

Georg Friedrich Haendel

« Il caro Sassone »

Allemand devenu Anglais, Haendel est né le 23 février 1685 à Halle-sur-Saale et mort le 14 avril 1759 à Westminster.

Il personnifie souvent l'apogée de la musique baroque avec Bach, Vivaldi, Telemann et Rameau, et l'on peut considérer que l'ère de la musique baroque européenne prend fin avec l'achèvement de l'œuvre de Haendel. Il produisit dans son œuvre une immense **synthèse** des traditions musicales de l'Allemagne, de l'Italie, de la France et de l'Angleterre.

Virtuose hors pair à l'orgue et au clavecin, Haendel doit sa renommée à quelques-unes de ses œuvres très connues — notamment son oratorio Le **Messie**, ses concertos pour orgue et concerti grossi, ses suites pour clavecin, sa célèbre sarabande, ses musiques de plein air. Pendant plus de trente-cinq ans, il se consacra pour l'essentiel à l'opéra en italien (plus de 40 partitions d'**opera seria**), avant **d'inventer et promouvoir l'oratorio en anglais dont il est un des maîtres incontestés**.

Au XVII^e siècle on hérite souvent du gène de musicien. Ce n'est pas le cas pour Haendel, second enfant de la famille. Celui qu'on va pendant toute sa vie désigner comme « Saxon » voit le jour en tant que sujet du margrave [titre de noblesse équivalent à marquis]-électeur (et futur roi "en" Prusse) Frédéric III de Brandebourg. Il est baptisé dans la confession luthérienne dès le lendemain à la Liebfrauenkirche. Suivront deux sœurs, nées en 1687 et en 1690.

Haendel montre, comme beaucoup de grands compositeurs, très tôt de remarquables dispositions pour la musique. Sa mère y est sensible, mais son père s'y oppose fermement. Il veut que son fils soit juriste. Considérant la musique comme une activité de peu de valeur, il tente d'en détourner son fils en lui interdisant de toucher un instrument. Le garçon, entêté, parviendra cependant à dissimuler un clavicorde au grenier et à continuer à en jouer, lorsque la famille se repose.

L'opposition du père diminue à la suite d'une visite rendue à son ancien maître, le duc Jean-Adolphe I^{er} de Saxe-Weissenfels, à laquelle s'est joint le jeune Georg Friedrich. Ayant entendu ce dernier jouer de l'orgue à la chapelle ducale, le duc conseille au père de ne pas s'opposer à l'inclination et au talent de son fils, mais de le confier à un bon professeur de musique. De retour à Halle, Haendel peut donc bénéficier de l'enseignement de l'organiste de la Liebfrauenkirche, Friedrich Wilhelm

Zachow, sans que soit abandonnée pour autant l'idée d'une carrière juridique.

Zachow lui donne une éducation musicale complète ; il lui apprend à jouer de plusieurs instruments : clavecin, orgue, violon, hautbois ... et lui enseigne les bases théoriques de la composition musicale : harmonie, contrepoint [superposition de plusieurs lignes vocales vues verticalement], fugue, variation. Il se familiarise avec les principaux compositeurs de son temps, Zachow lui-même, Froberger, Krieger et d'autres. La méthode d'enseignement révèle une même conception de l'essence de l'art « **de lumière et de joie** », s'opposant à l'art de Bach recueilli pieusement sur lui-même. Musique « de grands espaces » elle est héroïque et pastorale, guerrière et jubilante ; ce sont des tableaux haendéliens dont Zachow est l'ébauche ; pour Zachow la voix est un instrument qui concerte avec les autres, l'art expressif, ensoleillé, révèle un personnage bon, simple, clair, un peu pâle peut-être, de lumière égale et douce où l'adolescent rêve en paix et fait grandir sa flamme.

Le jeune garçon se met très tôt à composer des œuvres instrumentales et vocales : la plupart de celles remontant aux années 1696 ou 1697 sont perdues, mais certaines sont conservées, tels les *Drei Deutsche Arien*, quelques cantates ou sonates.

FOCUS SUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Mal jugée par les historiens, mal comprise par les artistes :

→ c'est une improvisation perpétuelle, et on la pétrifie

→ c'est une expression, intime ou pittoresque

→ elle peint les passions

La musique instrumentale de Haendel est une « poésie précise » et se divise en trois catégories : celle pour clavier (clavecin, orgue) **Suite Sol mineur**, **Menuet**, celle de chambre (sonates, trios) et celle pour orchestre

Musique de chambre

Avec la même maturité précoce que la musique pour clavier, Haendel écrit des sonates avec clavecin obligé, dix ans avant Bach et reprendra par la suite des thèmes dans ses opéras et oratorios.

Musique pour orchestre

Ce sont des concertos grosso, pour hautbois, des *Sinfonie*, musique de plein air (**Water music** / Fire Works), à deux chœurs... Tous témoignent de la beauté du dessin, des effets de lumière et d'ombre, et d'effets saisissants nuancés rendus possibles par une palette volontairement restreinte.

La musique est un discours, ses inflexions sont aussi libres et variées que la parole même.

L'orchestre à cette époque est décentralisé, il n'y a pas qu'un chef :

- Les chœurs ont leurs chefs, qui s'entendent avec l'orgue qui soutient les voix.

L'orchestre est divisé en trois :

- Le concertino comporte les premiers et seconds violons, les violoncelles soli
- Le concerto grosso est le chœur des instruments
- Les Ripiéristes fortifient le grosso on donne ce nom à l'orchestre **d'accompagnement**, « groupe plein », entier (*tutti*), qui expose, reprend la ritournelle et harmonise la basse continue, cela par opposition au groupe réduit du concertino des solistes

Cela offre une élasticité pour les chefs et les compositeurs se dirigeant eux-mêmes.

Sinfonie = ouverture sont souvent de forme lullyste :

- Premier mouvement lent, grave, pompeux
- Deuxième mouvement rapide saccadé fugué
- Retour du premier mouvement

La musique de plein air a une place très importante dans la vie anglaise, remplie de jardins où les chants des oiseaux viennent se mêler à l'orchestre (Vauxhall, Ranelagh, Marybone)

FIN DU FOCUS MUSIQUE INSTRUMENTALE

Pour le moment nous sommes en 1696, Haendel est à Berlin, à cette époque en plein éclat artistique, fortifié par la personnalité de Sophie-Charlotte, princesse-électrice (fille de Sophie de Hanovre) qui aime beaucoup la musique et fait venir des musiciens d'Italie, fonde l'Opéra de Berlin. À sa mort, les fêtes musicales s'éteignent, mais ce fut la première fois que le petit Georg se trouva en contact avec la musique du Midi.

Haendel a entrepris en 1702, à l'âge de 17 ans, un deuxième voyage à Berlin. C'est lors de ce deuxième voyage qu'il aurait rencontré Ariosti et Bononcini et joué devant le roi en Prusse. L'Allemagne d'alors offrait un champ d'activité fécond à un jeune musicien ; Haendel trouve un poste d'organiste à Halle même s'il est luthérien, et doit pourvoir au répertoire musical : ce sont des chorals, des psaumes, des motets, des cantates, qui changent tous les dimanches. C'est une excellente école pour apprendre à composer vite et bien. Sur une centaine de cantates, rien ne reste. Lorsqu'il réutilise ses inventions anciennes, ce n'est pas par hâte d'avoir fini son travail mais bien POUR L'UNITE DE SA PENSEE ET SON BESOIN DE PERFECTION *Lascia ch'io pianga & lascia la spina*

Haendel est indéfinissable car il ne s'est jamais fixé dans une seule forme d'art. Ses influences et inspirations sont très diverses, absorbées

avec une objectivité plus latine qu'allemande et une maîtrise de ses émotions, héritée de l'Angleterre. Il s'inspire également pour la voix de musique populaire et rustique.

Il n'est pas un artiste renfermé sur lui-même, il observe, écoute, regarde autour de lui, **c'est un « visuel »**. Sa musique « peint » des émotions, des âmes, des situations et même l'époque et le cadre de ces dernières, c'est une **musique dramatique**. Et s'il n'a jamais voulu que ses oratorios soient joués à l'église, c'est parce qu'il privilégie la théâtralité en musique.

Cinq ans après la mort de son père, respectant sa volonté, il s'inscrit le 10 février 1702 à l'université de Halle, afin d'y suivre des études juridiques. Il ne restera étudiant que peu de temps. Il est nommé organiste de la cathédrale calviniste de Halle en remplacement du titulaire, pour une période probatoire d'une année. Il s'assure ainsi l'indépendance financière, dans une fonction qu'il ne va cependant pas occuper au-delà de la période d'essai

Il demeure donc peu de temps à ce poste, ne renouvelant ni son contrat ni son inscription à l'université : au printemps ou à l'été 1703, il quitte Halle définitivement pour aller s'installer à Hambourg qui est déjà le principal centre culturel et musical de l'Allemagne du Nord ; sous l'influence dominante de l'opéra italien, particulièrement vénitien, on y parle surtout le français, l'anglais, l'italien. L'émulation pour les artistes provient des rapports fervents avec l'Angleterre et l'Italie.

Le public de Hambourg est divisé en deux : d'une part, ceux qui viennent s'amuser au théâtre et s'ennuie de la religion (les plus nombreux) et d'autre part, ceux qui sont attachés à la religion et s'opposent à l'opéra, œuvre de Satan, « diabolique ». Les premiers triomphent définitivement en 1692, et quand Haendel arrive, c'est l'âge d'or de la ville (1692-1703), avec toutes les conditions (sauf les bons chanteurs !) pour faire un bon théâtre d'opéra.

À l'époque où Haendel arrive, l'opéra est dominé par Reinhard **Keiser** le plus grand musicien de l'Opéra de Hambourg qui peaufine le récitatif allemand lorsque Haendel arrive. Il est un modèle pour Haendel mais aussi un exemple fâcheux notamment par son reniement de la langue nationale pour l'italien. À sa suite Haendel dans ses premiers opéras mêle l'italien et l'allemand, puis n'écrit qu'en italien, d'où sa réputation du plus anglais des compositeurs italiens !

Matheson, ami de Haendel, soutient la thèse selon laquelle le compositeur doit toujours penser au jeu des acteurs, « qui peut être source de bonnes inventions musicales » « **Les mots sont le corps du discours, les pensées en sont l'âme. La mélodie est le soleil doré des âmes** »

Il enseigne à Haendel le sens de la mélodie, il lui montre comment modeler les belles formes et comment n'y rien laisser de compliqué ni de vulgaire. Ensemble ils font un voyage pour aller écouter Buxtehude (1637-1707) à l'orgue de Lübeck. La séduction est immédiate.

Buxtehude et Haendel connurent tous 2 la même nécessité de composer une musique accessible à tous, donc avec une même technique de composition :

- Écarter la polyphonie trop touffue
- Garder le clair, le fort, et ce qui est largement dessiné, scénique
- S'appauvrir volontairement en se concentrant sur l'essentiel
- Gagner en intensité ce qui se perd en abondance

Le style haendélien peut donc se définir par :

- Son caractère homophonique, ie toujours égal, d'un même ton
- Des dessins mélodiques nets, populaires, clairs
- Des phrases et des rythmes insistants, se répétant, s'enfonçant mieux dans les esprits
- De larges touches de lumière et d'ombre, comme peintes
- Une musique pour tout un peuple

Fin août 1703, Haendel trouve un poste de second violon puis de claveciniste, peut-être par l'entremise de Johann Matheson. Il introduit Haendel dans tous les milieux qui comptent à Hambourg — il devient même en novembre, précepteur chez l'ambassadeur d'Angleterre.

Les deux amis retournent à Hambourg où Haendel se familiarise jour après jour avec le monde de l'opéra. Grâce à Matheson, il trouve à donner des leçons de clavecin. Nombre de pièces pour cet instrument remonteraient à cette période hambourgeoise, comme de très nombreuses sonates et les concertos pour hautbois.

ALMIRA, 1^{er} opéra de Haendel, est créé en 1705, et connaît un succès éclatant occupant l'affiche de l'opéra de Hambourg toute la saison d'hiver. C'était une œuvre hybride à l'exemple de ce qui se faisait à Hambourg : ouverture à la française, récitatifs en allemand, arias en allemand ou en italien, machinerie, danses, présence d'un personnage bouffon ; la musique de Haendel, qui a peut-être été aidée par Matheson et bien qu'elle « manque encore de maturité » lui assure un succès considérable (plus de vingt représentations) et la jalousie de Keiser.

Haendel part pour l'Italie, où il séjourne entre 1706 et 1710 sur les conseils du futur grand-duc de Toscane (un Médicis) rencontré à Hambourg.

Bien que luthérien, Haendel ne tarde pas à avoir ses entrées auprès de personnalités influentes de la cité papale : hôte des cardinaux Benedetto **Pamphili**, Carlo **Colonna** et Pietro **Ottoboni**, fastueux mécène,

ainsi que du marquis **Ruspoli**, dont les jardins servaient de lieu de réunion de l'Académie de l'Arcadie (« défense et illustration de la poésie populaire et de l'éloquence ») il rencontre des intellectuels et artistes du moment. Ottoboni, cardinal-prince, organise des concerts, récitations poétiques, donnant lieu à des joutes d'improvisation musicales.

Haendel participe à une joute l'opposant à Domenico Scarlatti, claveciniste éblouissant, qui a le même âge que lui. Si les deux musiciens sont jugés, peut-être, égaux au clavecin, Scarlatti lui-même reconnaît la supériorité de Haendel à l'orgue. Mais les deux jeunes gens resteront liés par une amitié et une considération mutuelle indéfectibles.

Haendel tenait en haute estime la fraîcheur de son inspiration pendant sa période romaine : ses 160 **cantates** profanes, quasi toutes sur un thème amoureux, furent le laboratoire dans lequel il puisa pour ses très nombreuses œuvres à venir, opéras et oratorios. Alors que l'opéra était interdit à Rome, la cantate, du fait de sa relative brièveté et du petit nombre d'artistes nécessaires à son exécution, alternant airs et récitatifs, est alors l'occasion d'expérimenter des procédés rhétoriques et mélodiques audacieux, matériau qu'Haendel réutilisera à plusieurs reprises dans ses opéras. Le texte de la cantate ne peut développer une action dramatique soutenue ou une intrigue complexe mais évoquera plutôt une tranche de vie, un instant particulièrement pathétique et sera le plus souvent agencé pour provoquer chez l'auditeur une émotion intense. Les cantates profanes reflètent les nombreuses influences qu'exercèrent sur lui des compositeurs comme Perti, Corelli, Vivaldi, les Scarlatti...

La Lucrezia HWV 145, cantate à une voix et continuo en fa mineur, pourrait avoir été composée à Florence pour le marquis Ruspoli à la toute fin de l'année 1706, au début du séjour de Haendel en Italie. Le cardinal **Pamphili** serait l'auteur du livret. Suite au viol de Lucrezia par le fils du roi Sextus Tarquinius, l'héroïne n'a plus comme solution pour sauver son honneur que le suicide. *La Lucrezia* comporte dix numéros, plus développée que de coutume. L'héroïne prend à témoin le ciel, les enfers et les dieux de l'atrocité du crime dont elle fut victime. Parmi ces morceaux, on remarque *Il suol che preme* (Que le sol s'ouvre sous les pieds de ce Romain impie), *aria di furore*, très passionné et orné de spectaculaires vocalises.

Ses **PSAUMES** latins datent de cette époque (**DIXIT DOMINUS**) LAUDATE PUERI Il est à Rome jusqu'à la fin 1707 et repasse par Florence où se tient la 1^{ère} de RODRIGO, réussite qui lui vaut l'amour de la chanteuse Vittoria Tarquini.

Ensuite il part pour Venise, métropole musicale de l'Italie, patrie de l'opéra (1^{er} théâtre public ; 7 théâtres jouent pendant les carnivals ; des Académies de musique donnent chaque soir des réunions, concerts...) Quand Haendel arrive, A. Scarlatti est alors le plus grand des musiciens italiens. Le voyage n'est pas inutile mais il ne rapporte pas tout de suite de succès. Haendel ne peut se faire jouer dans aucun

des 7 théâtres.

Dès avant mai 1707, il compose son premier oratorio, sur un livret du cardinal Pamphili : *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* dont nous avons déjà écouté un extrait Il est accueilli et engagé, de façon intermittente et assez informelle, par le marquis Ruspoli, qui le loge, pour composer des cantates séculières. Il y fait la connaissance de chanteurs et d'autres musiciens qu'il retrouvera plus tard à Londres, notamment la soprano Margherita Durastanti.

Pour Ruspoli Haendel écrit **RESURREZIONE** (opéra déguisé) sur un livret de Carlo Sigismondo Capece. L'œuvre représentée en avril 1708 dans un théâtre spécialement aménagé dans le palais du commanditaire est interprétée sous la direction de Corelli avec la participation de la Durastanti ; le succès est exceptionnel. Il reste 3 ou 4 mois à Rome puis fuit la guerre à Naples en 1708, où le rejoint Scarlatti, qui l'introduit facilement dans le monde napolitain. On lui suggère d'ailleurs de passer au catholicisme, invitation qu'il décline avec politesse et fermeté. Il compose notamment, pour un mariage ducal, la *serenata* à caractère festif Aci, Galatea e Polifemo.

En décembre 1709 Haendel assiste à la première d'Agrippina sur le livret que lui a écrit le cardinal Grimani. L'œuvre, représentée dans une distribution éclatante, recueille un succès immédiat et phénoménal au cours de 27 soirées – chiffre considérable à cette époque.

Le public enthousiaste fait un triomphe au *caro Sassone* qui s'apprête maintenant à quitter l'Italie.

En effet, la renommée qu'il a acquise dans la péninsule, et particulièrement à Venise, que visitent tant de princes ou souverains étrangers, lui a certainement apporté des propositions intéressantes d'engagement à des postes prestigieux. Il quitte l'Italie en février 1710 pour l'Allemagne.

Le séjour en Italie est donc déterminant à de nombreux titres : il a pu s'imprégner, à la source, de la musique italienne, de son environnement et de sa pratique, côtoyer et se mesurer aux musiciens les plus célèbres, lier connaissance avec nombre de chanteurs et chanteuses qu'il retrouvera plus tard, se constituer un vaste répertoire (vocal particulièrement) et se faire une renommée auprès de grands personnages, mécènes potentiels influents.

La patrie d'Haendel c'est l'art et la foi, peu lui importe l'Etat

« Haendel peut faire trois opéras en deux ans, puis plus rien pendant un an. C'est le régime du fleuve torrentueux, qui tantôt déborde et tantôt est à sec » Romain Rolland

Arrivé à Hanovre, il est nommé le 16 juin, maître de chapelle de l'Électeur, poste jusque-là occupé par Agostino Steffani, sur la chaude recommandation de ce dernier. Son salaire est important (1 000 *thalers*) et il obtient l'avantage de pouvoir prendre aussitôt un congé d'un an pour se rendre à Londres où il ne tarde pas à être présenté à la reine Anne, à rencontrer de nombreux artistes, et à faire la connaissance de deux personnages importants dans le monde de l'opéra : l'auteur dramatique et directeur de théâtre Aaron Hill et son assistant, suisse immigré, Johann Jacob Heidegger.

Depuis la mort de Purcell en 1695, il n'y a plus de compositeur de premier plan en Angleterre et l'opéra anglais disparaît, laissant la place vers 1705 à l'opéra italien de facture ou d'interprétation souvent médiocre.

Aaron Hill a l'idée de monter un opéra avec l'aide de Haendel. Il en écrit le livret, le fait traduire en italien par Giacomo Rossi et Haendel compose la musique : ce sera **Rinaldo**, tout premier opéra italien spécifiquement créé pour la scène anglaise, dont la première a lieu 24.02.1711 dans une mise en scène luxueuse et avec une distribution de choix. Le succès est impressionnant, pendant 15 représentations jusqu'en juin. L'année de congé étant écoulée, Haendel quitte Londres vers le début de juin, y laissant sa réputation assurée, et retourne à Hanovre, où il reste en contact avec les nombreuses relations qu'il s'est faites à Londres. Il fait en novembre un voyage à Halle, pour le baptême de sa nièce et future héritière, Johanna Friderica, en tant que parrain. Il n'y a pas d'opéra à Hanovre, mais un bon orchestre ; il compose des duos, de la musique instrumentale, et s'ennuie probablement : il ne pense qu'à l'Angleterre, aux succès remportés auprès du public, de l'aristocratie et de la Cour ; à l'automne 1712, il obtient à nouveau la permission d'un second voyage à Londres, à la condition de s'engager à revenir dans un délai raisonnable. En fait, ce nouveau départ se révélera définitif.

De retour en Angleterre, il vit de 1713 à 1716 chez le comte de Burlington à Picadilly, un riche mécène chez lequel il rencontre de nombreux lettrés et artistes. Il fait aussi à cette époque la connaissance d'une amie et admiratrice indéfectible, Mary Granville, devenue plus tard Mrs Delany puis Mrs Pendarves, qui, par sa correspondance, est un témoin appréciable de l'activité musicale de Haendel. Chez Burlington, sa vie est tranquille et régulière : il compose le matin, déjeune avec l'entourage de son hôte et l'après-midi, joue pour la compagnie ou fréquente des concerts.

Pour le 6 février 1713, Haendel prévoit de donner à la Cour l' *Ode for the Birthday of Queen Anne* pour l'anniversaire de la reine, représentation qui n'a finalement pas lieu. Mais plus tard l' *Utrecht Te Deum and Jubilate* saluant la paix d'Utrecht est interprété à la cathédrale Saint Paul : Haendel s'assure une position officieuse de compositeur de la Cour et reçoit une pension annuelle de 200 £, rendant sa position délicate vis-à-vis de l'Électeur de Hanovre au service duquel il semble de moins en moins envisager de revenir.

Cette « désertion » aurait pu lui porter préjudice : la reine Anne décède le 1^{er} août 1714 et son successeur désigné n'est autre que son cousin l'Électeur de Hanovre, arrière-petit-fils de Jacques I^{er}. Une version propose que Geminiani exige d'être accompagné au clavecin par Haendel pour l'interprétation, à la Cour, de plusieurs de ses sonates. Enfin Winton Dean estime qu'il est « peu probable que le roi lui ait jamais retiré ses faveurs ». De fait, George I^{er} double la pension que lui a attribuée la reine Anne.

En 1716, il accompagne le souverain qui se rend à Hanovre. Il s'arrête à Halle, y visite sa mère et porte assistance à la veuve de Zachow. Il compose peut-être pendant ce séjour en Allemagne la « Passion selon Brockes » sur un texte en allemand.

Au cours de l'été, il s'attache au comte de Carnavon, futur duc de Chandos, richissime aristocrate et mécène fastueux, en tant que compositeur résident composant pour ses chanteurs et son orchestre privé, logeant probablement dans sa somptueuse résidence de Cannons. Il y compose les *Chandos Anthems*, le masque Acis and Galatea, une première version de l'oratorio Esther, un Te Deum, des concertos grosso... Un projet majeur le retient à Londres : la création d'une *Royal Academy of Music*, entreprise dédiée au montage d'opéras italiens au King's Theatre, financée par souscription, à laquelle il doit collaborer. En fait c'est le terme de ses années de tranquillité. À partir de 1720 son art appartient à tout le monde et non plus à un mécène ou une couronne. Il s'épuise en semant sa route de chefs-d'œuvre, route à l'issue de laquelle il composa ses grands oratorios.

Le snobisme des amateurs veut un italien pour représenter l'opéra italien. On fait venir de Modène Bononcini, génie italien de père en fils mais victime de son succès et de sa fainéantise, il fait « du Bononcini ». Londres s'amuse à bâtir une rivalité entre les 2 compositeurs, on leur propose d'écrire un opéra en commun, joute à laquelle Haendel fut battu. Sa situation en est fort ébranlée mais il se reprend avec coup sur coup 3 chefs d'œuvre GIULIO CESARE 1724 TAMERLANO 1724 RODELINDA 1725. Il invente un théâtre nouveau aussi riche musicalement et plus dramatique que celui de Rameau, dix ans plus

tard.

Cette *Royal Academy of Music*, en activité de 1720 à 1729, et créée à l'initiative d'aristocrates proches du pouvoir royal, est dirigée par Heidegger. Paolo Rolli en est le librettiste officiel et Haendel, le directeur musical : Haendel est ainsi chargé de se rendre sur le continent pour y engager les meilleurs chanteurs et en particulier, le castrat Senesino. **Averti de sa présence, Bach vient de Köthen à Halle pour y faire sa connaissance, mais le manque de peu** : Haendel est reparti pour Dresde, où il passe plusieurs mois ; il y retrouve Antonio Lotti et prend contact avec plusieurs de ses chanteurs dont la Durastanti qui viendront plus tard à Londres.

L'Académie ouvre le 2 avril 1720, Haendel obtient un privilège royal pour l'édition de ses œuvres, afin de protéger ses droits, celles-ci circulant largement en copies.

La seconde saison de l'*Academy* s'ouvre le 19 novembre 1720 avec *Astardo* de Bononcini qui remporte un succès encore plus extraordinaire que Haendel, continue avec une seconde version, profondément remaniée, de *Radamisto* dans laquelle Senesino fait ses débuts londoniens ; À partir de cette saison, son style va évoluer, pour mieux affronter les mélodies plus simples et de mémorisation plus facile de son compétiteur. La rivalité des deux compositeurs trouve son parallèle dans celle des factions qui les soutiennent. Haendel prend le pas sur Bononcini pendant la saison suivante, particulièrement marquée par le succès d'*Ottone*. Avec cet opéra, qui connaîtra le plus grand nombre total de représentations pendant toute la durée de la *Royal Academy*. Fin 1722 se situe l'arrivée à Londres de la célèbre Francesca Cuzzoni, et au début de 1723 une célèbre altercation avec Haendel : comme elle refuse d'interpréter un air de son rôle dans *Ottone*, le compositeur manque de peu de la défenestrer ; cet air assurera la célébrité de la Cuzzoni à Londres, sinon sa sympathie pour Haendel. Pendant les deux saisons suivantes, Haendel éclipse ses compétiteurs. C'est à cette époque (à l'été 1723) qu'il acquiert une maison sur Brook Street, demeure qui restera la sienne jusqu'à sa mort.

Le 6 juin 1723 on voit les deux cantatrices rivales en venir aux mains sur scène en présence de la Princesse de Galles lors d'une représentation de l'*Astianatte* de Bononcini : énorme scandale, qui ne fait que précipiter la fin de l'entreprise ; malgré la présentation de trois nouveaux opéras de Haendel : *Riccardo Primo* Siroe et Tolomeo la saison 1727-1728 est la dernière de l'*Academy*. Elle ferme ses portes le 1^{er} juin sur une ultime représentation d'Admeto, et Haendel perd le contrôle de la scène musicale

En février 1727, Haendel sollicite et obtient la nationalité anglaise. Le roi George I^{er} meurt le 11 juin suivant lors d'un voyage en Allemagne : c'est Haendel qui compose les grandioses Coronation Anthems pour le couronnement de son successeur, George II (l'une de ces antiennes, Zadok the Priest, est interprétée depuis lors pour chaque couronnement).

Haendel retourne en Italie pour renouveler ses livrets et son style, avec Leonardo VINCI : il le prend comme exemple dans ses nouveaux opéras. Tout en luttant pour l'opéra italien, Haendel tire profit du succès inattendu des reprises d'ACIS AND GALATEA et ESTHER (écrits en anglais). Il cherche à fonder une forme de théâtre musicalement plus riche et plus libre par rapport aux abus du chant. Ainsi dans DEBORAH et ATHALIA, les chœurs sont plus nombreux, plus étoffés.

Entre 1730 et 1733 se tient la seconde *Academy*

Repartant sur de nouvelles bases, Haendel et Heidegger poursuivent leur activité pour une durée initialement prévue pour cinq ans. Haendel repart en Italie, et, repassant par l'Allemagne sur le chemin du retour, il revoit Halle en juin, et pour la dernière fois, sa mère devenue aveugle ; une invitation à Leipzig chez Jean-Sébastien Bach lui est transmise par le fils de celui-ci, Wilhelm Friedmann, invitation à laquelle il ne se rend pas ; il est de retour à Londres.

Le premier opéra présenté par la nouvelle troupe de chanteurs constituée est Lotario, créé le 2 décembre, mais qui n'a pas de succès. Son amie de longue date, Mrs Pendarves, analyse ainsi les causes de cet insuccès : « **On n'aime pas cet opéra parce qu'il est trop savant ; les gens n'apprécient que les menuets et ballades...** »

En outre, les spectateurs n'apprécient pas certains chanteurs, que ce soit pour leur voix ou leur jeu de scène, notamment le remplaçant de Senesino, Antonio Bernacchi, ou la basse Riemschneider.

UN FOCUS SUR : LES OPERAS ET ORATORIOS

Il y a chez Haendel « des » opéras et « des » oratorios et non « un seul » type

→ au début il suit le modèle de Keiser

→ puis le modèle vénitien

→ puis ceux de Scarlatti et Steffani dans ses premiers opéras de Londres

→ modèle anglais dans la rythmique

→ sa rivalité avec Bononcini le renforce

→ il a de grands coups de génie, créant un drame musical nouveau avec Giulio Cesare, Tamerlano, Orlando

→ ses opéras-ballets de France sont fameux Ariodante **Alcina**

→ enfin ses opéras-comiques, et le style allégé de la deuxième moitié du XVIIIe siècle se retrouvent dans *Serse*, *Deidamia*...

S'il avait pu continuer il aurait sans doute essayé d'autres genres encore, comme le fit Gluck. Même contraint par les règles italiennes (da capo, prima donna etc.) il contourne la contrainte d'air soli avec une instrumentalisation abondante et diverse (→ Rinaldo, *Augelletti che cantate* « peinture d'orchestre »)

- Ariettes da capo
- Scène récitative (arioso avec orchestre)
- Et même le pressentiment (Wagner ?) du leitmotiv et son emploi psychologique (**Belshazzar**)
- Ornementation vocale des soli, duos, trios était écrite, et réécrite, ce qui pose un problème d'interprétation artistique
 - Soit on impose au public d'aujourd'hui les œuvres d'autrefois avec les rides accentuées par la lumière des siècles
 - Soit on adapte sobrement à la façon de sentir actuelle pour qu'elles continuent à exercer sur nous leur action bienfaisante

Universel et objectif, Haendel ne pouvait croire qu'une seule espèce d'art est la bonne ; il laisse des chefs-d'œuvre dans toutes les formes, en variant, innovant, revenant à l'académisme italien etc.

LES ORATORIOS

La plupart des historiens ont remarqué que les oratorios de Haendel représentent les plus beaux exemples de « musique monumentale ». Ces œuvres n'expriment pas que des sentiments individuels: ils expriment dans leur ensemble les sentiments de la foule. Le *Messie*, où se concentre toute la richesse d'invention de Haendel, évoque avec une somptuosité tragique la vie et la mort du Christ. Une joie intense anime l'*Alleluia final*, qui est le chant de la résurrection. Haendel veut parler au peuple, et les chœurs, l'âme de l'œuvre, sont à la fois antiques et résultats du choc des passions, des hurlements de foi.

« Sous l'idéal classique /.../ brûlait un génie romantique, précurseur de l'époque du *Sturm und Drang* et parfois ce démon caché faisait irruption, par brusques emportements, peut-être malgré lui » p. 182 R. Rolland

FIN DU FOCUS OPERAS / ORATORIO

La saison lyrique est sauvée par la reprise de succès antérieurs, notamment *Giulio Cesare*, et grâce à une subvention royale. Les

chanteurs partent. Le drame biblique Esther est révisé, et la première exécution a lieu au King's Theatre à Haymarket le 2 mai 1732 devenant le prototype de l'oratorio anglais tel qu'il va en composer pendant le reste de sa carrière

Après son retour à Londres vers la fin de 1733, et malgré le succès de la nouvelle forme musicale de l'oratorio en anglais, Haendel va continuer à promouvoir l'*opéra seria*. Il reconstitue, seul, la troisième *Academy*, soit une troupe de chanteurs avec notamment le castrat Giovanni Carestini et son ancienne *prima donna* Margherita Durastanti. Une rude concurrence va s'établir avec l'*Opera of the Nobility* dont le directeur musical est Nicola Porpora qui sera rejoint en octobre 1734 par Johann Adolph Hasse (lequel s'est tout d'abord enquis si Haendel était mort...)

À l'époque, être anti-Haendel revient à s'opposer au roi. Temps béni où pour se moquer d'une nation on critiquait sa musique...

Sa santé empire, il est paralysé, mais fait une cure à Aix-la-Chapelle qui le guérit miraculeusement.

Son théâtre ferme le 1^{er} 06.37, mais son rival aussi le 11.06.37.

À contre cœur il autorise un concert à son bénéfice qui le renfloue un peu. Une statue dans les jardins de Vauxhall est un témoignage de l'admiration publique. Il renaît à la vie.

La saison s'interrompt en mars du fait du mariage de la princesse Anne de Hanovre, fille de George II, avec le prince d'Orange.

En juillet, son ancien associé Johann Jacob Heidegger ne renouvelle pas son bail. Haendel peut cependant terminer la saison à Covent Garden avant d'aller en cure de repos. Les difficultés financières s'estompent grâce à une nouvelle et dernière subvention royale, et au succès des publications par John Walsh de plusieurs partitions de toutes natures.

Cependant, Carestini, brouillé avec Haendel, le quitte définitivement. Après une pause prolongée, il compose l'ode **Alexander's Feast**, terminée en très peu de temps et donnée en première audition le 19 février 1736. (Titre alternatif : *The Power of Music*), chanté en anglais majoritairement par des chanteurs anglais, remporte un très grand succès, le *Daily Post* rapporte en effet : **« On n'avait jamais vu une audience aussi nombreuse et splendide dans un théâtre de Londres ».**

Malgré sa fatigue physique et mentale, il a pu reconstituer une troupe lyrique propre à contrer la présence de Farinelli dans la troupe rivale. Dès l'automne l'activité reprend, fébrile, débordante, et Haendel multiplie reprises d'anciens opéras, il reste très populaire, l'assistance à ses concerts était nombreuse.

Le 15 avril eut lieu au *Haymarket Theater* la première de *Serse*, terminé depuis plus d'un mois. L'opéra, d'un genre hybride associant le sérieux et le comique, à l'ancienne manière vénitienne, décontenança le public et n'eut que cinq représentations. Le mois d'octobre tout entier est occupé à la composition de l'oratorio *Israel in Egypt*, œuvre chorale monumentale sans exemple dont la première a lieu en janvier 1739, et qui ne fut pas appréciée du public : on trouva inconvenant de mettre en musique les termes mêmes de l'Écriture Sainte, dans l'enceinte d'un théâtre qui plus est ... par ailleurs, l'excès de chœurs au détriment d'airs solistes a pu décontenancer les auditeurs. La fin de l'année fut marquée par la composition de deux ouvrages marquants : d'une part les douze concertos grosso de l'Opus 6, du 29 au 30 octobre, d'autre part *Ode for St. Cecilia's Day*. Haendel se contenta pendant plusieurs mois de reprendre en concert des compositions antérieures, d'ailleurs non sans succès, mais le ressort semblait manquer. Pourtant, il allait composer du 22 août au 14 septembre son œuvre la plus emblématique et qui pourrait suffire à sa gloire : l'oratorio *Messiah*, en août-septembre, Le sublime, le majestueux, le tendre, mis au service des mots les plus solennels et émouvants, s'unissaient pour créer une envolée et une séduction qui ensorcelaient le cœur autant que l'oreille.

De retour à Londres, il subit une seconde attaque de paralysie dont il se remit à nouveau. Il continua à composer de nombreux chefs-d'œuvre, dans le domaine de l'oratorio comme dans celui de la musique instrumentale. La *Musique pour les feux d'artifice royaux* (*Music for the Royal Fireworks*) est l'une de ses œuvres les plus connues et les plus populaires ; cette musique fastueuse est emblématique de l'art de Haendel. Elle se situe dans la tradition de l'école versaillaise de Jean-Baptiste Lully, Delalande, Mouret, Philidor et en constitue comme le couronnement par son caractère grandiose et solennel particulièrement adapté à l'exécution en plein air. Les dernières œuvres furent, à nouveau, des oratorios comme *Jephtha* (1751), mais la santé du musicien déclinait malgré les cures thermales. Il subit de nouvelles attaques paralysantes et devint aveugle. Il continua malgré tout à s'intéresser à la vie musicale, et mourut le 14 avril 1759, jour du Samedi-Saint. Ses obsèques se déroulèrent devant 3 000 personnes. Il fut enterré à l'abbaye de Westminster, selon son désir.

À la mort de Haendel, sa fortune était évaluée à 20 000 £, somme considérable pour l'époque. Ne s'étant jamais marié, n'ayant donc pas eu de descendance, c'est sa nièce demeurée en Allemagne qui hérita en grande partie de sa fortune. Néanmoins, il en légua une partie à des amis, ainsi qu'à des œuvres de bienfaisance.

L'héritage de Haendel

De son vivant, Haendel connut un important succès en Italie et en Grande-Bretagne, mais aussi en France. Après sa mort, ses opéras tombèrent dans l'oubli, tandis que sa musique sacrée continuait de rencontrer un certain succès, surtout en Grande-Bretagne. Haendel faisait partie des compositeurs interprétés dans les *Concerts of Ancient Music*.

Beethoven de son côté admirait Haendel. Il étudia Haendel durant sa dernière période créatrice et, quelque temps avant sa mort, se fit offrir une édition complète de ses œuvres et projetait d'écrire des oratorios dans le style de celui-ci.

Brahms a composé 25 variations et une fugue sur un thème de Haendel.

Au XIX^e siècle, Haendel fut surtout apprécié pour son œuvre religieuse tant en France qu'en Grande-Bretagne, particulièrement apprécié parce qu'il met en valeur les chœurs professionnels et les chorales d'amateurs, d'où la célébrité de l'*Alléluia* du *Messie*. Ses compositions tels les concertos pour orgue, *Music for the Royal Fireworks* et *Water Music* sont souvent interprétés à l'occasion de concerts dans la Chapelle du château de Versailles.

À partir des années 1960, le reste de son œuvre est redécouvert, en particulier ses opéras.

L'Angleterre du XVIII^e a quelques ressemblances avec la République romaine, et l'éloquence de Haendel, avec celle des orateurs épiques, se mêle à l'âme de la nation.

La puissance de l'action populaire de Haendel ne sera égalée que par Beethoven qui le suit dans ses larges traces et poursuit la route qu'il a ouverte avec *Judas Macchabeus*

Haendel a été porté au cœur d'une religion nationale.

Séjournant à Londres en 1855, Richard Wagner remarque que les spectateurs tiennent la partition du *Messie* comme un missel et qu'on se lève pendant l'*Alléluia*.

Au début du XX^e siècle, il subit le contrecoup du retour en grâce de Bach qui fait alors figure de musicien profond face à un Haendel pompeux. En 1910, Romain Rolland plaide pour une reconnaissance des qualités artistiques de ce peintre "*des émotions, des âmes et des situations*".

Ce ne sera fait qu'un demi-siècle plus tard, avec le regain de faveur de la musique baroque.

« Haendel est notre maître à tous. »

— Joseph Haydn

« Je suis en train de me faire une collection des fugues de Haendel. »

— Wolfgang Amadeus Mozart

« Voici la Vérité ! »

— Ludwig van Beethoven, montrant l'édition complète des œuvres de Haendel qu'il venait de recevoir.

« *Israël en Égypte* est mon idéal de l'œuvre chorale. »

— Robert Schumann.

« Haendel est grand comme le monde. »

— Franz Liszt

Utilisation de l'œuvre de Haendel au cinéma :

Luis Buñuel dans son film *Viridiana* (1961), Quincy Jones dans l'ouverture du film *Bob and Carol and Ted and Alice* (1969), Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975), Hayao Miyazaki et Joe Hisaishi, *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) *Les Liaisons dangereuses* (1988) de Stephen Frears, *Farinelli* de Gérard Corbiau (1994) *Everything is fine* de Bo Widerberg (1997), *Antichrist* de Lars von Trier (2009).

Hommages

En astronomie, sont nommés en son honneur (3826) un astéroïde et un cratère de la planète Mercure.