque le succès de Haendel, hors de Londres, en particulier à Dublin, répondant à l'invitation du Lord Lieutenant d'Irlande : créé en avril 1742, Le Messie suscite un triomphe immense (près de 700 spectateurs dès sa création). A Londres, les spectateurs furent plus réservés, hostiles mêmes, choqués d'écouter des textes sacrés au théâtre. Il fallut attendre 1750 pour que Le Messie s'impose à Londres quand Handel, reprenant la vocation altruiste de ses concerts, imagina de le donner au Foundling Hospital au profit des nécessiteux de Londres. Enrichie de hautbois et de bassons, la partition devait connaître une faveur croissante au point d'être jouée devant une salle comble, chaque année. Dans la première partie, les Prophètes annoncent l'arrivée du Messie, sauveur, lumière du monde en une succession d'airs, hymnes, prières d'une joie éperdue… tandis que le choeur, plus inspiré et mystique que précédemment, en exprimant son omnipotence, glorifie Dieu. La seconde partie s'interroge sur le sens de la Passion ; puis la troisième et courte dernière partie, se concentre surtout sur le sens de la Résurrection. Elégantissime, inspiré, plein d'espoir et de tendresse lumineuse, Haendel à la différence des Passions de Bach, plus âpre (Saint-Jean) ou déploratif (Saint-Matthieu) explore une ferveur des plus étincelantes où les promesses du pardon envoûtent l'auditeur à force de nobles et très humaines prières. Architecte inspiré, il sait ciseler la délicate modénature entre choeurs méditatifs, airs solos, parure orchestrale de plus en plus raffinée et inspirée.





EBLOUISSANT TREVOR PINNOCK. En 1988, Trevor Pinnock et ses musiciens de l'English Concert séduisent immédiatement par un sens miraculeux du texte : caractérisation fluide et étonnamment nuancée de l'orchestre, surtout élégance, fluidité et naturel du ténor au sommet de ses possibilités vocales et expressives, le légendaire Howard Crook dans l'un de ses emplois les mieux chantants. Son entrée, récitatif accompagné puis air, sont d'une irrésistible intensité, effusion et narration tendre et habitée par la noblesse du livret de Jennens. En comparaison, Gardiner au même moment ennuierait presque par une sonorité plus lisse, ronde, donc plus prévisible. Eblouissante, d'une virtuosité flexible et toujours nuancée, si proche du texte Arleen Auger éblouit elle aussi (N°16, Rejoyce greatly, daughter of Zion… illuminé par son timbre évident). Même couleur brillante et instinct irréprochable pour la haute contre Michael Chance (noblesse et certitude aérienne d'une fluidité liquide du n°13 : « Thou art gone up on high. »… Reconnaissons que la sûreté des solistes réunis autour de lui par Trevor Pinnock laisse pantois ; rien à voir avec les solistes plus incertains de Gardiner, presque dix ans plus tard.

DERNIERS ORATORIOS : 1743-1750

Les derniers oratorios. Véritables opéras sacrés (sauf les deux mythologiques : Sémélé et Hercules), les derniers

ouvrages anglais de Haendel sont des drames de plus en plus intérieurs où brillent grâce aux contrastes réalisés des choeurs – vrais personnages collectifs ou force morale faisant commentaire, le profil pur et hautement moral des protagonistes comme le relief dramatiquement efficace et magistralement coloré de l'orchestre.



SAMSON, février 1743. Composé en 1741 et finalement prêt au moment où le compositeur crée son Messie à Dublin, Samson est mis de côté pour Londres. Sur un livret de Milton, l'oratorio reprend le canevas du drame biblique laissé depuis Saul (1739). Créé au Théâtre Royal Covent Garden de Londres, l'ouvrage de Handel s'intéresse surtout à la fin de la vie de Samson : quand le héros juif ayant révélé à Dalila le secret de sa force, donc sa faillibilité, est l'esclave des Philistins, victime de la haine collective, ne désirant plus que la mort. Au début, il doit divertir le peuple au moment de la fête de Dagon… L'oeuvre est plus psychologique que dramatique. Et c'est la puissance et le surtout le raffinement de la musique qui en exprime la subtile métamorphose intérieure (ouverture brillante avec cors). L'homme trahi se reconstruit peu à peu, en particulier par la conscience reconquise de sa force supérieure grâce à la brutalité du géant Harapha dont il partage la puissance… mais dans son cas, plus avisée, plus affûtée. C'est cette conscience qui lui permet ensuite de détruire les Philistins sous les ruines de leur temple. Admirateur des tragédies antiques grecques, Milton invente telle une figure prophétique, la coryphée Micah, voix solitaire détachée du choeur et doublée par lui, qui commente l'action et jalonne l'élévation spirituelle et morale de Samson, vrai héros vertueux, qui a ressuscité de lui-même. Handel recycle nombre des motifs de Telemann, Legrenzi, Carissimi et surtout de l'opéra Numitore de Porta, écouté en

1720… Novateur, le compositeur réserve le rôle titre de Samson au ténor John Beard, quand la tradition lyrique préférait jusque là un castrat.





Interprétation. Ductile et expressive, d'une nervosité intérieure (absente chez Gardiner), l'approche de **Harry Christophers en 1999**, saisit par son activité instrumentale, un sens de la caractérisation musicale qui donne vie à chaque jalon de l'itinéraire d'un Samson en plein doute (N°17 : « Why does the God of Israel sleep ? » admirablement flexible); de fait, le chef a trouvé un superbe ténor : Thomas Randle, d'une noblesse virile et tendre, dont le nerf reste constant. Tandis que le soprano souple et sombre de Catherine Wyn Rogers fait une Micah pleine de compassion et de tendresse admirative pour le héros en pleine transformation : c'est elle la seconde protagoniste par l'importance de ses airs et la force expressive. Encore une fois la fine équipe anglaise réunis par Harry Christophers séduit par son approche très fine et raffinée, essentiellement vivante, du drame Haendélien.

Les Oratorios sur un sujet

mythologique (SEMELE, février 1744 / HERCULES, janvier 1745)

SEMELE, février 1744



Sur un prétexte mythologique, sujet à de somptueux effets dramatiques (le dévoilement final de Jupiter à la face d'une trop naïve amoureuse, l'insouciante et écervelée Sémélé qui en meurt évidemment), l'oratorio Sémélé est par sa construction en scène fortement caractérisées (et la faible présence des choeurs), l'un de plus proches de l'opéra. Composé en juin 1743, la partition réutilise le livret ancien de Congreve (1706). La jalouse Junon, que Jupiter trompe sans vergogne se venge de Sémélé, nouvelle conquête du Dieu des dieux, en la poussant jusqu'à prier Zeus d'apparaître donc dans toute sa glorieuse majesté, éblouissante… quitte à en être réduite en cendres (air de Sémélé n°50). Ici peu de choeur, mais une action concentrée sur le sémillant badinage des acteurs, tous unis pour perdre la pauvre beauté, trop vaniteuse pour discerner le danger que

sa soif d’immortalité suscite directement. La fantaisie poétique (figure du Sommeil Somnus), la tendresse comique, shakespearienne d’un Handel proche de Purcell, enchantèrent le public dès la création le 10 février 1744 au Théâtre royal de Covent Garden à Londres…

Interprétation. John Nelson réunit en 1993, la crème des chanteurs lyriques anglo-saxons offrant à la comédie mythologique de Handel des tempéraments opératiques d’une présence indéniable : Samuel Ramey (Somnus), le ténor John Aller (Jupiter), surtout Sylvia McNair (Iris), Marilyn Horne (bavarde et suractive Junon), et dans le rôle-titre, la superdiva, lolita aux caprices légendaires, l’impossible mais ici si virtuose et sensuelle, Kathleen Battle. osons dire que son absence totale de profondeur colle parfaitement à la figure de l’écervelée vaniteuse… L’English Chamber Orchestra grâce au chef s’est allégé et veille particulièrement à caractériser chaque séquence d’une lecture admirablement séduisante. De sorte que sans décor ni machinerie, Sémélé déploie ses habits de vrai opéra. Les accrocs aux sonorités mordantes, âpres des cordes en boyaux, passeront leur chemin.

HERCULES, janvier 1745



Après Sémélé, Haendel aborde l'Antiquité et la mythologie mais alors que Sémélé est une comédie, épinglant l'insouciante fatale d'une écervelée passablement vaniteuse, Hercules, en serait le pendant tragique, sombre voire terrifiant. Car ici d'après Ovide et Sophocle, Handel fait créer au King's Théâtre de Haymarket le 5 janvier 1745, – juste avant son génial Belshazzar, un épisode de la vie d'Hercule qui est son ultime : Nessus, centaure qui aimait Déjanire, se venger très cruellement quand la belle a préféré l'amour d'Hercule. Il fait croire à la traitresse qu'une tunique tâchée de son sang lui permettra de reconquérir l'amour de son amant auquel elle prête une idylle avec la captive Iole. En vérité, la tunique que revêt Hercule est empoisonnée et le héros meurt dans d'atroces souffrances en maudissant Déjanire. Tout l'opéra est concentré sur le profil de Déjanire qui demeure l'un des rôles dramatiques et tragiques pour mezzo, continûment passionnant. Le doute, la lolie, la jalousie haineuse et destructrice, l'aveuglement total qui passionne Déjanire au point de ne plus discerner la réalité, sont magistralement exprimés : l'amoureuse hystérique et criminelle finit hantée par les furies.

Libéré des conventions de l'opéra avec décors, donc du da capo, Handel affectionne une forme lyrique libre, épousant chaque séquence émotionnelle, selon les personnages et leurs situations. Malgré ses qualités, l'opéra ainsi déguisé Hercules fut boudé par le public qui attendait un drame sacré moral et spirituel, au lieu de quoi, Handel lui servit une

tragédie de la jalousie, opéra maquillé en drame profane. L'échec fut bien compris : Handel délaissa définitivement les sujets mythologique pour revenir aux figures édifiantes en particulier féminines (Theodora, Jephtha).



Interprétation. De toute évidence, **Marc Minkowski fait du Minkowski**. Aucune profondeur mais une attention vive aux contrastes et effets dramatiques ; d'où la sensation continue d'un geste embrasé, parfois sec, mais où fait cruellement défaut, la vérité. Le rôle-titre est emblématique : superbe personnage de baryton basse pourtant, Gidon Saks aborde le profil de Hercules avec un panache linéaire, absent de nuances intérieurs (III, scène 2 : « O Jove!). Dommage. Plus raffiné dans l'expressivité ardente, et les inflexions méditatives : Lychas de David Daniels, et surtout le très héroïque Hyllus – fils d'Hercule, du ténor Richard Croft (palpitant, inscrit dans l'urgence : « « Let not famé the timings spread » / expression de l'amour filial sincère de Hyllus pour son père). Velours coloré au diapason d'une folie de plus en plus hystérique et haineuse (vis à vis de Iole), la Déjanire de Von Otter ne manque pas d'intensité, mais il manque une certaine profondeur hallucinée, due certainement aux tempi parfois précipités du chef emballé par sa fougue (Episode de folie du III : « Where shall I fly? », vaste récit accompagné à la gravité pourtant racinienne). Plus juste et d'une vérité proche du texte, la très délicate et si musicale Iole de Lynne Dawson (« My breast with tender pity swells »…), qui dans l'air le plus long du III, exprime ce sentiment humain de compassion, contrastant avec la violence barbare des épisodes qui l'environnent. Le nerf est bien présent, offrant

une belle caractérisation mais pour Déjanire (trop légère pour un rôle noir?), et un Hercules trop brut tempère l'enthousiasme face à une version qui cible souvent le clinquant, mais qui comportent des instants très justes (grâce à la tenue des solistes : dernier duo amoureux et victorieux Hyllus/Iole, Croft/Dawson).

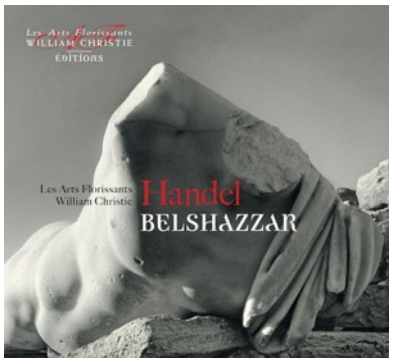
BELSHAZZAR, mars 1745



En mars 1745, Handel présente son nouvel oratorio au Haymarket de Londres, sûr de son écriture orchestralement et fabuleusement raffinée. Le choeur et les instruments conduisent magistralement l'action (cf dans l'acte II, la Symphonie en urgence ouvrant la scène du banquet de Belshazzar : sentiment panique et aussi couleur cynique et barbare pour dépeindre l'arrogance déplacée des Babyloniens). Dans le cas de Belshazzar, Handel fait comme Wagner dans l'élaboration de la Tétralogie : il interrompt l'écriture de Belshazzar après la fin du second acte, pour écrire le souffle héroïque et tragique d'Hercules ; le compositeur reprendra Belshazzar et son troisième et

dernier acte, quand il recevra la fin du livret de Charles Jennens.
Bien que magistral par la diversité des portraits vocaux (Nitocris, Belshazzar, Daniel soit la tendresse maternelle / le cynisme et la cruauté juvéniles / la sagesse mystique), exigeant des choeurs, une articulation inouïe ; d'un équilibre dramatique efficace sans temps morts, Belshazzar passe quasi inaperçu à Londres, en raison d'une saison trop riche, défendue par un Handel génial et boulimique, difficile ainsi à suivre dans cette saison 1745.

De la part de Charles Jennens, c'est assurément l'un des oratorios les mieux écrits sur le plan dramatique, vrai drame lyrique sacré qui saisit par la force des choeurs (prodigieux de diversité expressive : tour à tour : Babyloniens arrogants et haineux ; hébreux, humiliés, désespérés ou fervents ; mais aussi Perses agressifs et bientôt, sous la conduite de Cyrus, victorieux des babyloniens), le profil des héros : certes la juvénilité perverse et bornée donc fatale du jeune Belshazzar ; surtout les deux âmes spirituellement « amoureuses » : Nitocris, mère aimante qui reste animée par la quête de rédemption en faveur de son fils perdu mais aimé ; surtout le prophète Daniel, d'une autorité vocale supérieure, essentiellement spirituelle : son monde contraste avec les vilainies bassement terrestres de l'action continue.



Dans un récent enregistrement, William Christie et ses Arts Florissants ont démontré le génie expressif et poétique du Handel des années 1745/1746 : doué d'une intelligence introspective rare (l'amour de Nitocris dont le regard sur le déroulement de l'action est le fil conducteur de l'oratorio qui est donc accompli à travers les yeux d'une mère – superbe premier air d'ouverture : « Thou, God most high »- ; même compréhension superlative de l'élévation spirituel voire mystique de Daniel

: les 2 caractères y sont prodigieusement réalisés). **LIRE notre critique de Belshazzar par William Christie (enregistré en 2012, paru en 2013) / VOIR notre reportage vidéo exclusif de Belshazzar par William Christie.**



Interprétation. Comme dans son fabuleux Messie de 1988, Trevor Pinnock poursuit une compréhension profonde des enjeux psychiques et spirituels du drame haendélien grâce à un geste très articulé et ciselé, en un continuum orchestral très nuancé… Soucieux de la caractérisation la plus juste et la plus intime des personnages, Pinnock réserve le superbe rôle de Nitocris, mère aimante et compassionelle à sa soprano favorite (déjà présente dans son Messie) : Arleen Auger (sobriété exemplaire et tendre vérité de son second grand air : N°37 « Regard, oh son… », acte II)) ; Anthony Rolfe Johnson souligne l'incisive barbarie de Belshazzar, son ignorance de toute sagesse ; James Bowman rend Daniel, vibrant et habité par ses visions. Sans atteindre la grâce mystique, le raffinement spirituel réalisé par William Christie dans son approche de l'oratorio, Trevor Pinnock lui ouvrait déjà la voie par son attention à l'extrême sensibilité humaine de l'écriture.

Judas Maccabaeus, 1747

Le HWV 63 est créé à Londres au Théâtre royal de Covent Garden, le 1er avril 1747. La partition suit le livret de Thomas Morell et en liaison avec le contexte politico-religieux de l'époque célèbre la victoire du Comte de Cumberland contre les jacobites. Avec les oratorios Joshua, Alexander Balus, il s'agit aux côtés de l'Occasionna Oratorio, d'une tétralogie sacrée particulièrement guerrière et

militante, grâce à laquelle Handel reconquiert son public après l'échec de ses opéras italiens de 1745. Contrairement à Saul, Samson, ou Belshazzar (génial mais nous l'avons vu, ignoré purement et simplement par l'audience), Judas est une oeuvre complaisante, répondant opportunément à une commande qui doit célébrer et exalter la fibre patriotique, Handel n'hésitant pas à alléger même le profil psychologique des protagonistes, singulièrement légers. Dans l'acte I, les Juifs pleurent leur chef Mattathias récemment décédé.Son fils, Simon est sollicité pour désigner un nouveau leader : il nomme son frère Judas. De fait ce dernier, inspiré par la Paix, exhorte les Juifs à reprendre les armes pour assurer leur liberté. Au II, la fière énergie des Juifs menés par Judas est mise à mal par Antiochus et ses armées, mais dans le III, les prêtres israélites louent le courage de Judas Maccabaeus et sa victoire à Capharsalama. Judas Maccabaeus est une vaste cantate de guerre, emportée finalement par un allant victorieux.



Interprétation.



Représentatif de la fin des années 1970, où la nervosité dépoussiérée des orchestres sur instruments anciens n'a pas encore tout explorer, le geste précis certes de Mackerrras en 1977, à la tête des modernes instrumentistes de l'English Chamber orchestra, a bien du mal sur la durée à nous tirer d'une assommante torpeur : les choeurs comme les récitatifs souffrent d'une mécanique monolithique (continuo savonné et lisse), sans guère de caractérisation. Seules les superbes solistes, surtout féminins (Felicity Palmer et Janet Baker en respectivement une femme israélite et un homme israélite), saisissant par leur sens du texte et des enjeux

dramatiques, principalement guerriers.

HAENDEL / HANDEL : les Oratorios anglais, partie I
A venir, la seconde partie de notre grand dossier Les Oratorios de Haendel Handel, partie II :

Entre autres, les drames bibliques :
Solomon, mars 1749
Theodora, mars 1750
Jephtha, février 1752

CONSULTER **la Partie 2 de notre grand dossier Les Oratorios de Handel**

Conception du dossier **Haendel : les oratorios...** Benjamin Ballifh, Camille de Joyeuse avec Elvire James et Lucas Irom

CD, compte rendu critique, coffret événement. HAYDN : intégrale des 107 Symphonies sur instruments anciens : Brüggen, Hogwood, Dantone (35 cd DECCA).



CD, compte rendu critique, coffret événement. HAYDN : intégrale des 107 Symphonies sur instruments anciens : Brüggen, Hogwood, Dantone (35 cd DECCA). COFFRET SUPERLATIF. Le coffret de cette intégrale du Haydn symphoniste est tout simplement superlatif. Le corpus récapitule l'apport grandiose et incontournable de **Joseph Haydn (1732-1809)**, père génial du Quatuor et surtout de la Symphonie, dont il fait des standards, emblèmes de la société civilisée et philosophique à l'époque de la Révolution française. Pénétrée par l'esprit des Lumières, la centaine de Symphonies ainsi réestimées, – corpus dont nous suivons l'évolution majeure, depuis les années 1750, jusqu'aux accomplissements des années 1790, quand Joseph compose des partitions applaudies et vénérées à Londres et à Paris, dans toute l'Europe-, est une somme orchestrale qui permet d'atteindre un âge d'or formel, copié après lui par tous les grands romantiques, y compris Beethoven… et Mozart,

le premier d’entre tous.

Soit une intégrale en 107 symphonies ; le sujet intéresse les tenants de la révolution musicale sur instruments anciens ; l’équivalent de ce que fait aujourd’hui un Jérémie Rhorer pour les opéras de Mozart (comme le démontre et le confirme son récent live parisien de l’Enlèvement au Sérail, édité chez Alpha, ce mois ci : lire la critique de l’Enlèvement au Sérail de Mozart par Jérémie Rhorer et Le Cercle de l’Harmonie… Des anciens, Hogwood et Brüggen à présent décédés, à aujourd’hui Dantone et donc Rhorer, la vitalité expressive des instruments d’époque retrouve le format et l’esthétique original, pas encore (et jamais originelle : qui peut savoir ? Et techniquement cela reste impossible…), mais un nouveau spectre sonore, une nouvelle palette de couleurs et d’accents révolutionnent totalement notre compréhension profonde des oeuvres.

Ainsi s’agissant des Symphonies de Haydn, les grands chefs se retrouvent, confrontés chacun à la fantaisie souvent ahurissante, voire expérimentale de Joseph Haydn, depuis son service chez le Comte Morzin puis pour les princes Esterhazy à Esterhaza… Une matière complexe, exigeant un savoir faire, un lacher prise, une inventivité exceptionnellement développée et une souplesse de ton qui révèlent ainsi les meilleurs interprètes… A Hogwood et son Academy of Ancient Music revient dès le début des années 1980 (1984 précisément pour les 100 et 104, puis 1985 pour le 96, soit les plus récentes dans le catalogue mais les anciennes quant aux dates d’enregistrement), pour le label l’Oiseau Lyre / Decca à l’époque, – plus proches de nous, au cours des années 1990: les Symphonies A, B, 1 à 25, 27-34, 36, 17, 40, 53-57 ; en 2000 et 2005, 60-64, 66-77 ;



A l'immense **Frans Brüggen** revient deux cycles : l'un avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment : soit les 19 « Sturm und Drang » (jalon primordial pour l'expression emblématique de ce courant esthétique entre Baroque et Romantisme), 26, 35, 38, 39, 41-52, 58, 59 et 65 ; le second avec l'Orchestra of the Eighteenth Century pour les Symphonies au style européen, emblématique de ce goût des Lumières : et qui témoignent surtout de la diffusion exceptionnelle voire inédite d'un Symphoniste en Europe : les 6 « Paris » 82-87 ; les 88-92; La concertante London n°12, enfin les dernières : 93-104. Le chef enregistre ses premières Symphonies à Utrecht (n°90, live) dès 1984), puis à 1986 (93) et 1987 (103); puis complète son cycle à Londres, Paris (Symphonies parisiennes, cité de la musique, 1996)… de 1994 à 1997.

En fin au plus jeune, cadet des deux précédents : **Ottavio Dantone**, dont le tempérament latin apporte une conception renouvelée de la ciselure expressive et poétique : Symphonies 78-81, particulièrement appréciée par la Rédaction cd de classiquenews, enregistrées en juin, juillet et septembre 2015 en Italie (Bagnacavallo).

Le projet Decca marque l'écoute en ce qu'il réunit 3 tempéraments d'exception, 3 chefs de première importance qui composent aussi les jalons de l'interprétation des orchestres sur instruments d'époque : où l'éloquence nouvelle des couleurs d'époque dans leur format d'origine redéfinit l'équilibre global, l'esthétique expressive et poétique, dévoile surtout sur le plan du style et des idées, la vision du chef. Solaire, ou Apollinien, parfois distancié et comme en dehors de la matière palpitante et humaine du chant haydnien, le Britannique **Christopher Hogwood** dont le geste a marqué avant tous les autres, l'approche historiquement informée des Symphonies de Haydn, avec un orchestre au format idéal, en

impose par son souverain équilibre, une éloquence lisse, parfaite, sans aspérités ni tensions contradictoires… pour autant captivante sur le long terme ?
De leurs côtés, et finalement de la même école, – alliant la souplesse et la vivacité coûte que coûte, les frémissants Hans Brüggen et l'espiègle, très imaginatif et plus récent, cadet des trois, Ottavio Dantone, saisit par leur subtilité expressive, un travail remarquablement caractérisé, qui n'hésite pas à rapprocher toutes les symphonies dans chacune de leur séquence, … de l'opéra. Opéras pour instruments, voilà une conception qui prévaut chez chacun d'eux. Que vaut l'écoute de quelques cd étalons, pris à la volée et presque en aveugle ? Que révèlent-ils de chacun des maestros ?

Hogwood, Brüggen, Dantone… 3 chefs viscéralement haydniens



HANS BRÜGGEN, le poète vif-argent. Noblesse passionnante, et triomphe sous jacente des idées des Lumières, les Symphonies 90, 91 et 92 de 1788 et 1789 illuminent par l'effet d'une puissante certitude qui s'exprime essentiellement par le feu d'un orchestre suractif et aussi instrumentalement caractérisé : ce triplet, dont le finale est l'éloquence vive et loquace de la Symphonie « Oxford » est l'une des plus mozartiennes de Haydn : une jubilation permanente qui est portée par un sourire lumineux, crépitant, d'une justesse humaine, souvent enthousiasmante. Ne serait-ce que pour ce seul cd, le geste vif, souple d'un Brüggen admirable de vivacité convainc et surprend par son allure tendre et déterminé : du nerf et de la douceur tour à tour. Un modèle d'équilibre et une claire conscience des couleurs de chaque instruments d'époque.

Même aboutissement avec le cd 33 : la n°96 à juste titre intitulée « Miracle » : grandeur solaire et pourtant très expressive, en particulier dans le sens de l'articulation instrumentale (hautbois dans le Menuetto) ; flûte mordante incisive du Finale noté Vivace assai : vitalité malicieuse, grandeur nimbé de lueurs préromantiques propres au début des années 1790 (1791) ; facétie « Militaire » qui devient feu crépitant et ronde urbaine civilisée pour la n°100 en sol majeur : au dessin instrumental virevoltant : Brüggen s'y montre fabuleusement espiègle, totalement convaincant avec son orchestre du XVIIIè siècle.

CHRISTOPHER HOGWOOD, solaire et apollinien,… trop parfait ? La mécanique Hogwood est d'un équilibre parfait, parfois trop distanciée, et donc un rien trop huilée, sans vrai nécessité.



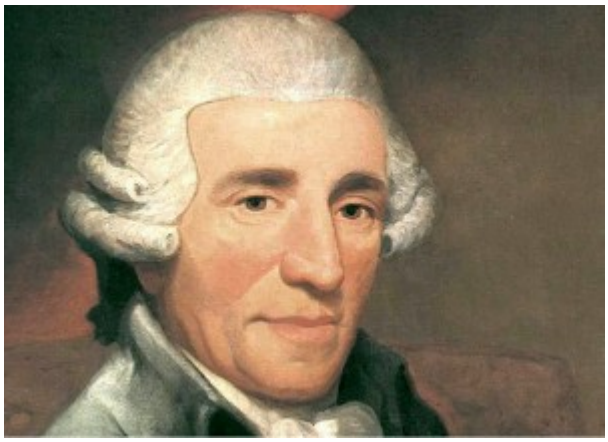
Propre aux années dorées du support cd, soit les années 1980, le geste, s'il tourne parfois à l'exercice systématisé (excès de la demande marketing?), d'une rare exigence philologique du chef britannique fouille le legs haydnien dans ses moindres détails : au point de présenter par exemple : la Symphonie n°54 dans ses deux versions (cd 16) : c'est un travail exigeant et jusqu'au boutiste qui souhaite comprendre de l'intérieur la fabrique du Haydn symphoniste. Versions diverses où le magicien sorcier de la matière symphonique régorganise l'ordre des mouvements, cherchant dans une expérimentation continuelle la meilleure formule : bousculant les premiers standards pour choisir en définitive, deux adagios tout d'abord, auxquels succèdent le Menuet et le Presto final. Peu à peu les idées se précisent et s'organisent; de l'émergence première à l'organisation du discours : l'acuité et la probité de l'entreprise convainquent tout à fait ; et l'on comprend que

pour permettre aux Brüggen et Dantone de poursuivre dans cette voie décisive, en provenance d'Angleterre, il a fallu qu'un Hogwood ouvre la voie et prépare aux audaces suivantes. Ce cd 16 résume à lui seul toute la pertinence de la vision Hogwood. De séquence en épisode, chacun idéalement caractérisé, se dessine et la justesse de l'interprète, et la bouillonnante activité créatrice du compositeur (ici, en 1774 : au carrefour du baroque et du préromantisme…).
Dans une autre acoustique, plus proche, chambriste et mordante par son acuité instrumentale, la transposition des Symphonies 94 » « , 100 « Militaire », 104 « Londres », signée Salomon, transcripteur et agent à Londres de Haydn, toujours soucieux de diffuser sa musique, y compris dans des arrangements pour quelques instruments (pianoforte, flûte et quatuor à cordes ; ultime avatar du rayonnement des œuvres de Haydn ainsi diffusées à Londres en 1791, 1793, 94 et 95. Là aussi la curiosité de Hogwood et ses solistes de l'Academy of Ancient Music.



LE MIRACLE DANTONE. Quel sens du contraste chez Ottavio Dantone dont l'allegro spirituoso de la Symphonie 80, pleine de rebondissements et contrastes dramatiques, dévoile cette fièvre et ce débridé élégantissime si absent chez les Britaniques. L'Accademia Bizantina fait miracle de chaque trait instrumental, chaque pause, négociant aussi les silences, restituant à une musique courtoise et civilisée, prise de façon trop artificielle ou donc mécanique ailleurs, regorge de vitalité simple, de nerf franc, de santé première : un miracle de jaillissement impétueux, cependant idéalement canalisé par ses intentions, son style, sa claire élocution. De toute évidence, Dantone a clairement choisi le feu scintillant d'un Brüggen plutôt que la Rolls routinière Hogwood. Le sens des dynamiques, la

balance sonore globale, l'équilibre des couleurs et des timbres par pupitre relèvent d'une direction miraculeuse. Jamais ici le chambrisme des cordes, propre à l'orchestre de chambre ne sacrifie l'éclat millimétré des accents de chaque instruments. C'est bien le propre des instruments d'époque que d'affirmer une carte des identités sonores nouvelles, plus intenses, pleine de caractère, certes moins globalement puissante, mais plus finement caractérisée. Ce dosage, cette alchimie sont parfaitement comprises et exploités par Dantone (la ligne de la flûte au dessus de cordes dans l'Adagio de la même n°80 de 1784) : miracle d'inventivité, d'un nerf pulsionnel Strum und Drang ; mais aussi d'un raffinement de teintes et de couleurs d'une perfection allusive phénoménale. Ottavio Dantone relève haut la main par sa très grande sensibilité : chaque éclair dramatique est revitalisé, dans une vision globale énergique qui saisit chaque contraste sans en gommer un seul : une délicatesse jamais maniérée qui enchante et s'enivre dans la nervosité sanguine Sturm und Drang de l'Allegro ; la suprême lumière intérieure de l'Adagio, le movement le plus long, résolument par ses teintes et son caractère plus introspectif, moins noble que nostalgique : Empfindsamkeit. Ce dont le chef et son orchestre sont capables d'un épisode à l'autre est stupéfiant de vitalité, d'expressivité fine et ciselée, de couleurs… L'on avait jamais écouté avant lui tant d'arguments, de récits opposés, associés, accordés : l'imagination du maestro inspiré (magicien par ses idées innombrables) rend le plus hommage à Haydn. C'est fluide, allant, naturel et aussi d'une fantaisie espiègle souvent absente de ses prédécesseurs. Alors oui, la compréhension de l'Accademia Bizantina affirme aujourd'hui, ce miracle sonore et expressif que seul apporte un orchestre d'instruments anciens. Comme affûtées, mordantes, presque acides mais d'une



ductilité là encore frémissante (parfaitement accordées à l'esthétique scintillante et surexpressive, très empfindsamkeit, les Symphonies du cd 24, plus tardives (n°78 et 79), harmoniquement plus tendue s'imposent tout autant, avec une gestion dramatique saisissante (tension/détente du Vivace introductif de la 78), d'autant que Dantone semble ciseler le moindre accent, dévoilant la subtile et souvent imprévisible texture, souvent rugueuse et métallique aux couleurs particulièrement changeantes : véritables éclairs aux cors, caquetage des bois, permanente fantaisie, et parfois délirante ivresse (excellent Menuetto de la 78). Trois maîtres de la baguette pour une intégrale musicalement irrésistible et très éloquente se révèlent dans ce coffret majeur. **CLIC de CLASSIQUENEWS de l'été 2016.**

CD, compte rendu critique, coffret événement. HAYDN : intégrale des 107 Symphonies sur instruments anciens : Brüggen, Hogwood, Dantone (35 cd DECCA