

## MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



PÂQUES

**GEORG FRIEDRICH HAENDEL**  
**(1685-1759)**

***LA RESURREZIONE HWV47***

**ICI**

L'ange : Hana Blažíková, soprano

Marie-Madeleine : Kateřina Kněžíková, soprano

Marie, femme de Cleophas : Mariana Rewerski, mezzo-soprano

St Jean l'Apôtre: Eric Stokloša, ténor

Lucifer : Tobias Berndt, baryton

Collegium 1704

sous la direction de Václav Luks

Les musiciens comme tous les artistes et les penseurs se sont évidemment inspirés de la Liturgie, en particulier durant l'époque baroque où les compositeurs vivaient par (et parfois pour) l'Eglise. Des formes se sont ainsi façonnées pour porter la parole divine en musique, comme l'oratorio -forme initiée dans les oratoires en s'inspirant des opéras, avec la puissance lyrique mais sans mise en scène et au service du Testament.

Haendel (comme son contemporain de Bach) compose ainsi plus d'une trentaine d'oratorios, dont le fameux *Messie*. En ce jour de Pâques célébrant le repos et le début de l'après, voici sa résurrection.

Haendel est alors parti d'Allemagne pour Rome afin de se former au plus près au génie musical italien, et d'y puiser toute sa passion. Il reçoit commande d'oeuvres religieuses (notamment cette *Résurrection* créée le dimanche de Pâques 8 avril 1708 au Palais Bonelli avec pas moins de 40 musiciens). L'oratorio, les oeuvres religieuses dans les Eglises mais aussi les Palais sont d'autant plus florissantes que l'opéra (païen) est interdit : le premier concert de cet opus osa laisser chanter une femme (la diva Durastanti), elle sera immédiatement congédiée pour céder la voix à un castrat.

La construction de cette résurrection est limpide comme le veut l'oratorio dans son message religieux : alternant récitatif/aria (Parole d'évangile et les émotions qui viennent émouvoir et convaincre comme au catéchisme). Les personnages sont aussi nets que des allégories :

Lucifer (personnage emblématique dans la liturgie et l'imagerie populaire, mais aussi dans cette partition où il incarne un des plus éloquents exemples de voix de basse), Marie-Madeleine (soprano), un ange (soprano), Saint Jean l'Apôtre (ténor) et Marie, femme de Cléophas (alto).

Il manque donc quelqu'un et non des moindres : mais cela permet de penser d'autant plus à Jésus qu'il n'est pas représenté alors qu'il est l'objet de tous, cela symbolise aussi sa présence dans l'absence (ressuscité, il est monté aux cieux)

(Source : [Olyrix](#))

+++

Pourquoi le jeune Händel décida-t-il à l'âge de 21 ans de tenter sa chance en Italie, nul ne le sait exactement. Nous ne savons pas non plus dans quelle ville il comptait s'établir, ni comment il passa ses premiers jours de l'autre côté des Alpes. S'il est vraisemblable qu'il se rendit d'abord à Florence, il est en revanche certain qu'il arriva à Rome au mois de janvier 1701, où il fut bientôt nommé en tant qu'organiste de l'archibasilique pontificale Saint-Jean-de-Latran. Händel eut pu tomber plus mal : Rome était à l'époque un véritable eldorado musical, où nombre de lettrés fortunés et autres notables étaient prêts à miser quelque argent sur des artistes jugés talentueux. Qui plus est, le compositeur put y déployer largement ses ailes artistiques grâce aux

contacts personnels qu'il noua avec plusieurs musiciens contemporains réputés, au rang desquels Arcangelo Corelli, Alessandro et Domenico Scarlatti.

Du séjour romain d'Händel datent quelques cantates profanes presque dramatiques telles que *l'Acis, Galatea e Polifemo* (1708) et *l'Apollo e Dafne* (1709-10), ainsi que des pièces remarquables de musique sacrée – notamment le psaume *Dixit Dominus* (1707). C'est également dans la ville éternelle qu'Händel s'essaya à l'oratorio. Un an après une première pièce du genre, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, écrite en 1707, il composa le brillant *La Resurrezione* (HWV 47, 1708), l'un des premiers chefs-d'oeuvre du musicien originaire de Halle-sur-Saale.

*La Resurrezione* est une partition écrite à la demande du marquis Francesco Maria Ruspoli, membre de l'Académie d'Arcadie – une académie littéraire prestigieuse – et mécène influent du jeune Händel. Au printemps 1707, le compositeur est invité à séjourner quelques mois au Palais Bonelli, propriété du marquis, où il consacre le temps, l'espace et les moyens ainsi mis à sa disposition à étudier la musique et la composition. Cette période est marquée par une évolution significative de l'auteur : il fait sien une fois pour toutes le style italien qui formera désormais la base de son langage musical.

En 1708, Händel retourne au palais où le marquis a pour son pupille de grandes ambitions. Ruspoli juge Händel prêt pour une grande oeuvre : non seulement passe-t-il commande d'une composition de grande ampleur, mais il fait également aménager les lieux en vue d'une série de concerts dont le point culminant sera la représentation, le dimanche de Pâques, de ce nouvel *Oratorio per La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*.

Tout comme *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *La Resurrezione* se situe dans une tradition très différente des oratorios qu'Händel composera ultérieurement en Angleterre. Ces oeuvres précoces sont en effet écrites en langue italienne dans la tradition de l'« *oratorio volgare* » (en langue vernaculaire) – une composition spirituelle en plusieurs parties dont la structure se confond largement avec celle de la cantate et de l'opéra, et qui renferme une succession de récitatifs et d'airs. Plus : hormis les thématiques (religieuses), le plan fondamental

(deux parties au lieu des habituels trois actes) et l'absence d'action scénique, l'oratorio est presque identique à l'opéra. Et ce n'est pas un hasard : ces compositions constituent un effet le substitut idéal au genre de l'opéra, sur lequel pèse à l'époque une interdiction papale.

En ce qui concerne le livret, Händel fait appel à Carlo Sigismundo Capece – un poète également membre de l'académie Arcadie et qui affiche à son palmarès plusieurs œuvres déjà, notamment quatre « *dramme per musica* ». Cette expérience l'aide manifestement à passer d'une exposition relativement statique des mystères de la Passion et de la Résurrection à une narration plus dramatique – ambition difficile s'il en est tant la seule « action » qui puisse être mise en scène est la découverte par les femmes de la tombe vide du Christ. Pour le reste, le poète travaillera à partir de réminiscences, de références, de commentaires et de considérations théologiques.

Capece n'en livrera pas moins un bel échantillon de poésie expressive. La narration n'est ni immobile, ni contemplative, mais dynamique, énergique, parfois presque mélodramatique. Il est clair que Capece a réussi à ce que son « scénario » transcende le genre du livret d'opéra : en deux parties et cinq scènes, il bâtit une intrigue sur un conflit central – dans le cas présent, la foi ou l'absence de foi dans le pouvoir de Dieu de ressusciter son fils. Cette dichotomie est explorée à deux niveaux – le divin et l'humain – par une distribution à deux niveaux elle aussi : Marie Madeleine, Marie, femme de Cléophas, et saint Jean sont les protagonistes sur terre, tandis que Lucifer et l'ange représentent le métaniveau de l'intervention divine et de la réflexion.

La manière dont Händel met ces personnages en musique tient du génie : portraitiste au coup de crayon subtil, il démontre également une palette psychologique nuancée, un don pour le drame et un sens de l'humour inégalé. Et quand bien même il trace avec mordant le profil de ses protagonistes, il n'en garde pas moins le sens de la nuance et du détail. Les deux Marie, par exemple, sont tout à la fois très pieuses et très fortes, telle Marie-Madeleine, consumée de chagrin mais également solide et résolue. Quant à saint Jean, le ténor soliste, c'est une figure qui incarne l'autorité et la finesse, à laquelle Händel confie des airs tour à tour puissants et galants. Les deux personnages

supraterrestres viendront néanmoins voler la vedette aux précédents, en débattant de la question ancestrale du bien et du mal dans une belle échauffourée vocale. Händel se révèle particulièrement inspiré dans la peinture de caractère et la composition de la partie vocale du personnage de Lucifer. Tout au long de l'oratorio, Händel brosse de lui un portrait de véritable braillard auquel il fait chanter de vigoureux airs de basse, jalonnés de maniérismes vocaux, de lignes mélodiques sommaires, de sursauts, de coloratures, de passages de belcanto et de mélismes interminables comportant des assonances et des voyelles accentuées – incroyable transposition musicale du rire démoniaque !

Face à cette grandiloquence explosive, l'ange soprano, figure ferme, impérieuse mais sophistiquée, forme un contraste presque comique. Une stratégie réfléchie du compositeur, pour laquelle celui-ci a puisé dans l'intermezzo comique vénitien : un genre de théâtre musical où la lutte entre deux personnages principaux, l'un féminin et l'autre masculin, occupe le devant de la scène. Il n'est pas difficile d'y voir un parallèle avec l'interminable chamaillerie à laquelle se livrent Lucifer et l'ange, qui s'efforcent de trancher dans un long duel musical la question théologique de la victoire du Christ sur la mort.

Le portrait presque caricatural de Lucifer correspond fidèlement à ce que l'on observe habituellement dans l'opéra-bouffe. Mais, a contrario cette fois, Händel fait de Lucifer un personnage plus complexe, plus nuancé, et le fait évoluer psychologiquement tout au long des deux parties de l'oratorio. Ainsi Lucifer apparaît-il pour la première fois après que l'ange l'a défié en déclarant que la résurrection imminente du Christ annonce également la fin du règne du mal. Lorsque Lucifer répond à l'ange, l'irritation domine : dans le morceau *Caddi è ver*, il réfute, insoucieux, que le Christ puisse jamais conquérir son empire. Dans le deuxième air, *O voi dell'Erebo*, Lucifer cède totalement à la colère face aux attaques répétées de l'ange, et entame fort précipitamment son air, sans attendre l'usuel interlude...

La deuxième partie de *La Resurrezione* laisse apparaître du prince des enfers un tout autre visage : non plus celui de l'arrogant et fier querelleur mais celui du doute et de l'abattement de qui trouve dans l'ignorance sa dernière planche de salut. Dans *Per celare il nuovo*

*scorno*, il nie ce qui est clair depuis longtemps : le peuple des ténèbres a perdu la bataille. Les paroles de Lucifer ne sont plus que bluff et vide, vaines récriminations. Händel envoie musicalement au tapis tout l'argumentaire de Lucifer : plus de riche orchestration mais une simple sonate en trio qui met en évidence l'effondrement des allégations de Lucifer. L'effet est accentué par des interventions à un niveau très précis : la partition contient moins de parties d'accompagnement fortes et plus aucun mélisme, mais de courts motifs diatoniques – le rabâchage d'un fou.

L'effondrement de Lucifer atteint son point critique au cours d'une dernière confrontation avec l'ange : le duo *Duro è il cemento / Impedirlo io saprò*. Dans cet air assez bref, Lucifer apparaît sous les traits d'un bouffon écervelé qui continue de se nourrir d'illusions. L'ange ne se laisse pas désarçonner et, joyeux, proclame la défaite du diable. À ce point du récit, Lucifer est réellement devenu un personnage comique, non tant en raison de son baragouin désordonné mais par le contraste formé avec la figure arrogante qu'il représentait au début de l'histoire. La scène de sortie qu'écrit Händel pour Lucifer est marquante : le prince des ténèbres chute de deux octaves.

Un divertissement donc, mais aussi un message : avec cela *La Resurrezione* n'aura pas manqué de transporter de joie le public fou de théâtre venu assister à sa création le dimanche de Pâques 1708. De surcroît, Händel a bénéficié pour cette interprétation d'une distribution de choix, d'un grand orchestre et d'un chef d'orchestre brillant en la personne d'Arcangelo Corelli, lesquels auront répété durant trois jours complets – des circonstances exceptionnelles pour mettre au jour ce joyau, grâce auquel le jeune Händel a conquis ses lettres de noblesse en tant que grand compositeur dramatique.

**Sofie Taes**

(Source : [BOZAR – Programme Concert 11 10 18](#))