

Georges Frédéric HAENDEL, *The Ways of Zion do mourn*

Il s'agit d'une *anthem* funéraire : ce terme, spécifique à la musique religieuse anglaise (anglicane), désigne une composition tout à fait parallèle au motet (ou au grand motet), puisqu'à l'origine relativement brève, elle devient une forme complexe dès la seconde moitié du XVII^e siècle. *The Ways of Zion do mourn* a été composée à l'occasion des funérailles de la reine Caroline, née en 1683, fille du Margrave de Brandenburg-Anspach, épouse du fils de l'électeur de Hanovre, qui sera roi d'Angleterre sous le nom de George II. Haendel avait écrit une musique pour son couronnement, *Let thy hand be strengthened*, et elle semble bien avoir protégé le compositeur. Caroline meurt le 20 novembre 1737. Les funérailles n'ont lieu que le 17 décembre (au soir). Haendel compose assez rapidement cette *anthem*, qui est exécutée trois fois et paraît avoir ému l'auditoire. Mais le roi interdira de la redonner. Haendel en fait alors la première partie de son célèbre oratorio *Israël en Égypte*, en modifiant très légèrement le texte. De fait, l'oratorio ne sera que récemment joué avec cette partie. L'œuvre est composée, selon les éditions, de 9 ou de 12 morceaux ; nous avons choisi la répartition en 12 morceaux pour des raisons de clarté et d'équilibre. Les conditions de sa création ont été grandioses : plusieurs chœurs étaient réunis et de nombreux instruments. Notre interprétation sera plus sobre... et tentera de traduire le caractère de déploration intérieure de l'œuvre. En tous cas, la partition conservée ne fait appel qu'à un nombre restreint d'instruments : les cordes, deux hautbois, un basson et l'orgue.

[*Note sur le nom de Haendel* : dans un texte français, nous avons choisi la graphie française, Georges Frédéric Haendel, plutôt que les formes allemande, Georg Friedrich Händel, ou anglaise, George Frideric Handel.]

Le texte

Le texte de cette œuvre est remarquable : il s'agit d'une succession de fragments de textes bibliques. On attribue cet aménagement au sous-diacre de la Chapelle Royale, George Carleton. Il utilise (sauf pour un verset des Psaumes) la traduction anglaise de 1611, dite *Authorised Version* ou « Bible du Roi Jacques » (*King James Version*), faite sur l'hébreu et le grec ; elle possède de grandes qualités tant au niveau de la fidélité par rapport aux textes de départ que sur le plan littéraire. Les textes choisis sont presque uniquement tirés de l'Ancien Testament (dont on observe que Haendel se montre un fin connaisseur, que l'on pense à ses oratorios comme *Samson*, *Judas Maccabée* ou *Jephté* et même au *Messie*, qui lui aussi utilise beaucoup de textes vétéro-testamentaires). La Bible du Roi Jacques accueille les deutérocanoniques, c'est-à-dire les livres qui ne font pas partie de la Bible hébraïque (et sont rejetés par les églises protestantes) mais sont accueillis dans la tradition catholique et anglicane : ainsi avons-nous des passages du Siracide (ou Ecclésiastique) – le premier (Sir 36, 23) est tiré d'un éloge de la femme idéale, le second (Sir 44, 14 et 15) de l'éloge des Pères (les patriarches) et il est intéressant de voir qu'ainsi Caroline est louée à l'égal des grands personnages de l'Ancien Testament. La Sagesse de Salomon est également un deutérocanonique ; le verset qui

en est tiré annonce le sort glorieux réservé aux justes – auxquels est donc assimilée Caroline. Un seul texte provient du Nouveau Testament, épître aux Philippiens 4, 8 ; il s'agit de conseils donnés par Paul aux habitants de Philippi, en vue de parfaire leur conduite, déjà jugée excellente par l'Apôtre. Mais ce sont donc massivement des textes de l'Ancien Testament qui ont été choisis. Très significativement, plusieurs versets proviennent des Lamentations (lues et chantées pendant la Semaine sainte et comprises comme se rapportant à la Passion de Jésus Christ) ; ici, les Lamentations vont exprimer la douleur de la communauté qui vient de perdre sa reine : le début de l'œuvre (Lam 1, 4) reprend un verset-clé du poème biblique ; on peut apprécier la qualité du montage : ce sont des fragments qui sont mis ensemble et qui vont constituer un discours émouvant et particulièrement approprié à la circonstance. Mais le plus impressionnant est sans doute le montage qui sert en quelque sorte de refrain : l'exclamation *How are the mighty fall'n*, « Comme les puissants sont tombés », est tirée de la lamentation de David sur la mort de Saül et Jonathan (2 Sam 1, 19) – certainement l'un des plus beaux textes de la Bible hébraïque ; mais l'adverbe *how*, tout à la fois exclamatif et interrogatif, exprimant l'incompréhension et le désarroi, renvoie au premier mot des Lamentations (qui sert à désigner l'œuvre en hébreu, *Ekha*), *How doth the city sit solitary* ; l'intertextualité est d'autant plus évidente que la suite est bien empruntée au même verset des Lamentations, *She that was great...* Quelques autres textes sont pris au livre de Job : il ne s'agit pas ici des passages de ce livre où s'exprime la révolte mais plutôt de versets dans lesquels Job fait son propre éloge. On remarquera à ce propos que le texte de l'*anthem* se livre constamment à une démarche d'adaptation : ici, par exemple (Job 29, 11. 12. 14.), Job affirmait : « Quand l'oreille m'entendait, elle me bénissait... Je délivrais le malheureux... J'avais choisi la droiture... ». Cela est transposé à la 3^e personne et donc appliqué à la reine défunte. Du reste, l'adaptation n'est pas toujours réussie, avec une hésitation entre le singulier et le pluriel. Néanmoins, on peut admirer les qualités de ce montage de versets bibliques qui va permettre au génie de Haendel de se déployer.

La musique

The finest cruel touching thing that ever was heard, « La chose la plus belle, la plus pénétrante, la plus touchante, qui ait jamais été entendue » : c'est ainsi que la propre fille de la reine Caroline, la princesse Amelia, qualifiait l'œuvre de Haendel, au lendemain des funérailles, et fort justement. Haendel a, en peu de temps, composé une œuvre émouvante, servi par des paroles fortes et stimulantes, au service desquelles il a déployé sa maîtrise des différents styles et moyens musicaux.

En effet, ce qui frappe tout de suite à l'audition de l'œuvre, c'est la richesse et la variété des styles musicaux. Dès la *Symphony* introductive (n° 1), nous sommes dans une musique « à la française », un style noble, « royal » si l'on veut, fait de grandeur et de gravité, caractérisé sur un plan technique par des valeurs pointées et par quelques discrets chromatismes. Cet élément « français » se retrouve aussi dans le dernier morceau (n° 12), particulièrement dans les interventions instrumentales. Il semble bien qu'ayant encadré ainsi l'*anthem*, Haendel ait voulu souligner la noblesse d'âme, la grandeur de la reine défunte. Est-ce encore l'esprit « français » qui domine dans la seconde partie du n° 2 (*How are the mighty fall'n*), avec son rythme pointé,

vraiment obsédant ? Mais un autre style évoque une autre qualité prêtée à Caroline, sa piété : et ici, c'est le passé de la reine et du compositeur qui ressurgit, leur commune appartenance à la religion luthérienne. En effet, le choral luthérien est l'autre élément récurrent de l'œuvre. Il ne s'agit pas comme chez Bach d'une utilisation littérale ou comme thème générateur ; encore que, dans le n° 2, l'entrée successive des voix du chœur énonce un motif de choral et que cette procédure ne soit pas sans rappeler celle de la cantate BWV 61 inscrite au programme de ce soir ! Au n° 6 également, un motif de choral à l'unisson (voix et instruments) interrompt avec sérénité l'éloge joyeux de la reine. L'esprit du choral apparaît encore dans la première partie du n° 9 : il s'agit cette fois d'une citation textuelle d'un motet de Jacob Gallus (ou Handl ! 1550-1591) ; bien que l'auteur fût catholique, son motet était chanté lors des funérailles à Leipzig ; il constitue, de fait, un sommet dans l'œuvre : *a cappella*, avec quelques commentaires instrumentaux en insertion, il rappelle aussi bien l'esprit de la Renaissance. Autre style, tout à fait identifiable dans les parties instrumentales (et virtuoses !) du n° 8 : l'Italie, où Haendel, comme tous les compositeurs de son époque a passé quelques années et s'est instruit, et plus spécifiquement l'esprit des concertos de Vivaldi.

Variété des styles, donc, mais aussi richesse des moyens, qui témoigne de la maîtrise totale du compositeur. On notera simplement quelques points. Le traitement du chœur est remarquable : les tessitures sont bien observées, il n'y a pas de difficulté majeure, l'équilibre est constant, y compris dans les échanges entre les voix. Mais, comme Bach, Haendel n'hésite pas à traiter la voix comme un instrument : c'est le cas dans les passages fugués (n° 3 et n° 10, seconde partie). Du reste, on ne peut qu'admirer l'habileté avec laquelle il fait se succéder passages homophoniques et contrepoint. Les rapports entre instruments et voix sont également très intéressants : ils se répondent, ils se complètent, ils se commentent ; particulièrement significatif est le début du n° 2, composé de deux thèmes, celui du choral que nous avons évoqué et un motif rythmé – observez bien le rôle complémentaire : les cordes disent d'abord les sanglots (*sigh*) que va chanter le chœur par la suite ; les hautbois y superposent le thème du choral, que va bientôt entonner le chœur ; mais entre deux énonciations du motif choral, l'orchestre anticipe la suite du texte (*and she is in bitterness*) avec le motif rythmé. On pourrait analyser de la sorte chaque morceau. Même l'esprit de la danse n'est pas absent et vient apporter une détente : ainsi du n° 4 (qui est une bourrée, tirée d'un opéra plus ancien de Haendel) et du n° 11.

Cette richesse, cette variété sont au service d'une expressivité particulièrement efficace, comme nous le montrait le témoignage de la princesse Amelia. Tout au long de l'œuvre (et dès l'introduction instrumentale du n° 2), des effets de soupirs, qui doublent ou non les paroles (*sigh !*). La phrase qui sert en quelque sorte de refrain à la première partie de l'œuvre : *How are the mighty fall'n* (n° 2, n° 5, n° 7), insiste bien sur le *How*, dont nous avons noté le pouvoir évocatoire. Sa réitération nous replonge constamment dans ce climat de tristesse et d'amertume que décrivait le n° 2. Autre effet descriptif, au n° 8 : quelles que soient les broderies « vivaldiennes » des violons, l'aspect resplendissant des justes est souligné par la redite homophonique de *shine*. Mais le caractère le plus perceptible de l'œuvre réside dans les constants effets de contraste. D'une manière générale, d'abord : à la déploration la plus désolée succède

le souvenir éclatant des mérites de la reine (cf. n° 5 et n° 6) ; il en est ainsi dans tout le morceau et, de la sorte, toute monotonie qu'aurait pu engendrer une lamentation continue se trouve évitée. À l'intérieur d'un même morceau aussi (la variété du n° 2, le n° 8...). Mais ces évocations, que l'on dirait volontiers joyeuses, ne sont que des incises dans une atmosphère d'affliction et de recueillement.

En effet, la variété des styles et des moyens n'empêche pas une profonde unité, de recueillement et de gravité. Le ton est donné, on l'a dit, par l'introduction et la conclusion. L'ouverture instrumentale, dans un registre très grave et confiée aux cordes seules, nous plonge immédiatement dans une atmosphère recueillie et douloureuse. C'est la même impression que fournit la sublime conclusion de l'œuvre, elle aussi confiée aux seuls instruments (les hautbois ne tardant pas à disparaître à leur tour) et invitant au silence.

Gilbert DAHAN