HAENDEL / HANDEL : les Oratorios anglais, partie 2. Les ouvrages de la maturité : Solomon, Theodora, Jephtha



INTRODUCTION… A l'été 2016, Decca publie un coffret « The Great oratorios », somme discographique de 41 cd, regroupant **16 oratorios principaux du Saxon Georg Friedrich Handel / Haendel (1685-1759)**. Même incomplet car il ne s'agit pas d'une intégrale (sont absents des ouvrages pourtant majeurs tels concernant la période prélondonienne : *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de 1737 ou la *BrockesPassion* de 1719 ; puis entre autres, le sublime *Allegro, Il Penseroso ed il Moderato* de 1740 ; *Susanna* de 1749,…), 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 celle des chefs anglais, des drames non scéniques de Haendel, soit des années 1970 avec Mackerras (1977) jusqu'aux plus récents McCreesh et Minkowski… sans omettre les passionnants Hogwood, Pinnock, Christophers et Gardiner… Certes le geste de Neville Marriner (né en 1924), pionnier visionnaire en l'occurrence n'est pas présent non plus (d'autant que Decca détient ses gravures les plus intéressantes), mais la somme ainsi rééditée se révèle passionnante. Opportunité pour CLASSIQUENEWS d'évoquer pas à pas, l'avancée de l'épopée de Haendel à Londres dans les années 1740 et 1750 : un travail qui l'occupe à la fin de sa vie jusqu'à l'épuiser.



L'inventivité du créateur trouve en Angleterre un terreau fertile et parfois éprouvant, pour inventer une nouvelle forme dramatique : opéra seria, masques ou odes, enfin surtout à partir de 1733 (2ème version d'*Esther*), en langue anglaise, **l'oratorio spécifiquement britannique**. 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. **LIRE notre présentation et introduction complète (Les Oratorios de Haendel, dossier spécial, partie 1).**

HAENDEL / HANDEL : les Oratorios anglais, partie 2

Les ouvrages de la maturité : Solomon, Theodora, Jephtha

Bilan interprétatif… A l'heure du bilan, l'écoute rétrospective souligne l'engagement palpitant des chefs Hogwood (1941-2014), Trevor Pinnock (né en 1946), Harry Christophers (né en 1953)…, doués d'un raffinement expressif de premier ordre, soucieux aussi de cohérence s'agissant des distributions de solistes. Le second cycle d'oratorios ici présentés et critiqués, souligne le geste particulièrement convaincant de **Paul McCreesh**, né en 1960 (Solomon, Theodora… en 1999 et 2000) surclassant aisément par sa suprême élégance

et sa fine caractérisation, les lectures d'un Gardiner, en comparaison trop lisse et vocalement déséquibré. Les derniers ouvrages contenus dans le **coffret DECCA « The gréât oratorios »** dévoile également l'évolution du dernier Handel, de moins en moins spectaculaire, mais progressivement méditatif, intime, d'une rare intelligence psychologique, confirmant la profondeur spirituelle des drames anglais, aux cotés de l'écriture chorale, d'une remarquable éloquence… Pour nous les deux chefs d'oeuvres absolus demeurent après Le Messie, **…Solomon et Theodora (version McCreesh donc, perle du présent coffret**).

Solomon, mars 1749



Créé en mars 1749 au Théâtre Royal Covent Garden de Londres, **Solomon** illustre un épisode poétique inspiré du Livre des Rois et des Antiquités de Flavius Joseph. Le livret est resté anonyme. Le choeur y est un personnage principal, au même titre que les autres héros; l'orchestre, particulièrement raffiné ; et pour colorer sa partition, Handel emprunte à nouveau à ses confrères, nombres de mélodies qui lui plaisent (Muffat, Telemann, Steffani). L'élégance et le raffinement de l'écriture entendent exprimer cet âge d'or d'une Antiquité légendaire et hautement morale que le règne géorgien du vivant de Handel ressuscite : aux oratorios de Handel, la mission d'en argumenter le rapprochement. Salomon, comme Alexandre et Hercule en France, offrant un modèle pour le Souverain ainsi

célébré allusivement par le compositeur.

Acte I. Salomon le sage. L'ouvrage souligne la sagesse de Solomon qui trouve sa force dans sa foi en Dieu. Fortifié encore par les louanges du grand prêtre, Zadock, le jeune roi écoule des jours heureux avec son épouse, la fille de Pharaon.
Acte II. Le jugement de Salomon. Deux prostituées se querellent la maternité d'un même enfant. Contraste saisissant entre le récit des deux mères : la première tendre, la seconde, haineuse et vindicative. Solomon ordonne de couper en deux moitiés égales le bébé : la seconde femme, tout autant victorieuse et sauvage, révèle sa nature mauvaise et son action mensongère (n°19). Seule la vraie mère, soucieuse de la vie de son enfant, reste affligée, digne et douloureuse, prête à renoncer pour sauver l'enfant (n°20 : « Can I see my infant gor'd »). L'imposture étant dévoilée, Solomon chasse la 2ème femme : réconfortant la 1ère mère (duo sublime n°22 : « Thrice bleds'd be the King »…)…
Acte III : Louange monarchique. Salomon le sage chante son bonheur avec son épouse, célébré par Zadock : est ce bien la Judée ou l'Angleterre géorgienne que célèbre ici Handel ? Le choeur entonne un cycle d'airs contrapuntiques d'un souffle miraculeux, aussi exigeants que Israel en Egypte et Le Messie.



Interprétation. LE MIRACLE MCCREESH. En 1999, – préludant au miracle de sa Theodora l'année suivante (avec certains mêmes solistes dont Susan Gritton ou Paul Agnew), au service d'une flexibilité souvent chorégraphique, pleine de souple caractérisation, **le geste de Paul McCreesh et ses Gabrieli Consort & Pslayers excellent dans un drame hautement moral** où aux côtés de la plasticité aimable des



choeurs, éblouit une distribution très cohérente sur le plan expressif : la tendresse habitée de Susan Gritton (Reine de Sheba), la basse toute aussi onctueuse et si musicale de Peter Harvey (un Levite : sublime caractérisation humaine pour ce rôle de seconde importance mais capitale dans l'humanité du sujet, dès son premier air au I), sans omettre le Zadock de grande classe de Paul Agnew, comme le timbre égal, juvénile, éclatant de la haute-contre Andras Scholl, au sommet de ses possibilités vocales, pour la figure axiale de Solomon. Tout cela coule comme une langue naturelle, d'une élégance irrésistible : McCreesh égale la science ductile, la flexibilité souveraine, poétique et expressive de **William Christie** chez Rameau ou chez Handel (cf son **magnifique Belshazzar réalisé en 2012**) : c'est dire la réussite totale de cet enregistrement de 1999, suivi en 2000, d'une tout aussi somptueuse Theodora. 2 enregistrements qui sont des must pour comprendre la langue dramatique et poétique de Haendel dans le genre de l'oratorio anglais.

Theodora, mars 1750

Oratorio en 3 actes, d'une longueur significative, Theodora est créé au Théâtre Royal Covent Garden en mars 1750 et retrace l'épopée de la martyre chrétienne au début du IVè siècle. Le librettiste Thomas Morell s'inspire moins de la pièce de Pierre Corneille que reprend le roman moralisateur publié en 1687 par Robert Boyle. Trop psychologique, la partition suscita une nette réserve de la part des Londoniens. Car l'écriture se fait de plus profonde et épurée, expression croissante d'un mouvement intérieur de plus en plus serein et donc extatique où la martyre Theodora emporte avec elle, ceux

qui l'entourent et l'admirent : Irène ; surtout le jeune romain Didymus -qui aime la jeune fille-, sur la voie du renoncement, du sacrifice et de la mort, car il s'est converti au christianisme et entend affirmer sa liberté de conscience tout en restant fidèle à Rome (ce que n'accepte pas l'autoritaire Préfet d'Antioche, Valens). Du médiocre texte de Thomas Morell, Handel observe avec un soin particulier le cheminement spirituel des âmes justes, sur lesquels les épreuves glissent, toutes absorbées par la réalisation de leur martyre final. Ce focus psychologique est le point central de l'évolution des oratorios de Haendel, certes capable de scènes collectives et spectaculaires, mais aussi concepteur de sublimes portraits intimes, d'une haute valeur morale.





Interprétation. Souffle d'une grande tendresse, le geste tout aussi vif et nerveux de McCreesh en 2000 réussit mieux que Gardiner, la suprême vivacité du drame orchestral et l'incisive et très pénétrante acuité psychologique ; dans la réalisation des Gabrieli Consort & Players, tout y est idéal : le cynisme arrogant et expressif des romains païens (Valens – excellent baryton :Neal Davies, qui a l'ardeur des bourreaux ; le choeur des romains) ; l'inatteignable sérénité des chrétiens, d'une croyance extatique, ineffablement tendre : Theodora, Irene, Didymus, soit Susan Gritton, Susan Buckley, Robin Blaze). Même Septimus, l'ami de Didymus est superbement portraituré par le ténor Paul Agnew (dans son chant s'écoule tous les enchantements arcadiens : premier air n°6, « Descend, kind pity »…). Le tempérament de McCreesh signe l'un de ses meilleurs enregistrements haendéliens par sa fougue, son articulation, et souvent un état d'urgence dramatique,

totalement absent chez le plus lisse Gardiner. D'autant qu'outre la relief chorégraphique des intermèdes orchestraux, le chef sait aussi éclairer la suprême élégance du Handel, compositeur érudit et lettré, poète séducteur et esthète de premier plan. Cette vivacité rappelle Pinnock et Hogwood : le raffinement et l'imagination de McCreesh dans la caractérisation de chaque profil et dans chaque situation suscitent une totale adhésion. Enregistrement majeur.

Jephtha, février 1752

L'ultime oratorio HWV 70 est créé le 26 février 1752 au Théâtre royal Covent Garden et démontre la dernière manière de Handel à Londres, soit 7 années avant sa mort. A la marge du choeur concluant l'acte II, le compositeur diminué et à bout de souffle, écrit : « incapable de continuer à cause de l'affaiblissement de la vue de mon oeil gauche ». De fait, après une période de repos total, mais de plus en plus aveugle, le compositeur achève tant bien que mal Jephtha et sombre dans la cécité, condamné à 66 ans, à cesser toute activité musicale. C'est un déchirement et une fin tragique qui s'accordent au sujet de son dernier oratorio… celui du renoncement et de l'adieu au monde. La composition a duré du 21 janvier au 30 août 1751. A nouveau, Handel réserve le rôle central de Jephtha au ténor John Beard.

Acte I. Zebul invite les Juifs à choisir son demi frère Jephtha pour les conduire à la victoire sur les Ammonites. Iphis, la fille de Jephtha promet à Hamor qu'elle l'épousera après la victoire de son père. Allégresse et ivresse collective emportent les Juifs et dans un élan d'enthousiasme irréfléchi, Jephtha promet au Seigneur que s'il gagne la bataille, il sacrifiera la première personne qu'il rencontre.

Acte II. Hélas, Iphis se prépare et accueille son père

conquérant au son d'une gracieuse symphonie en sol (extraite d'Ariodante) : elle chante sa joie sur une gavotte. Le père invite sa fille à quitter aussitôt les lieux mais il est trop tard. Iphis se soumet au sacrifice cependant que le père résiste à sa promesse.
Acte III. Iphis fait ses adieux dans un air déchirant (« Farewell, ye limpide springs and floods »). Tel un Deus ex Machina, Thomas Morell réécrit l'action que Carrissimi avait rendu bouleversante : en accord avec Handel, un ange paraît et suspend l'arrêt divin si Iphis accepte de vouer sa vie à Dieu : elle aura la vie sauve. En liaison avec sa propre situation, le compositeur brosse un portrait éblouissant de la fille Iphis, insouciante et joyeuse au I, frappée par l'ordre divin au II, capable au III d'une gravité nouvelle et d'un renoncement admirables. Les auteurs semblent se soumettre aux lois impénétrables et insaisissables de la destinée.





Interprétation. Gardiner en 1989 signe l'un de ses premiers oratorios avec un soin particulier à l'orchestre : tout coule, tout se réalise sans cependant cette élégance détachée impériale qui fait de l'écriture haendélienne, l'expression d'une grâce aristocratique. La tenue des deux premiers solistes : Zebul et Jephthah restent conformes, un peu trop lisse : Stephen Varcoe et Nigel Robson. De sorte qu'en un regard global, la caractérisation n'atteint pas l'étonnante vivacité de ses ainés : Hogwood, Pinnock, Christophers ; ni même l'éloquence palpitante de McCreesh. Il y manque ce raffinement royal, cette élégance suprême résolvant le tragique et la tendresse que l'on peut souvent a contrario retrouver dans les meilleures versions de William Christie. Anne Sofie von Otter offre au rôle de Storge, sa gravité douloureuse et princière

qui semble la distinguer comme étant la seule qui en véritable Cassandre, a l'intuition de l'horreur à venir… Lynne Dawson fait une Iphis rien que… gracieuse qui au moment de l'ultime sacrifice et renoncement du III manque sérieusement de profondeur et de vérité : pourtant Jephtah recueille le dernier sentiment du Handel anéanti et usé ; dans « Farewell… » n°34, grand air de suprême détachement, soliste et chef restent à la surface, d'une mesure jolie et … précieuse voire apprêtée / offrant une belle réalisation sans guère d'hallucinants vertiges. Il faut réécouter ici la profondeur poétique atteinte par Sir Neville Mariner, à rééditer chez … Decca.

Compléments…

Le Coffret Decca ajoute l'Ode **Alexander's Feast** ou le pouvoir de la musique en l'honneur de Sainte Cécile, en deux parties, composée d'après Dryden (1697), et présentée en création à Londres au Théâtre Royal Covent garden en février 1736. Immédiatement, le public londonien applaudit cette ode, fière et princière allégorie, au souffle philosophique chantée en anglais (26 représentations de 1736 à 1755).

Partie 1. Selon Plutarque, Alexandre vainqueur de Darius, célèbre en présence de la belle Thaïs, sa victoire à Persepolis lors d'un grand et somptueux banquet : hymne à Zeus, à Bacchus, évocation de la mort de Darius, célébration des joies de l'amour et des plaisirs, grâce à la musique (incarné par le chantre Thimotée dont le chant suscite divers passions par son éloquente maîtrise).

Partie 2. Le ténor chante un air guerrier et la basse justifie l'acte des Grecs contre les Perses car ces derniers avaient

incendié Athènes. Juste retour des choses. Alors qu'on célèbre la destruction de Persepolis, le choeur final compare le chant de Thimotée au pouvoir salvateur de la musique et de Sainte-Cécile. Handel n'organise pas son sujet en un drame cohérent comprenant personnages et situations dramatiques enchaînées. C'est une succession d'airs, duos et de choeurs exclamatifs, fortement expressifs, le plus souvent allègres.

Interprétation. Pourtant avec ses fabuleux Monteverdi Choir et les English Baroque Solists, Gardiner en 1988 réalise un soutien choral et orchestral très séduisant mais trop lisse et finalement d'une tenue mécanique peu caractérisée sur la durée. Les solistes sont plus intéressants, permettant d'exprimer aves justesse le sentiment et le caractère de chaque séquence : Donna Brown, Carolyne Watkinson, Stephen Vercoe… Pour autant l'engagement des interprètes manquent de souffle et d'urgence et l'on reste en attente d'une version plus mordante et vive.



Le coffret ajoute aussi un oratorio de jeunesse, en anglais parmi les premiers essais : **Acis & Galatea, HWV 49**, masque en deux parties d'après le livret de John Gay, créé à Cannons en 1718… En 1978, soit l'une de ses premières lectures haendéliennes, Gardiner et ses English Baroque Soloists frappent un grand coup, d'une fraicheur de ton admirable, d'une vivacité expressive passionnante. D'une grâce purcelliennes, le masque est une savoureuse et suave pastorale où perce déjà le souffle des choeurs, surtout le solitude langoureuse de la brute Polyphème

pour Galatea, qui écrase l'amant de la belle, Acis. La verve théâtrale, l'acuité du geste saisissent et convainquent totalement, assurant à ses débuts, la justesse poétique de Gardiner aux côtés duquel brillent la grâce et tendresse des solistes : Norma Burrowes, Anthony Rolfe Johnson, Willard White soit Galatea, Damon et Polyphemus. Superbe premier geste originel d'un Gardiner non encore « standardisé » (comme il tendra à l'être dans les années 1980 et 1990). La version, précédemment rééditée dans l**e coffret Archiv, analogue archives / ARCHIV Produktion / analogue stereo recordings (1959-1981) – 50 cd limited edition (parution de mai 2016) – LIRE notre présentation et critique**

LIRE aussi **le volet 1 de notre grand dossier HAENDEL / HANDEL, les Oratorios 1/2**

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.

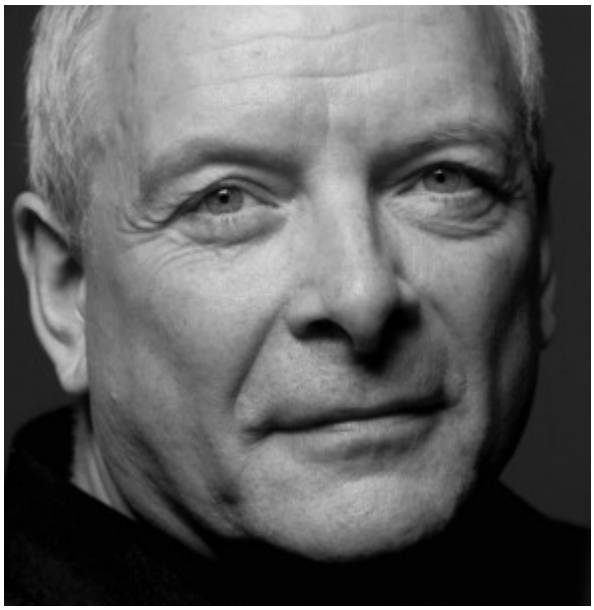
HANDEL / HAENDEL Le SAXON en Angleterre…



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).

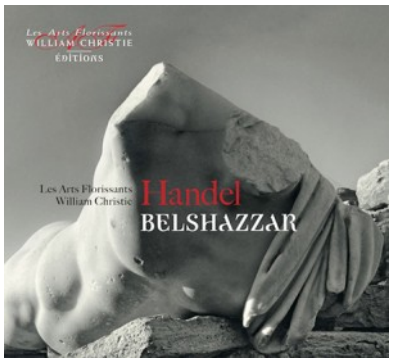
BELSHAZZAR, mars 1745



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

Coffret cd événement, annonce : HANDEL, The great oratorios (Decca 41 cd)



Coffret cd événement, annonce : HANDEL, The great oratorios (Decca 41 cd). Decca célèbre le génie du Haendel londonien qui après avoir tenté (vainement) d'affirmer l'opéra seria italien, invente l'oratorio en langue anglaise. Sobre (en rouge avec fine quadrature jaune/or), le coffret de 41 cd regroupe 16 opus ou oratorios qui retracent chacun les jalons de la formidable aventure de l'opéra anglais version Handel : le Saxon en devenant plus britannique que les londoniens, abandonne toute ambition lyrique en italien, et invente un nouveau genre, l'oratorio anglais. Pour défendre son écriture, les chefs Sir John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Marc Minkowski et Harry Christophers. Avec entre autres les oratorios : *La Resurrezione*, *La Messe du Couronnement*, *Acis et Galatée*, *Judas Macchabée*, *Salomon*, *Saul*, *Israel en Egypte, incarnés par les solistes* Emma Kirkby, Joan Sutherland, Anne Sofie von Otter, Andreas Scholl, Anthony Rolfe Johnson, Arleen Auger. Soit plusieurs générations d'interprètes, relevant ou non de la pratique baroqueuse, historiquement informée. Mais jouer des instruments d'époque ne fait pas tout : car comme à'opéra, l'écriture handélienne, parmi les plus dramatiques qui soient,

exige des voix à tempéraments, de véritables personnalités vocales…



30 ANS D'INTERPRETATION BAROQUE… L'éventail interprétatif est vaste et rend compte de plusieurs décennies de styles variés selon les nationalités du chef et des musiciens. Judas Maccabaeus est le plus ancien enregistrement : 1977, -sous la direction de Charles Mackerras (avec la crème du chant anglais dont Felicity Palmer, Janet Baker, John Shirley Quirck) et l'ECO English Chamber Orchestra, sur instruments modernes. Lui succèdent par ordre chronologique de réalisation : Acis et Galatée (1978); La Resurrezione (1982), Esther (1985), Athalia (1986), le Messie et Alexander's Feast (1988), Jephtha (1989), Saul et Belshazzar (1991), Semele (1993), Israel in Egypt, Coronation Anthems (1995), Solomon (1999), Theodora (2000), enfin Hercules (2002), donc le plus récent, par Les Musiciens du Louvre et Marc Minkowski (avec Paul Groves, Anne Sofie von Otter…). Pour chacun, le style oratorien ne doit rien sacrifier à l'éloquence du drame, ni à la fièvre épique, sans omettre évidemment le souffle de la prière spirituelle voire mystique. Les plus engagés en nombre de réalisations sont ici Hogwood, Pinnock et surtout Gardiner.

Parution : début juillet 2016. **Prochaine critique complète du coffret HANDEL / The great oratorios 41 cd Decca, à venir dans le mag cd de classiquenews.com**

En savoir plus sur http://www.clubdeutschegrammophon.com/albums/handel-the-great-oratorios/#DiPUlsYVkgjVIRWQ.99

Rennes. Oratorios de Carissimi et de Charpentier



Rennes, Cathédrale Saint-Pierre, Histoires sacrées, le 4 novembre 2015. **Carissimi et Marc-Antoine Charpentier à Rennes**. Au XVIIè, la ferveur religieuse s'éprouve dans le cadre théâtral de l'oratorio, nouveau genre né en Italie simultanément à l'opéra : chanteurs et instrumentistes ressuscitent les grands actes héroïques des premiers martyrs chrétiens. A Rome, le génie de Carrissimi s'affirme (Jonas et Jephté), à tel point que les compositeurs français et européens se pressent pour recevoir la leçon du maître romain : Marc-Antoine Charpentier venu à Rome comme peintre, découvre la force de la musique et du chant le plus expressif et le plus sensuel (alliance réalisée quelques décennies précédentes en peinture par Caravage) : il sera compositeur et maître de l'oratorio, genre rebaptisé en France, après sa formation auprès de Carrissimi, « histoire sacrée ». En témoigne Le Reniement de Saint-Pierre, chef d'oeuvre de 1670, affirmant au moment où Lully crée l'opéra français pour Louis XIV à Versailles (tragédie en musique), le génie d'un Charpentier soucieux de sensualité italienne autant que de déclamation française, expressive et onirique. Pour autant Charpentier n'oublie le drame, et la structure de ses Histoires italiennes, exploitent toutes les possibilités expressives de la musique, en particulier quand l'enchaînement des épisodes favorise caractérisation, coup de théâtre, contrastes saisissants… LIRE notre présentation complète du programme Carissimi / Charpentier par le Chœur d'Angers Nantes

[Opéra, Stradivaria et Christian Gangneron, à Rennes]



Angers Nantes Opéra présente Histoires Sacrées de Carissimi et Marc-Antoine Charpentier dans les églises des Pays de la Loire :

Informations
Réservations

Rennes, Cathédrale Saint-Pierre,
Les 4 novembre 2015, 20h

Angers, Collégiale Saint-Martin,
les 15,16,18, 19 mars 2016, 20h

Angers Nantes Opéra offre ainsi un florilège spectaculaire de l'art de l'oratorio romain aux histoires sacrées françaises, excellence d'une transmission étonnante entre France et italie, Carrissimi et Charpentier.

COMPTE RENDU critique du spectacle Histoires sacrées : Carissimi et Charpentier par Angers Nantes Opéra, par Alexandre Pham (représentation à Sablé sur Sarthe, le 16 septembre 2015)

Programme : *Histoires sacrées*

3 oratorios de Carissimi à Marc-Antoine Charpentier

Jonas de Giacomo Carissimi
Oratorio pour solistes, chœur, cordes et basse continue. Créé à Rome.

Le Reniement de saint Pierre de Marc-Antoine Charpentier
Oratorio pour solistes, chœur et basse continue. Créé à Rome ou Paris, vers 1670.

Jephté de Giacomo Carissimi
Oratorio pour solistes, chœur et basse continue. Créé à Rome, vers 1645.

Mise en scène : Christian Gangneron
costumes : Claude Masson

avec
Hervé Lamy, *Jonas, Pierre, Jephté*
Hadhoum Tunc, *la fille de Jephté*

Chœur d'Angers Nantes Opéra, dirigé par Xavier Ribes
Ensemble Stradivaria, dirigé par Bertrand Cuiller

Reprise Angers Nantes Opéra, créée le mercredi 16 septembre 2015 à Nantes, d'après la production de l'Atelier de recherche et de création pour l'art lyrique, créée à l'abbaye de Pontlevoy le 6 septembre 1985.

Illustrations : Caravage : l'Incrédulité de Saint-Thomas (DR) – Production oratorios de Carissimi, Histoires sacrées de Charpentier par Angers Nantes Opéra 2015 © Jef Rabillon