

OLIVIER ROUVIÈRE

Les Opéras de Haendel

Un *vade-mecum*



VAN DIEREN ÉDITEUR

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 7

PREMIÈRE PARTIE

QUELQUES GÉNÉRALITÉS SUR LA COMPOSITION

DES OPÉRAS DE HAENDEL 12

Choix des livrets et principaux librettistes 12

Le cas des *pasticci* 21

Portrait de Haendel en dompteur 25

Fructueuses interactions 32

Humour et second degré 44

Le parfum de la madeleine 53

SECONDE PARTIE

LES OPÉRAS DE HAENDEL AU FIL DE LA CHRONOLOGIE 65

1. Avant Londres (1705-1710) 65

Almira, Königin von Castilien 77

Rodrigo (Vincer se stesso è la maggior vittoria) 84

Agrippina 91

2. Premiers pas en Angleterre (1711-1715) 99

Rinaldo 111

Il Pastor fido (1^{re} version) 116

Teseo 120

(Lucio Cornelio) Silla 125

Amadigi di Gaula 128

3. Fondation de la Royal Academy of Music
 (1715-1723) 133
Radamisto 138
Muzio Scevola 146
Il Floridante 149
Ottone, re di Germania 153
Flavio, re de' Longobardi 159
4. Première « trilogie » (1724-1726) 163
Giulio Cesare in Egitto 166
Tamerlano 177
Rodelinda 185
Publio Cornelio Scipione 192
5. Les reines rivales (1726-1728) 197
Alessandro 204
Admeto 208
Riccardo primo, re d'Inghilterra 212
Siroe, re di Persia 215
Tolomeo, re d'Egitto 219
6. Renaissance (1729-1732) 223
Lotario 230
Partenope 233
Poro, re dell'Indie 238
Ezio 241
Sosarme, re di Media 244
7. Seconde « trilogie » (1733-1736) 249
Orlando 258
Arianna in Creta 262
Il Pastor fido (2^e et 3^e versions) 266
Ariodante 268
Alcina 276

8. Derniers opéras (1736-1741) 285

Atalanta 292

Arminio 296

Giustino 300

Berenice, regina d'Egitto 305

Faramondo 309

Serse 314

Imeneo 322

Deidamia 326

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE 333

VIDÉOGRAPHIE INDICATIVE 351

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES 357

TABLE DES ILLUSTRATIONS 360

AVANT-PROPOS

S'il y a moins de livres sur Haendel disponibles en français qu'en anglais ou en allemand, il en existe tout de même un certain nombre. Il n'est donc pas inopportun que j'avertisse un tant soit peu le lecteur de ce qu'il pourra, ou non, trouver au fil des pages qui suivent.

La biographie du musicien saxon, par exemple, a déjà été bien étudiée, et son inscription dans son contexte historique et culturel superbement brossée, entre autres, par Jean-François Labie ; les divers dictionnaires d'opéra(s) fournissent une bonne introduction à nombre de ses ouvrages, tandis que le versant musicologique de l'art haendélien et les derniers apports de la recherche en ce domaine sont, eux, inlassablement actualisés par les experts, pour la plupart anglo-saxons (Donald Burrows, Winton Dean, Reinhard Strohm, David Vickers, etc.).

Je me suis donc attaché à tenter une synthèse de ces divers apports, mais une synthèse limitée à un corpus bien précis : celui des quarante opéras écrits par Haendel entre 1705 et 1741.

La délimitation même de ce corpus prêtait à controverse. Certains pourront s'étonner de ne pas trouver inclus parmi les « opéras » des titres aussi dramatiques que Hercules et Semele. Tout aussi profanes que les ouvrages italiens qui les ont précédés, ceux-ci peuvent en effet prétendre, ainsi que l'expérience l'a prouvé, à être représentés dans nos actuels théâtres lyriques (dès les années 1950, Elisabeth Schwarzkopf, Fedora Barbieri, Franco Corelli et Ettore Bastianini chantaient Hercules – ou, plutôt, Eracle – à la Scala).

Il n'en reste pas moins qu'ils furent créés « à la façon d'oratorios », c'est-à-dire sans aucune scénographie, que le Saxon n'a jamais

paru souhaiter les voir donner autrement, que leur date de composition est postérieure à celle des opus italiens et que l'usage de la langue anglaise comme du chœur les distinguent suffisamment de ces derniers pour que leur exclusion, ici, se justifie.

En effet, j'ai tenté d'aborder la production théâtrale de Haendel comme un tout relativement homogène, unifié non seulement par le recours à la langue italienne (on m'objectera peut-être Almira, conçu néanmoins à partir d'un livret italien et dont au moins un tiers des airs conserve cette langue), mais, en outre, par ses modes de fabrication et sa destination : à l'époque, la composition d'un melodramma, d'un dramma per musica, comme on appelait alors l'opéra, se pliait à un cahier des charges assez strict, supposait d'écrire en fonction de chanteurs précis et selon des codes dramatiques liés aux pratiques de représentation.

Certes, les ouvrages haendéliens s'émancipent largement du modèle alors dominant en Italie et offrent une grande variété de tons comme de structures, mais cette variété résulte au moins autant des aléas de leur production que de la versatilité stylistique de leur auteur.

C'est pourquoi je n'ai pas jugé bon de répartir ce corpus entre les différentes catégories que certains exégètes d'autrefois ont tenté d'y distinguer : opéras magiques, héroïques, tragi-comiques, historiques, pastoraux, mythologiques, etc. Ce mode de classement ne paraissant présenter ni légitimité, ni intérêt pratique, je me suis borné à présenter les opéras de Haendel dans un ordre purement chronologique, qui avait pour avantage de permettre leur contextualisation.

Si l'on peut tout à fait apprécier ces ouvrages sans connaître les circonstances de leur création, identifier les interprètes pour lesquels ils ont été écrits, avoir une idée de leurs origines littéraires et musicales, etc., être un peu informé sur tout cela ne peut pas faire de mal : je crois sincèrement que plus on en sait sur un objet, plus on a de raisons de l'aimer ; et j'avoue ne pas souscrire à la mode actuelle qui veut que, pour le faire aimer aux autres, il faille affecter d'en tout ignorer et s'éloigner autant que possible des motivations de son créateur.

Ces priorités ont guidé la construction du présent livre. Par souci de clarté, j'ai divisé la carrière opératique de Haendel en huit périodes, délimitées par certains événements marquants de sa vie (l'arrivée en Angleterre, la création de la Royal Academy of Music en 1719, etc.). Si elle reste arbitraire, cette division coïncide souvent avec des modifications de la troupe de chanteurs pour lesquels écrivait Haendel et, partant, avec un infléchissement de sa façon de composer.

Chacune des huit sections débute par une brève mise au point biographique, suivie d'une série de « fiches » indépendantes consacrées aux opéras produits durant la période concernée. Ces quarante « fiches » réunies en huit périodes forment la seconde partie du livre.

La première partie propose, pour sa part, un certain nombre de généralités sur l'ensemble de la production théâtrale de Haendel (le choix de ses livrets, ses rapports avec les interprètes, certains de ses « tics » de composition, etc.). Comme chaque « fiche » doit pouvoir être lue séparément, il arrive qu'elle répète ce qu'on a pu signaler dans la partie liminaire : c'était peut-être le prix à payer pour assurer au lecteur davantage de confort et de liberté. Ce lecteur pourra ainsi lire la première partie après la seconde, s'il le souhaite.

Enfin, toujours dans l'idée de faciliter la lecture, j'ai préféré limiter le nombre des notes de bas de page : lorsque j'ai recours à des citations développées, je n'en signale, la plupart du temps, que l'auteur (on se reportera à la bibliographie pour plus d'informations).

Les mélomanes de ma génération ont plutôt été gâtés : nous avons connu la vogue du microsillon, l'envol du disque compact, la « Rossini Renaissance », le renouveau baroque et l'essor de l'interprétation « historiquement informée ». Grâce aux enregistrements, tous les opéras de Haendel, sans exception, sont à portée d'oreille ; les plus fameux d'entre eux sont entrés au répertoire des grandes scènes internationales, de New York à Paris, de Milan à Buenos Aires, de Sydney à Barcelone ; et, grâce à Internet, la plupart de ses

partitions nous sont accessibles – dans des éditions souvent datées, il est vrai.

C'est pourquoi il m'a semblé opportun de faire le point sur nos connaissances en ce domaine, en proposant une sorte de guide pratique des opéras haendéliens, destiné aux « amateurs éclairés » – par exemple, aux spectateurs désireux de se préparer à une représentation ou aux dramaturges engagés sur la production de l'un de ces titres. Et j'ai tenté, dans cet ouvrage, d'aborder de façon équivalente les trois lignes de force (historique, dramatique et musicale) qui, à mon sens, doivent dicter une compréhension honnête de l'art de Haendel.

C'était me montrer en accord avec Winton Dean, un spécialiste du compositeur, qui, pour conclure un article dans lequel il dépeignait la renaissance haendélienne, écrivait :

Dans l'esprit de Haendel, il est permis de le dire, musique et drame formaient une indissoluble unité. Ses opéras tirent leur force de l'adresse avec laquelle il exploitait la tension existant entre de nombreuses et étroites conventions, dont les limites se voyaient changées en avantage. Cette tension doit, en quelque sorte, être rendue palpable sur nos scènes modernes. Cela peut être réalisé si le producteur, honorant ses responsabilités à l'égard du compositeur aussi bien qu'à l'égard de l'audience (et il n'existe pas forcément de conflit entre les deux), s'adapte sans réserve aux exigences de l'œuvre d'art abordée – un art non pas naïf mais hautement sophistiqué, fondé sur l'équilibre aussi subtil que précaire existant entre toutes ses composantes. C'est de cette façon seulement que pourra être reconnue, au théâtre, la stature de Haendel : celle de l'un des quatre ou cinq plus grands maîtres de l'opéra (Winton Dean, « Production Style in Handel's Operas », p. 261).

Paris, novembre 2020



Cuzzoni, Farinelli et Heidegger

PREMIÈRE PARTIE

Quelques généralités sur la composition des opéras de Haendel

CHOIX DES LIVRETS ET PRINCIPAUX LIBRETTISTES

Au cours de l'histoire de l'opéra, la façon dont les musiciens ont été amenés à choisir (ou à ne pas choisir) les textes qu'ils mettaient en musique a considérablement varié ; au fil du temps et des circonstances, tous les cas de figure ont été représentés, de l'auteur-employé contraint d'accepter les livrets que lui imposaient ses patrons, voire le librettiste régnant (tel Métastase à Vienne), au compositeur-écrivain, tels Wagner et Berlioz, rédigeant ses propres livrets, en passant par le duo de créateurs concevant conjointement texte et partition, et par le musicien préférant écrire d'abord les notes en fonction desquelles le drame devrait être conçu.

Tout au long de sa carrière, Haendel semble avoir eu le libre choix de ses textes : que ce soit à Londres, en Italie ou en Allemagne, aucun ne lui fut imposé et aucun non plus ne se heurta à la censure des pouvoirs politiques. En revanche, le Saxon restait dépendant du succès public – mais la perspective d'un succès dû au choix d'un texte en particulier ne paraît pas avoir fait partie de ses préoccupations. On sait en revanche qu'il commença à mettre en musique plusieurs livrets qu'il abandonna ensuite ; on pourrait donc en déduire que certains drames l'inspiraient plus que d'autres, mais il s'agirait là encore d'une hypothèse hasardeuse : il déclare parfois avoir abandonné tel ou tel drame parce qu'il lui paraissait difficile de le distribuer – c'est-à-dire d'y

entendre les chanteurs qu'il avait alors à sa disposition. En outre, si Haendel n'hésite pas à intervenir sur les textes qu'il emploie (surtout pour les abrégés), ses interventions ne prennent ni la forme de directives précises données au librettiste, ni d'un programme préétabli (Monteverdi et Verdi, pour donner deux exemples contrastés, se montrèrent, en leur temps, beaucoup plus interventionnistes). En somme, Haendel fait avec ce qu'il a sous la main – chanteurs, textes, auteurs, occasions – et c'est ce jeu d'adéquations entre plusieurs variables qui semble surtout le passionner. Ni mercenaire, ni *fashion victim*, ni créateur détaché des contingences terrestres, il se comporte davantage en imprésario qu'en artiste.

C'est pourquoi il est difficile de déterminer avec précision vers où le portait son goût personnel, en matière dramatique, et même s'il en avait un. Apparemment libre de choisir les textes sur lesquels il souhaitait écrire, le Saxon devait néanmoins tenir compte de son entourage et du contexte : la date de création prévue (pouvant coïncider avec tel ou tel événement extérieur à la vie musicale), l'intervention de ses collaborateurs du moment, les suggestions de ses interprètes, ses propres voyages eurent, suivant les cas, plus de poids que ses propres préférences.

Par exemple, lors de ses débuts à Londres, Haendel dut se sentir presque forcé d'accepter de son associé Aaron Hill le canevas de *Rinaldo* (traduit en italien par Giacomo Rossi) – tout médiocre qu'il fût... En 1734, le choix du livret d'*Arianna in Creta* de Pariati dut être dicté par la volonté d'en découdre avec le rival Porpora, musicien engagé par la compagnie concurrente, l'Opera of the Nobility ; en effet, Porpora faisait alors représenter une *Arianna in Nasso*. En outre, Porpora avait lui-même déjà employé le texte de Pariati (alors intitulé *Arianna e Teseo*) en 1727 : le choix du livret d'*Arianna in Creta* par Haendel et ses associés relevait donc de la pure et simple provocation ! En

1736, le sujet assez anodin d'*Atalanta* fut quant à lui motivé par la nécessité de fêter dignement le mariage du prince de Galles. On sait que les modifications apportées au texte de *Tamerlano* ont été suggérées par le ténor Borosini et on soupçonne que *Siroe*, entre autres, a été chaleureusement recommandé par Faustina Bordoni (ces deux chanteurs voulant réitérer le succès qu'ils avaient obtenu en Italie avec ces mêmes textes). D'une façon plus diffuse, tous les livrets confiés aux « reines rivales » (Cuzzoni et Faustina) ont été soigneusement sélectionnés et révisés, afin de ménager la susceptibilité de ces deux explosives sopranos. Haendel n'a mis en musique que peu de livrets « originaux », écrits spécifiquement pour lui : tout au plus peut-on recenser dans cette catégorie ceux de *Rinaldo*, *Il Pastor fido*, *Silla* (dus à Giacomo Rossi) et *Deidamia* (dû à Paolo Antonio Rolli). Dans leur grande majorité, les textes employés par le Saxon sont des révisions de livrets qui avaient été déjà mis en musique par des compositeurs italiens. On compte cependant deux exceptions : *Teseo* et *Amadigi*, qui s'inspirent de livrets français (signés Quinault et Houdar de La Motte), adaptés par Nicola Francesco Haym (1678-1729). Haendel ne poursuivra pas dans cette voie (de nouveau empruntée, une quarantaine d'années plus tard, par Traetta à Parme et par Jommelli à Stuttgart), car la transposition de la tragédie lyrique française en opéra italien posait de nombreux problèmes dramaturgiques. Néanmoins, son heureuse collaboration avec Haym coïncide avec une veine particulièrement francophile : si *Radamisto*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano* et *Rodelinda* emploient des livrets italiens préexistants, le thème original de chacun de ces opéras est issu de pièces françaises (dues à Corneille, Pradon ou Scudéry). Cela étant, il convient de préciser qu'une grande partie des livrets écrits en italien à partir des années 1690 prend pour modèle la tragédie classique française...

Il nous paraît ici nécessaire d'ouvrir une parenthèse, pour dire un mot de la « première réforme » du livret d'opéra, qui se manifeste à cette époque. Celle-ci réagit contre les excès du « modèle vénitien » qui, depuis les années 1630, depuis que les théâtres d'opéra sont accessibles à tout public (payant), domine l'art lyrique. Dans la foulée des ouvrages de Monteverdi et de Cavalli, ce modèle éminemment baroque prône le mélange des genres, un ton volontiers cynique, la prolifération des personnages, formes et morceaux (même si le récitatif y domine, on y trouve airs, *lamenti*, chœurs, ensembles et ballets), et perpétue le goût des apparitions divines ou magiques.

Jugé infantile, cet opéra vénitien se voit progressivement abandonné dans les dernières années du XVII^e siècle, au profit d'un modèle dit « napolitain » (mais aussi « réformé » ou « classicisant »), qui en prend le contre-pied, en s'inspirant ouvertement de la tragédie française. Ce nouveau type d'opéra – qu'on qualifiera un peu abusivement de *seria*, « sérieux » – procède au bannissement des rôles et scènes comiques, à la rationalisation de la construction dramatique au nom des « unités » (d'action et de temps), à l'adoption du système de la « liaison des scènes » théorisé par les classiques, à la limitation du type de morceaux et à leur positionnement (l'air se place en fin ou début de scène), à la hiérarchisation des rôles en fonction de la tessiture vocale, etc.

Répetons-le : cette réforme, progressive, n'a jamais donné lieu à une théorie, moins encore à un « manuel » en bonne et due forme. Contrairement à celle lancée par Gluck, un bon demi-siècle plus tard, elle ne résulta pas du programme volontariste d'un seul artiste mais d'une série d'ajustements, motivés par deux causes principales : la réflexion menée par une certaine intelligentsia (notamment celle rassemblée autour de l'*Arcadia*, académie romaine fondée par les fidèles de la reine Christine de

Suède juste après sa mort, en 1690) et l'évolution de l'art lyrique (l'essor des castrats, dont les plus fameux sont issus des conservatoires de Naples, génère une écriture musicale plus ornée, plus hédoniste, moins centrée sur le récitatif – donc une partition plus développée qui exige des textes plus courts que ceux relevant du « modèle vénitien »).

La chronologie de la production haendélienne se superpose parfaitement au calendrier de cette « première réforme » qui, sensible dès 1700, atteint son apogée en 1730 et amorce son déclin au milieu du XVIII^e siècle. Si la carrière de Haendel s'était intégralement déroulée en Italie, ou dans les territoires allemands dominés par le chant italien, la forme des livrets qu'il aurait employés aurait reflété cette évolution (c'est ce qu'il advient, peu ou prou, de la production de son cadet Hasse). Le fait que notre Saxon ait travaillé pour une cité « excentrée » et, de plus, pour un public mélangé mais peu familier de l'art lyrique l'a exempté de se conformer aux modes s'imposant au reste de l'Europe. Chez Haendel, librettistes « réformateurs » et librettistes « traditionnels » se côtoient dans le plus grand désordre, non parce que le compositeur se montre indifférent à la composante dramaturgique de ses ouvrages, mais parce qu'au contraire, soucieux d'expérimenter sans cesse, il aime faire alterner les formes.

Le genre vénitien s'impose au début de sa carrière : dans *Agrippina*, son unique opéra écrit pour Venise, ainsi que dans *Almira*, composé pour Hambourg, une ville dont le théâtre prend pour modèle ceux de la cité de doges. Mais, de façon plus surprenante, ce modèle connaîtra des résurgences tout au long de la production haendélienne : c'est dans l'un de ses opéras les plus tardifs, *Seise* (1738), qu'il emploie le plus ancien de ses livrets vénitiens, signé Nicolo Minato. *Almira*, *Agrippina* et *Seise* sont ses seuls ouvrages à proposer encore des personnages de « valets bouffes » (Tabarco, Lesbo et Elviro), typiques de l'opéra du *Seicento*.

Parmi les autres textes, ressortissant de près ou de loin à ce genre, on peut encore citer le *Floridante* du Vénitien Francesco Silvani, le *Flavio* de Mateo Noris, le *Giulio Cesare* de Giacomo Francesco Bussani, l'*Admeto* d'Aurelio Aureli, le poème tardif et anachronique d'Antonio Fanzaglia pour *Alcina* ou le *Giustino* de Pietro Pariati. Notons que tous ces livrets ont été amplement remaniés, amendés, restructurés pour répondre à l'évolution du goût musical : nous reviendrons, au cours des chapitres suivants, sur les spécificités vénitiennes de ces drames.

Le « goût intermédiaire » – tenant le milieu entre le modèle vénitien et le modèle « réformé » – est représenté par les textes empruntés à Stampiglia et Capece. Silvio Stampiglia (1664-1725) constitue un cas assez particulier, puisque les histoires de la musique le présentent en général comme un « réformateur » : proche de la reine Christine de Suède, il compte en effet parmi les fondateurs de l'*Arcadia* et, de 1706 à sa mort, il fut poète officiel de la cour de Vienne. Succédant au comte Minato et au plus obscur Donato Cupeda, il précédait à ce poste Pietro Pariati, Apostolo Zeno et Pietro Metastasio : tous ces « poètes césaréens » (c'est ainsi que l'on nomme les auteurs nommés par l'empereur) manifestent, après leur nomination à Vienne, une tendance accrue à l'application des nouvelles règles de composition dramatique, qui correspondaient aux goûts de leurs commanditaires (particulièrement de Charles VI). Mais les livrets de Stampiglia mis en musique par Haendel ne reflètent pas vraiment la dernière manière du librettiste : celui d'*Imeneo* avait en fait été conçu pour une fête théâtrale, non pour un opéra en bonne et due forme ; quant à celui de *Partenope*, écrit en 1699, il remontait aux années napolitaines du librettiste et, bien qu'assez « régulier » en termes de construction, perpétuait le ton sarcastique du style vénitien. La version qu'en mit en musique Haendel en 1730 lui avait probablement été transmise par

la chanteuse Faustina Bordoni : en 1725, à Venise, celle-ci avait obtenu un triomphe dans l'opéra écrit sur ce texte par Leonardo Vinci, où elle tenait le rôle de Rosmira. Sans doute aurait-elle souhaité reproduire ce succès à Londres, mais son départ prématuré empêcha Haendel de répondre à ses souhaits...

Le juriste Sigismondo Capece (1652-1728) est un autre membre de l'Arcadia et représente l'école romaine, plus intimiste. Rappelons qu'à partir de 1676, date d'investiture du sévère pape Innocent XI, les représentations publiques d'opéras sont, le plus souvent, interdites à Rome (notamment entre 1699 et 1711). Ce qui ne veut pas dire qu'on n'y montait pas d'œuvres lyriques : si Haendel n'écrivit pas d'opéras pour Rome, les deux oratorios qu'il y produisit (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, 1707 et *La Resurrezione*, 1708) donnèrent probablement lieu à ce que nous appelons des « mises en espace ». Car les princes et même les prélats romains, esprits éclairés qui n'envisageaient pas de se priver de ce plaisir à la mode, organisaient nombre de concerts voire de représentations *semi staged* dans leurs palais. Reprenant le flambeau de sa consœur Christine de Suède, la reine Marie-Casimire de Pologne (une Française, veuve du roi Jean III Sobieski), retirée dans la Ville éternelle de 1701 à 1714, entretenait même une sorte de troupe permanente, à la tête de laquelle se trouvait Domenico Scarlatti : pour ce compositeur, Capece écrivit cinq livrets, dont deux furent repris par Haendel. Destinés à un public noble et à des exécutions confidentielles, ces textes sont des « drames pastoraux » qui se plient au goût arcadien de rigueur : pauvres en personnages comme en rebondissements, ils se déroulent intégralement en extérieur, dans un cadre bucolique qui confère une saveur particulière au *Tolomeo* (1728) et à l'*Orlando* (1733) de Haendel.

À l'instar de son aîné Vivaldi, le Saxon ne montra que peu de goût pour la dramaturgie « réformée » d'Apostolo Zeno

(1668-1750) et de Pietro Trapassi, dit Metastasio (Métastase, 1698-1782). Du premier, il n'utilisa qu'un seul livret, *Faramondo*, tellement coupé et retapé qu'on n'y discerne plus grand-chose de la dramaturgie d'origine ; du second, trois seulement : *Siroe* (écrit par Métastase en 1726, repris par Haendel en 1728), *Alessandro nell'Indie* (écrit en 1729, devenu le *Poro* de Haendel en 1731) et *Ezio* (1728/1732). Ces trois livrets, lointainement inspirés de sources françaises (Rotrou, Racine et Corneille), sont tous antérieurs à l'engagement de Métastase à Vienne, en 1730 ; assez longs, ils nécessitaient des coupures, qui ont été opérées de façon sauvage sur *Alessandro*, plus modérée sur les deux autres. Après ce traitement, seul *Ezio* reflète encore le système dramatique du poète : unique opéra de Haendel à pouvoir être qualifié de *seria*, il fut résolument boudé par le public anglais...

Si l'influence et la renommée d'Antonio Salvi (1664-1724) n'ont pas égalé celles des deux poètes cités plus haut, c'est que sa carrière s'est bornée à la Péninsule et, plus particulièrement, à la cour du prince Ferdinand III de Médicis, héritier du grand-duché de Toscane, auprès duquel il est d'abord engagé comme médecin, mais dont il devient vite l'auteur dramatique favori : pour la somptueuse résidence du prince à Pratolino, Salvi écrit sept de ses meilleurs livrets. Après la mort prématurée de Ferdinand, en 1713, il poursuit une carrière de librettiste indépendant, qui le conduit à accepter des commandes de Rome, Turin, Venise et même Munich, sans qu'il quitte jamais Florence – où il décède en 1724, l'année même qui voit Métastase donner son premier livret, *Didone abbandonata*, à Naples.

Salvi est un précurseur chez qui se rencontrent nombre des traits qui caractériseront la « réforme » du livret d'opéra, notamment l'influence française, le souci des unités, de la liaison des scènes et du placement des *arie*. Mais ces préoccupations formelles, chez lui, n'entravent pas une inspiration volontiers romanesque, parfois même sanglante. Ce



Haendel enfant par Margaret Isabel Dicksee (1893)

SECONDE PARTIE

Les opéras de Haendel au fil de la chronologie

CHAPITRE I

AVANT LONDRES (1685-1710)

Georg Friedrich Händel est né le 23 février 1685, sous le signe créatif des Poissons, à Halle-sur-Saale, petite ville de l'est de l'Allemagne, aujourd'hui située dans le land de Saxe-Anhalt (son aéroport est aussi celui de Leipzig). Cette cité d'abord saxonne, résidence des archevêques de Magdebourg, est rattachée à la Marche de Brandebourg, à la suite de la guerre de Trente Ans et du Traité de Westphalie : en 1701, elle se trouve incluse de fait dans le royaume de Prusse nouvellement fondé. Händel, que les Italiens nommeront « le cher Saxon », était donc plutôt prussien.

Mais, d'ailleurs, comment s'écrit son nom ? Du temps de son grand-père, le patronyme adopte une multitude de graphies différentes : *Hendel*, *Handeler* mais le plus souvent *Händel*. Après sa naturalisation anglaise, notre compositeur signe régulièrement *George Frideric Handel*, se débarrassant de l'*umlaut* (tréma) allemand, mais en conservant la prononciation (« ä » se prononce « è »). Chez nous, c'est la graphie « Haendel », popularisée par Romain Rolland, qui s'est imposée – et c'est celle que, par commodité, nous utiliserons.

Georg Friedrich est un enfant tardif : son père, Georg, a soixante-trois ans à sa naissance et en est à son second mariage. Sa première union, qui a duré quarante ans, lui a

déjà valu six rejetons – dont l’un, nous le verrons, jouera un rôle clef dans la vie de son demi-frère. Fils de chaudronnier, Georg Händel, a débuté son apprentissage professionnel de chirurgien barbier à quatorze ans et gravit les échelons de la société jusqu’à atteindre le statut d’un notable aisé. Lorsque naît Georg Friedrich, son père est devenu le médecin officiel des Électeurs de Brandebourg et possède en outre une entreprise de vente de vin à l’enseigne du « Cerf jaune ». Cette ascension au sein de la bourgeoisie a nécessité efforts et tractations, dont Georg aimerait faire bénéficier sa progéniture. C’est pourquoi il ne voit pas d’un très bon œil les aspirations musicales de son dernier rejeton mâle (il aura encore deux filles ensuite), dont la vocation s’affirme de façon précoce.

C’est au premier biographe du compositeur, John Mainwaring¹, que l’on doit l’anecdote célèbre selon laquelle Georg Friedrich serait parvenu à cultiver ses talents à l’insu de son père :

Voyant ce goût augmenter sans cesse, [son père] essaya par tous les moyens de s’y opposer. Il interdit formellement que l’enfant touchât quelque instrument de musique que ce soit ; pour plus de sécurité, on n’en gardât pas un seul dans la maison [...]. [Mais Georg Friedrich] avait trouvé le moyen de faire porter en cachette un petit clavecin dans une chambre située au dernier étage. Dès que sa famille était endormie, il avait l’habitude de se glisser dans cette pièce. [...] par cette pratique régulière, il fit de tels progrès, sans recevoir aucune aide, qu’on peut y voir les prémices de sa grandeur future.

Si ce conte, qui enflamma l’imagination des admirateurs et des peintres, paraît, dans le détail, peu vraisemblable, il n’en

¹ Auteur de *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, livre publié un an après la mort de Haendel et qui rapporterait des souvenirs du musicien lui-même ou de son secrétaire, John Christopher Smith.

reste pas moins vrai que Händel père aurait préféré pour son fils une voie plus sûre : il souhaitait le voir suivre des études de droit, garantes d'un certain rang et d'une profession rémunératrice. L'anecdote suivante va nous prouver qu'au début du XVIII^e siècle, comme durant les trois siècles qui ont suivi, on ne considérait pas la condition d'artiste (indépendant ou non) comme très reluisante...

Peu avant ses sept ans, le jeune Georg Friedrich rendit visite, en compagnie de son géniteur, à Karl, son (demi-)frère aîné, valet de chambre de l'Électeur de Brandebourg, le duc Jean-Adolphe I^{er} de Saxe-Weissenfels. Selon son habitude, le bambin saisit la première occasion de s'isoler devant un clavier ; l'ayant entendu jouer de l'orgue, le duc, impressionné, demanda qu'on lui présentât l'enfant, dont il complimenta le père, son chirurgien personnel. Ce dernier rétorqua au duc que

bien que la musique fût un art élégant et de bonne compagnie, si on la considérait comme une profession, elle entraînait peu de dignité, n'ayant pour objet rien de plus que de simples plaisirs et divertissements ; que quelque éminence que son fils pût atteindre dans cette profession, il pensait qu'une place moins haute dans d'autres domaines serait pourtant très préférable.

Sur quoi, l'Électeur fit observer « combien l'enfant avait plus de chance d'arriver au succès s'il s'engageait dans un chemin que la Nature et la Providence semblaient vouloir lui tracer » (que dans la profession de juriste)...

Que l'influence du duc ait été déterminante ou non, Georg finit par se rendre à l'évidence et, une fois rentré à Halle, accepta que son fils entreprît une sérieuse formation musicale. En l'occurrence, les Händel eurent la main heureuse : le jeune prodige fut confié à l'organiste en titre de la Marienkirche (l'église Notre-Dame), Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712). Zachow, qui n'avait pas encore

trente ans, était un excellent musicien et s'avéra un pédagogue avisé.

Formé à Leipzig, dans l'entourage de Johann Schelle, il avait été nommé cantor de la Marienkirche en 1684 et y fit toute sa carrière. En tant que cantor, il avait pour tâche non seulement de tenir l'orgue, de diriger le chœur et les musiciens attachés à l'église, mais en outre de produire la musique jouée chaque dimanche et les jours de fêtes. On connaît de lui une célèbre *Missa super Christ lag in Todesbanden* et environ soixante-dix cantates sacrées, dont les quelques-unes qui nous ont été conservées révèlent un talent original : à côté des déjà traditionnelles cantates choral, consistant en une série de variations sur le *cantus firmus*, on y trouve nombre de pages plus « modernes » mêlant toutes les formes expérimentées à l'époque (récitatifs, avec ou sans instruments, se changeant en *ariosi*, chœurs figurés, sonates, airs de forme *da capo*, *rondo*, strophique, etc.). Certaines pages festives annoncent de façon frappante le style haendélien, notamment de par leur caractère théâtral et extraverti, à travers le mélange de passages homophoniques et contrapuntiques et l'usage de brefs motifs récurrents, structurant des formes plus amples. L'enseignement de base de Zachow portait classiquement sur la pratique assidue de l'orgue, l'étude du contrepoint et de l'harmonie ; mais il impliquait aussi la lecture et la copie de partitions, dont celles des maîtres de l'Allemagne du sud (Adam Krieger, Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll, Georg Muffat), très perméables à l'influence italienne et aux autres styles nationaux.

Ainsi, dès cette époque, Georg Friedrich entre en contact avec un univers musical beaucoup plus vaste que ne le laissait espérer son lieu de naissance ; en outre, c'est aussi alors qu'il prend l'habitude d'assimiler et de synthétiser l'écriture de ses aînés. Dès l'âge de neuf ans, l'élève peut remplacer son maître à l'orgue pour l'office du dimanche ;

parallèlement, il se met à composer pages sacrées et sonates : « À l'époque, déclarera-t-il beaucoup plus tard, je travaillais comme le diable, principalement pour le hautbois, qui était mon instrument favori. Dès l'âge de neuf ans et pendant trois ans, j'écrivais une cantate par semaine. »

Les progrès du garçon sont donc fulgurants. Ils ne passent d'ailleurs pas inaperçus : en 1698, lors d'un voyage à Berlin, Georg Friedrich retient l'attention de celle qu'on nommera la « reine philosophe », Sophie Charlotte de Hanovre, épouse de l'Électeur de Brandebourg Frédéric III (futur premier « roi en Prusse »). Pourtant, l'admiration des grands ne fait pas perdre la tête à l'adolescent : quelque temps plus tard, il fera refuser par son père (avec tout le tact requis) une place au service de ce prince-électeur. En ce temps, en effet, un musicien de cour n'était guère mieux loti qu'un valet – qu'on pense au sort de Joseph Haydn, plus d'un demi-siècle plus tard, à la cour des Estherázy !

Ainsi, à mesure qu'éclôt son talent, l'esprit d'indépendance de Georg Friedrich s'affirme. Un temps, il semble vouloir se « ranger » : en 1702, après la mort de son père, le jeune homme de dix-sept ans, en hommage à ce géniteur finalement compréhensif, s'inscrit à la Faculté de droit. Il suivait peut-être ainsi le modèle de Georg Philipp Telemann (1681-1767), son aîné de quatre ans, qu'il avait rencontré lors de son passage à Halle, un an plus tôt, et qui subissait les mêmes pressions parentales : pour obéir aux injonctions de sa mère, Telemann s'était engagé à faire son droit à Leipzig et à ne plus s'occuper de musique. Dès cette époque, les deux jeunes gens se lient d'amitié – une amitié qui durera toute leur vie... Ni l'un, ni l'autre ne se conformeront finalement au chemin tracé par sa famille.

En 1702, toujours, Haendel accepte, « à titre d'essai », le poste d'organiste de la cathédrale de Halle. Mais l'essai ne sera pas transformé. Georg Friedrich a la bougeotte ; son ambition, sa curiosité et une conscience aiguë de son destin le

AGRIPPINA

Opéra en trois actes, livret de Vincenzo Grimani

Créé à Venise, le 26 décembre 1709 au Teatro San Giovanni Grisostomo

Agrippina : Margherita Durastanti (soprano)

Poppea : Diamante Maria Scarabelli (soprano)

Claudio : Antonio Francesco Carli (basse)

Ottone : Francesca Vanini-Boschi (contralto)

Nerone : Valeriano Pellegrini (castrat soprano)

Pallante : Giuseppe Maria Boschi (basse)

Narciso : Giuliano Albertini (castrat alto)

Lesbo : Nicola Pasini (basse)

45 numéros dont 33 airs *da capo*

ACTE I : Rome, 1^{er} siècle apr. J.-C. Le bruit court que l'empereur Claudio est mort lors de sa conquête de la Bretagne. Aussitôt, son épouse Agrippina décide de faire monter sur le trône son fils d'un premier lit, Nerone. Dans ce but, elle feint d'accepter les protestations amoureuses de deux courtisans, Pallante et Narciso, qui acclament docilement Nerone. Mais Claudio n'est pas mort : il a été sauvé par Ottone, lequel en apporte la nouvelle. Ottone révèle aussi que, par reconnaissance, l'empereur a promis de le nommer César (c'est-à-dire co-empereur). Agrippina ravale son dépit et médite une autre traîtrise. Elle sait que Claudio et Ottone briguent tous deux les faveurs de la belle Poppea, qui est éprise du second. Elle déclare à Poppea qu'Ottone, par ambition, a décidé de l'abandonner. Lorsque Claudio rentre incognito à Rome pour voir Poppea, cette dernière, dépitée, lui révèle qu'il a Ottone pour rival.

ACTE II : Claudio rentre officiellement à Rome, sous les acclamations. Alors qu'Ottone se présente à l'empereur pour lui rappeler sa promesse, Claudio l'accuse de traîtrise. Tous les courtisans abandonnent Ottone, qui, en outre, se voit repoussé par Poppea. Mais il parvient à se justifier et Poppea prend conscience de la

duplicité d'Agrippina. Il en va de même de Pallante et Narciso, qu'Agrippina tente de monter l'un contre l'autre. De son côté, l'impératrice parvient à arracher à Claudio la promesse de nommer Nerone César, à la place d'Ottone.

ACTE III : Poppea décide de contrecarrer Agrippina : au moment où Nerone tente de la séduire, elle fait en sorte qu'il soit surpris par Claudio. Elle parvient en outre à justifier Ottone. La situation se renverse : Nerone se trouve en butte à l'hostilité de l'empereur, dont Ottone regagne la faveur. De plus, Pallante et Narciso révèlent les manigances d'Agrippina. Confondue par son époux, l'impératrice se défend avec tant d'habileté que Claudio décide de partager ses dons : Ottone aura Poppea et Nerone le titre de César.

Second et dernier opéra écrit par Haendel pour l'Italie, *Agrippina* remporta un triomphe dont témoignèrent près de trente représentations et les cris de « Viva il caro Sassone ! » avec lesquels les Vénitiens saluèrent le compositeur. Le surnom de « cher Saxon » lui en resta, avant d'être transmis à Hasse une quinzaine d'années plus tard. Rarement reprise, *Agrippina* fut allègrement pillée par son auteur dès son arrivée en Angleterre. Cela dit, la partition, rapidement composée, était déjà elle-même une sorte de pot-pourri d'extraits de cantates, oratorios et sérénades composés par Haendel au fil de son périple italien et même d'ouvrages d'autres musiciens (on y retrouve plusieurs emprunts à l'*Octavia* de Keiser, au sujet proche et datant de 1705).

Si malgré tout l'ouvrage produit une impression de cohérence – que n'offrent pas tous les opéras de jeunesse du Saxon –, on le doit entre autres au livret, l'un des meilleurs qu'il ait eu à traiter. Ce livret avait pourtant déjà une vingtaine d'années lorsque Haendel s'en empara, ce dont témoigne sa structure. Son auteur était le cardinal vénitien Vincenzo Grimani, qui, librettiste amateur à la fin du

XVII^e siècle, avait, depuis, été absorbé par d'autres tâches : ambassadeur de l'Autriche auprès du Saint-Siège en 1706, il avait été nommé vice-roi de Naples par l'empereur en 1708 – deux villes que Haendel fréquentait à cette époque. Le cardinal confia-t-il lui-même son drame au compositeur ? On ne sait, mais le choix de ce texte a pu aider Haendel à se faire jouer dans le plus grand et le plus moderne théâtre de Venise, puisque le San Giovanni Grisostomo appartenait justement à la famille Grimani... L'efficacité scénique du livret explique qu'aujourd'hui l'ouvrage (pourtant longtemps oublié) séduise de plus en plus d'hommes de théâtre et de spectateurs. Dans la lignée de l'opéra vénitien du XVII^e siècle (on ne peut éviter de penser à *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi), le texte mêle comédie et drame et baigne dans une atmosphère de cynisme qui ne peut qu'interpeller notre époque. Comme dans *L'Incoronazione*, la plupart des personnages d'*Agrippina* sont des êtres retors, immoraux et/ou obtus, auxquels le librettiste offre cependant toujours, *in extremis*, une occasion de se racheter.

Leur caractère caricatural est finement nuancé en fonction de leur intérêt dramatique : le serviteur Lesbo est un pur rôle bouffe ; les affranchis Pallante et Narciso, Dupont et Dupond qui interviennent toujours ensemble bien qu'ils soient rivaux, prêtent plutôt à sourire ; le gargantuesque Claudio et l'insinuant Nerone, fils à maman érotomane aux tendances psychopathes, génèrent davantage d'inquiétude, tandis que le rigide Ottone tend à nous apitoyer et que les maîtresses femmes Agrippina et Poppea, aussi promptes à s'embrasser qu'à se poignarder dans le dos, tirent les ficelles.

Pourtant, comme chez Marivaux (qui n'a encore rien écrit), cette comédie remplie de placards, de mensonges et de retournements, ouvre occasionnellement sur de grands moments de solitude : à ce titre, le *finale* du premier tableau

de l'acte II, qui voit les courtisans se détourner un à un d'Ottone, ou la scène 14 de l'acte III, qui voit Agrippina démasquée, offrent de belles réflexions sur le caractère relatif de la réalité. Enfin, ces derniers exemples prouvent que la structure de l'œuvre est en elle-même novatrice : car si Grimani entérine la règle tacite de l'air de sortie, qui commence à s'imposer, c'est avec une grande liberté et toujours au profit du mouvement théâtral. Quant à l'anachronique « licence » finale, qui fait brièvement intervenir Junon en *dea ex machina*, elle réintègre le drame dans la catégorie des réjouissances, en ouvrant la voie au ballet.

Que Haendel ait été particulièrement stimulé par ce texte se ressent dans la façon dont sa musique « colle » à la structure narrative, en soulignant les enjeux – par exemple à la fin de ce premier tableau de l'acte II que nous venons de citer, quand, successivement, Agrippina, Poppea et Nerone rejettent Ottone sur un « petit air », laissant leur victime, restée seule, s'épancher dans un pathétique récit accompagné, suivi d'un poignant *lamento en fa* mineur, « *Voi che udite* », dont la désolation est rendue plus grande par le contrepoint qu'offre le hautbois solo à la voix. Et que cette *aria* soit presque textuellement empruntée à la cantate *Alpestre monte* (1708) ne fait qu'en renforcer le caractère opportun : placée au cœur de l'opéra, elle en constitue l'acmé tragique, ce qui justifie que les représentations modernes situent souvent l'entracte juste après elle.

Il n'est pas nécessaire de savoir de quelles œuvres Haendel tire ses mélodies pour les goûter, mais le savoir permet parfois d'en mesurer l'ironie. Sur ce plan, le rôle de Claudio est particulièrement riche en seconds degrés – peut-être pour en faire ressortir la dimension satirique, Grimaldi ayant, paraît-il, peint sous ses traits son ennemi politique, le pape Clément XI... Composé pour une basse à l'étendue phénoménale – qui créera notamment le rôle-titre du premier *Orlando furioso* (1714) de Vivaldi –, il s'ouvre pour-

tant sur deux petits airs hésitants, voire suppliants (« *Pur ritorno a rimirarvi* », néanmoins fort orné et doté d'une virtuose partie de violoncelle, et le plus modeste « *Vieni o cara* », I, 21) : car Claudio se glisse alors furtivement dans les appartements de celle qu'il courtise. Ce n'est que lorsqu'il fait son entrée officielle dans Rome, précédé par un fracassant chœur avec trompettes (« *Di timpani e trombe* », II, 3), qu'il endosse le rôle d'empereur, se présentant avec une *aria* triomphante d'abord chantée par Lucifer (dans *La Resurrezione*), mais ici considérablement amplifiée : dès la première phrase de « *Cade il mondo* » (II, 4), la voix de basse couvre deux octaves, pour descendre jusqu'au contre-ré grave, avant de se lancer dans de grondantes vocalises. Ridiculisé par la suite, le personnage ne se départit pourtant pas de ses poses avantageuses, touchant dès lors au grotesque dans le balourd « *Io di Roma il Giove son* » (III, 8). Parallèlement, la figure torve d'Agrippina présente une double face : celle de la manipulatrice douceuse et celle de l'ambitieuse rongée d'angoisses. La première affecte la tendresse naïve, d'abord à l'égard de sa rivale – dans « *Ho un no sò ché nel cor* » (I, 18), intégralement transporté depuis *La Resurrezione* par la Durastanti, qui y avait fait un tabac, et dans l'irrésistible swing de la gavotte « *Non ho cor che per amarti* » (I, 23), auréolé des effets du *concerto grosso* –, puis à l'égard de son époux (soupirant « *Se vuoi pace* », III, 14). La femme torturée, elle, s'épanche dans son extraordinaire monologue de l'acte II (« *Pensieri* », scène 13), tortueuse lamentation en *sol* mineur, mêlant récit et air, fragmentée par les pauses, chromatismes, envols brisés de la voix et de l'orchestre. Les deux aspects de la rouée se rencontrent dans son deuxième air, le faussement caressant « *Tu ben degno* » (I, 12), grevé d'apartés, dont la forme ambiguë et la serpentine partie de violoncelle *obbligato* soulignent la duplicité. Enfin deux airs métaphoriques, centrés autour d'images venteuses, révèlent l'affolant orgueil de l'impéra-

trice : le tout premier (martial « *L'alma mia fra le tempeste* » en *Ut* majeur, aux syncopes conquérantes), dans lequel elle se flatte d'avoir dupé tout le monde, et, à la fin de l'acte II, le jubilant « *Ogni vento* » à 3/8 (venu de la cantate *Aminta e Fillide* et dont le motif est emprunté à Keiser), rehaussé d'arrogantes *messe di voce*.

Dans la version finalement créée, c'est la brillante soprano incarnant Poppea qui s'arroe le plus grand nombre d'airs : neuf au total. Son profil est cependant moins varié : il s'agit d'une coquette (« *Vaghe perle* », I, 14 ; « *Bella pur* », II, 6) rendue perplexe par l'amour (« *È un foco* », I, 17), mais prompte à s'irriter (dans « *Fa quanto vuoi* », I, 19, « *Inganata una sol volta* », II, 8 et, surtout, dans le torrentiel « *Se giunge il dispetto* » qui clôt l'acte I, dont il existe une version simplifiée). Son air le plus original est sans doute le dernier, « *Bel piacer* » (III, 10), tardivement ajouté par Haendel et plus tard réemployé dans *Rinaldo*, dans lequel l'alternance de mesures binaires et ternaires illustre à merveille la joie triomphante.

Dès son entrée, Ottone se caractérise par une propension à la mélancolie (chromatique « *Lusinghiera mia speranza* » en *ré* mineur, I, 13), bien que sa candeur l'engage parfois à se réjouir – à contretemps (« *Coronato il crin* », II, 2). Si Ottone campe le jeune homme probe, Nerone est l'adolescent jouet de ses passions : ses langoureuses et ravissantes sici-liennes en mineur (« *Col saggio tuo consiglio* », I, 1 ; « *Quando invita la donna* », II, 12) le montrent d'abord totalement dominé par les femmes. Mais sa fureur hystérique de l'acte III laisse présager le monstre qu'il deviendra : « *Come nube che fugge* » (III, 11), qui illustre la rage du *Piacere* dans *Il Trionfo del Tempo*, explore les confins de la virtuosité vocale comme des tessitures instrumentales (celles du violon et du violoncelle solos, additionnées pour évoquer quelque « super instrument »). Enfin, Pallante et Narciso gagnent à être appréhendés ensemble, la morgue machiste

du premier (puissant « *La mia sorte fortunata* », I, 3, lui aussi inspiré du Lucifer de *La Resurrezione* et plus tard encore réemployé dans *Giulio Cesare*) faisant ressortir la veulerie insinuante du second (symbolisée par les mignonnes flûtes à bec de « *Volo pronto* », I, 5).