

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 8 (1914)
Heft: 3

Artikel: Hændel : musicien dramatique
Autor: Rolland, Romain
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068621>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

Directeur : Georges Humbert

Organe officiel, pour la Suisse romande, de l'Association des Musiciens suisses.

Chaque collaborateur est personnellement responsable de ses articles.

SOMMAIRE : *Hændel, musicien dramatique*, I, ROMAIN ROLLAND. — XV^e Réunion de l'Association des Musiciens suisses (Berne, 27 et 28 juin 1914). — *A propos de l'« Hymne national suisse »*. — La Musique à l'Étranger : *Allemagne*, M. MONTANDON ; *Belgique*, MAY DE RÜDDER ; *Russie*, ELLEN V. TIDEBÖHL. — La Musique en Suisse : *Suisse romande*, G. HUMBERT ; *Suisse allemande*, ALFR. PIGUET. — La Musique et les Livres, EDM. MONOD. — Echos et Nouvelles.

Hændel, musicien dramatique¹

Note préliminaire

Depuis plusieurs années, je laissais reposer dans mes cartons une liasse de notes sur les opéras et les oratorios de Hændel ; et il est peu probable que ces pages en seraient jamais sorties sans l'amicale insistance de M. Georges Humbert. Je me fais un plaisir de les offrir à La Vie Musicale, en priant le lecteur de les accueillir avec indulgence. Nul mieux que moi ne sait la difficulté des travaux d'histoire musicale et l'immensité d'un sujet comme l'œuvre de Hændel. Il faudrait y consacrer sa vie ; et la mienne est trop prise à présent par d'autres tâches. Je ne me dissimule donc pas le caractère incomplet de ces notes. Elles ne s'adressent pas tant à l'historien de profession qu'au grand public. J'ai cherché à lui être utile, et toute mon ambition serait de l'aider à aimer davantage un des génies les plus bienfaisants et les plus sains qui aient jamais existé.

Décembre 1913.

R. R.

¹ Tous droits réservés. Reproduction interdite.

Introduction

Hændel est un des musiciens, dont le nom est le plus célèbre et l'œuvre le moins connue. L'inintelligence de ses admirateurs anglais ne lui a pas fait moins de tort que l'étroitesse des admirateurs allemands ou français de J.-S. Bach. Par contrepoids à la gloire de ce dernier, qui depuis vingt ans est montée jusqu'au faite, la gloire de Hændel a subi un discrédit. C'est un phénomène trop commun dans l'histoire du goût, et qui est à la fois naturel et pitoyable. Il semble que le monde n'ait qu'une quantité fixe d'admiration disponible, et qu'il ne puisse en dépenser davantage sur un chapitre, sans rogner sur les autres. Pour louer un grand artiste, il faut qu'on lui sacrifie tout le reste. Ceux qui se réclament de J.-S. Bach feraient mieux de se souvenir de l'exemple de J.-S. Bach, qui admirait Hændel, copia plusieurs de ses œuvres, s'inspira parfois de lui, et désira devenir son ami. Hændel et J.-S. Bach sont chacun un univers. Ils ne se font pas tort l'un à l'autre. Il n'y a jamais trop de génies, jamais trop de lumière. Chacun d'eux éclaire une province différente du cœur humain : l'un, la vie méditative, l'autre, le plein air de l'âme. Je voudrais tâcher de montrer la splendeur sereine de l'art de Hændel, pareil à un beau jour d'été. Je voudrais tâcher de ranimer l'amour pour celui que Mozart aimait, que Beethoven appelait le maître des maîtres, et qui fut, aux dernières années de leur vie, un modèle pour tous deux.

Je ferai, dans cette étude, une place assez large aux opéras de Hændel, qui sont de beaucoup la partie la plus méconnue de son œuvre. C'est langage courant, même parmi les admirateurs de Hændel, de n'en tenir aucun compte. Tel est surtout le cas en Angleterre, où s'est conservé pour les seuls oratorios, — et, parmi les oratorios, pour trois ou quatre seulement, qui ne sont peut-être pas les plus caractéristiques, — un culte plus dévot que profond : car il ne semble point que les Anglais soupçonnent la violence de passions qui soulève cette musique. On voit d'éminents critiques, comme M. Fuller Maitland¹, déclarer cavalièrement qu'il n'y a pas lieu de s'attarder sur les opéras de Hændel, et que quand on a mentionné quatre ou cinq airs, comme *Lascia ch'io pianga*, *Verdi prati*, etc., on est quitte envers cette partie de son œuvre. Opinion bien singulière pour qui a remarqué l'étroite parenté des opéras et des oratorios de Hændel. Et admirateurs bien singuliers de Hændel, qui éliminent, sans les regarder, 42 opéras de son œuvre, 56 ans de sa vie !² Je ne suis pas de ceux-là. J'estime, au contraire, que les opéras de Hændel sont les chefs-d'œuvre de l'art dramatique et musical, entre Cavalli et Gluck, et qu'ils sont de la même lignée.

¹ *Oxford History of Music*, vol. IV.

² Dans ces dernières années, M. R.-A. Streatfeild a fait paraître un excellent volume sur *Handel*, où il rend, enfin, à la musique dramatique de Hændel la place qui lui appartient dans l'ensemble de son œuvre.

Je ferai donc en sorte d'en donner un aperçu, et de noter au cours de cette analyse les plus belles pages, qu'aucun musicien ne devrait avoir le droit d'ignorer.

Il nous faudra aussi, dans les limites restreintes de cette petite étude, esquisser à grands traits la personnalité artistique des maîtres contemporains de Hændel, qui se trouvèrent en rapports avec lui. La difficulté singulière d'une étude de Hændel, — son intérêt aussi, — c'est que cette grande vie, (trois quarts de siècle), embrasse l'art musical de presque toute l'Europe d'alors. Allemagne, Italie, Angleterre, France même, (bien qu'à un moindre degré), il a tout connu, il s'est tout assimilé ; et tant d'éléments divers ont été fondus par lui dans un art qui est à lui, et qui a une unité incomparable. Il est le point central vers lequel convergent tous les ruisseaux de musique de toute l'Europe occidentale. Pour le bien connaître, il faudrait connaître presque tous les maîtres du temps. Malgré tous nos efforts pour étreindre ce vaste sujet, auquel nous avons consacré plusieurs années d'études à la Sorbonne, il touche à tant d'artistes et d'œuvres, dont beaucoup ressortent à peine de l'oubli de deux siècles, — il soulève tant de problèmes d'histoire et d'esthétique, sur lesquels disputent et disputeront longtemps les musicologues européens, qu'on ne s'étonnera point que nous demandions l'indulgence du lecteur. Nous voudrions simplement lui servir de guide à travers l'œuvre immense de Hændel, et lui communiquer un peu du grand amour dont nous sommes pénétrés pour ce bon génie, si largement humain, pour ce soleil de musique.

Avril 1910.

Les opéras et les oratorios de Hændel¹

La première œuvre importante qui nous soit parvenue de Hændel date du temps où il était encore second violon à l'orchestre de l'opéra de Hambourg. Il avait dix-huit ans, et était arrivé, l'année passée, de sa ville natale ; le petit provincial, que Mattheson avait entrepris de dégrossir, en lui enseignant les belles manières et le style « galant », commençait à supporter impatiemment le ton protecteur de son jeune Mentor, dont il avait d'abord écouté les conseils avec docilité et reconnaissance. Il aspirait à voler de ses propres ailes. Une absence de Mattheson, qui était allé faire un voyage en Hollande, lui fut l'occasion de s'émanciper. Le vieux poète attitré de l'opéra de Hambourg, Christian

¹ L'objet de ces chapitres est avant tout pratique. Les pages qui suivent forment comme un petit guide Joanne pour explorer les opéras et les oratorios de Hændel. Des notes abondantes signalent les plus belles scènes de chaque ouvrage, en renvoyant, pour la pagination, à la grande édition Breitkopf. Cette édition, dont les prix sont malheureusement assez élevés, est la seule moderne, où l'on puisse trouver les opéras de Hændel. Pour les oratorios, il est facile de se les procurer en réduction pour piano et chant, soit dans l'édition populaire de Novello, à Londres, où ils ont été tous publiés, à l'exception du seul *Joseph*, soit dans diverses éditions allemandes, dont la meilleure et la plus complète me paraît être celle de Rieter-Biedermann, à Leipzig.

Postel, était alors malade et tourmenté de scrupules religieux ; il avait dit adieu au théâtre, et ne voulait plus écrire que des œuvres morales, héroïques¹ ou pieuses. Postel rima pour Hændel le texte d'une *Passion selon St-Jean*, que Hændel mit en musique, et qui fut exécutée pendant la Semaine Sainte de 1704, à quelques jours de distance de la *Passion* de Keiser et du poète Hunold². Hunold et Keiser avaient, au scandale des piétistes, traité en opéra le sujet vénéré. Hændel et son librettiste, plus respectueux de la tradition, ne s'avancèrent qu'avec une extrême prudence sur cette pente du théâtre, qui pourtant les attirait : s'ils se risquèrent à supprimer les chorals et cantiques, ils ne touchèrent pas au texte de l'Évangéliste, que Keiser avait hardiment coupé ; et ils usèrent avec discrétion des moyens dramatiques.

Le public se montra satisfait. Mattheson le fut moins. Il ne pardonnait pas à Hændel de s'être passé de lui. Il fit de l'œuvre une critique impitoyable, dont la célébrité survécut à celle de l'œuvre même³. La personnalité de Hændel était encore incertaine. Il manquait de goût souvent, estropiait les vers, et faussait l'expression du texte, tantôt pour étaler sa musique tout à son aise, tantôt au contraire par une attention servile aux mots, qui l'empêchait de comprendre le sens général de la phrase⁴. Ses récitatifs étaient faibles et son instrumentation banale. Il semble que Hændel ait été, dans les premiers temps de son séjour à Hambourg, sous l'influence exclusive et mal comprise des Italiens. Mattheson lui conseille « d'aller maintenant à l'école chez les sages Français, et de les singer aussi un peu, dans ce qu'ils ont de bon, puisqu'il a pris aux Italiens tout le mauvais. »

Ce serait pourtant une injustice de croire que la *Passion selon St-Jean* soit une œuvre sans beauté. Elle a de la grandeur, un sentiment religieux, un charme pur et voilé⁵, une émotion contenue, toujours maîtresse d'elle-même, cette noble pudeur qui est plutôt le propre de notre art français du XVII^e siècle

¹ Tel, ce poème de *Wittekind*, resté inachevé, qui fait de Postel, dit Gervinus, un précurseur de Klopstock.

² *Der Blutige und Sterbende Jesus (Jésus sanglant et mourant)*.

³ Cette critique, reprise par Mattheson dans son journal musical : *Critica Musica*, en 1725, et encore vingt ans plus tard, dans le *Vollkommener Capellmeister*, est très minutieuse ; elle tient presque autant de pages que le manuscrit musical de Hændel. Marpurg écrivait en 1760 : « C'est peut-être la première bonne critique qui ait été faite sur une musique de chant, depuis que la musique de chant existe. »

⁴ Ainsi, dans un passage où il était question du sacrifice du Christ qui sauva l'humanité, « il fallait rendre, dit Mattheson, la joie et la consolation qui sont le sentiment général du morceau, et ne pas s'attacher à exprimer le mot : *Gefängnis* (prison) par un solo plaintif de violon, et le mot : *Freyheit* (Liberté) par un tout autre rythme, et s'imaginer ensuite qu'on avait fait à merveille. Des fantaisies mal à propos, comme celles-ci, sont *verborum potius quam sensuum imitationes* : ce sont des beautés enfantines. »

⁵ Voir le beau duo : *Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen*.

que de l'art allemand, même du plus grand, même de celui de J.-S. Bach¹. Les duretés, fréquentes, ne sont pas toujours le fait de la maladresse : c'est l'audace d'un jeune artiste, qui se plaît aux expressions un peu âpres². Les chœurs, qui représentent le peuple des Juifs, sont dramatiques³ et d'une sobre puissance. — Avec tous ses défauts, cette œuvre d'un débutant me semble d'un goût et d'un art supérieurs à tant d'autres oratorios plus célèbres, comme *le Christ aux Oliviers* de Beethoven.

Mais les véritables débuts de Hændel datent de la fin de l'année 1704, avec un opéra qui, du jour au lendemain, le fit célèbre en Allemagne : *l'Almira*⁴. Le librettiste se nommait Feustking. Il vaut la peine d'être connu, comme type de la société qui entourait alors Hændel⁵. C'était un ecclésiastique. Quel ecclésiastique ! En 1701, il avait été banni pour dix ans de Wittenberg, à cause d'un grossier libelle contre un professeur. Il avait publié un *Scandaleuses Carmen* — tel était le titre — plein d'obscénités, contre deux fiancés, pour le jour de leurs noces, afin de se venger de la jeune fille qui s'était moquée de lui. Puis, il avait écrit le *libretto* de la *Cleopatra* de Mattheson, en y mêlant tant d'indécences qu'on avait dû déchirer plusieurs feuilles du livret ; — et Dieu sait que les Hambourgeois n'étaient pas pudibonds ! — Enfin, il avait fabriqué le poème d'*Almira*, sur commande de Keiser, d'après un *libretto* italien qui était lui-même inspiré d'une comédie de Lope de Vega. L'arrangement n'était ni meilleur ni pire que la plupart des livrets de l'époque ; mais Feustking avait eu l'imprudence de critiquer les productions dramatiques de plusieurs de ses confrères. Ils ne manquèrent pas de prendre leur revanche. Barthold Feind, qui était un des écrivains le plus en vue, à Hambourg, s'égaya aux dépens de *l'Almira* et de son auteur, sur le compte duquel il narrait diverses histoires galantes, qui n'étaient pas à son avantage. Feustking répliqua en deux livres ; Feind en trois. Feustking, crevant de rage, vomit quatre livres d'ordures, où il traitait Feind d'athée, et ameutait contre lui les chefs de la démagogie hambourgeoise. Feind se recueillit quelque temps, puis lâcha quatre livres et demi, où il démasquait toutes les vilenies de Feustking, d'une façon si ignoble que Feustking dut se taire, suffoqué. D'autres querelles se greffaient sur celle-ci. Feind était souffleté deux fois en public par des chanteuses de l'Opéra. Le

¹ Cf. les paroles de Jésus à sa mère et à saint Jean, — et plus loin ses paroles d'agonie. Même la vocalise sur les mots : *Es ist vollbracht* (Tout est consommé), que lui ont reprochée jusqu'à ses admirateurs, est d'une expression grande et douloureuse.

² Ainsi, dans le Prélude.

³ Sauf le charmant chœur, comme une berceuse funèbre, qui termine l'œuvre.

⁴ Le titre exact est : *Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira, Königin von Castilien* (Les vicissitudes de la fortune des rois, ou Almira, reine de Castille). L'opéra fut représenté, pour la première fois, au théâtre de Hambourg que dirigeait Keiser, le 8 janvier 1705.

⁵ On trouvera dans l'ouvrage classique de Chrysander, sur Hændel, les détails les plus abondants sur ce personnage.

pasteur Krumboltz prêchait furieusement contre lui. Tout le monde s'en mêlait : les prêtres en chaire, les démagogues, les bourgeois, le peuple. Si bien qu'il fallut envoyer, en 1708, à Hambourg, des troupes et une commission impériales. Imaginez le charivari des *Maîtres-Chanteurs*, mais dix fois plus grossier, et durant des années¹.

C'est dans cette atmosphère souillée que s'élève la pure et sereine musique de Hændel.

Le sujet est un imbroglio amoureux ; les scènes romantiques alternent avec des scènes comiques, des danses, des cortèges ; un valet bouffe, Tabarco, tient le rôle du clown, habituel à l'opéra de Hambourg. La scène est à Valladolid. Au premier acte, Almira, reine de Castille, est couronnée solennellement par Consalvo, prince de Ségovie, en présence de son peuple, au milieu des fanfares et des danses. Consalvo projette d'épouser Almira, autant par ambition que par amour. Mais Almira, princesse très moderne, préfère aux princes son jeune et beau secrétaire, Fernando, qui l'aime aussi. Pourtant, elle est trop fière pour le lui dire ; et le beau secrétaire est trop humble et trop amoureux pour déclarer son amour. Suivant l'usage des héros de théâtre, au temps de Tasso, il l'écrit sur un papier :

« *Ich liebe die ich nicht darf nennen* ». (« *J'aime celle que je ne puis nommer* »).

Puis, après l'avoir écrit, soulagé, il déchire le papier, et s'en va. Almira ramasse les morceaux, et elle lit :

« *Ich lieb' edi....* »

Elle en conclut : « *Il aime Edilia* » (Edilia est une princesse royale) Naturellement, elle s'indigne que son secrétaire ose s'éprendre d'une princesse, du moment que cette princesse n'est pas elle. Long imbroglio, dont on imaginera les péripéties, si l'on sait qu'en outre de Fernando, il y a trois princes qui soupirent et aspirent à la main d'Almira : Consalvo, son fils Osman, et Raymondo, roi de Mauritanie, — que de plus, il y a trois princesses : Almira, Edilia, Bellante, — qu'ils s'aiment deux par deux, qu'ils croient qu'ils ne s'aiment pas, qu'ils font semblant d'aimer celui ou celle qu'ils n'aiment pas pour dépiter celui ou celle qu'ils aiment... etc., etc. Tout s'arrange, à la fin, par un coup de théâtre, qui a quelque peu servi, depuis, et qui n'était pas déjà très neuf, il y a deux cents ans : un bijou attaché au cou de Fernando révèle à Consalvo que Fernando est son fils perdu. Tout le monde s'embrasse. Trois mariages s'en suivent. Et les trois couples chantent :

« *Mein Engel, mein' Lust, ich lege mich entzückt an deine Brust.* » (« *Mon ange, mon amour, je me couche ravi sur ta poitrine.* »)²

¹ Chrysender a parcouru plus de cent libelles, à ce sujet ; et il y en a, dit-il, plus du double.

² Le style, qui est un charabia d'italien et d'allemand, mêle le réalisme à la fadeur d'opéra. Osman amoureux entrelarde de jurons ses déclarations galantes...

Ajoutez, au troisième acte, un grand carrousel, un cortège où défilent les Trois Parties du Monde : Fernando, costumé en Europe, sur un char doré que traînent des chevaux, est précédé par un chœur de hautbois ; Osman, qui représente l'Afrique, est porté sous un baldaquin par douze Maures, devant lesquels sonne un chœur de trompettes et de timbales ; Consalvo, qui incarne l'Asie, trône sur un char traîné par des lions, avec un cortège de cymbales, tambours et flûtes traversières ; enfin, Tabarco le bouffon, en Folie, à cheval, clôt la marche ; il est précédé d'une vielle et d'une cornemuse, d'Arlequins et de Charlatans, qui dansent une gigue¹. Plusieurs de ces danses nous sont connues. La sarabande des Asiatiques est devenue le fameux *Lascia ch'io pianga* de *Rinaldo*.

La partition comprend une quarantaine de chants sur paroles allemandes, la plupart de forme strophique, et une douzaine d'airs sur paroles italiennes, tous de forme *da capo*. L'influence française est marquée dans les danses et dans l'ouverture à la Lully ; l'influence de Keiser, dans les petits airs allemands en forme de *lieder* ou de chansonnettes comiques², et dans certains récitatifs ariosos, entrecoupés d'airs très courts, comme la belle scène de la prison, au troisième acte. Afin d'éprouver Fernando, qu'elle aime, et dont, maintenant, elle se sait aimée, Almira — singulière idée ! — lui fait dire qu'il mourra avant le soir. Elle lui envoie son valet Tabarco pour lui annoncer sa mort : ce que Tabarco fait, en bouffonnant, suivant son habitude. Almira, elle-même, vient en cachette dans la prison, pour épier l'effet de la nouvelle sur le visage de Fernando. On pense bien que Fernando ne manque point de monologuer tout haut qu'il aime Almira, qu'il l'aimera jusqu'à son dernier souffle : « *Fernando stirbet dein, er stirbet dein, Almire.* » La scène chantée est donc un monologue de Fernando, entrecoupé de réflexions amoureuses par Almira cachée. L'ensemble de cette scène : récitatifs *ariosi*³ et petits airs *adagio* qui s'épanouissent au milieu, évoque d'une manière frappante les premières cantates de J.-S. Bach, et tout particulièrement *Gottes Zeit*, qui parut, quelques années après. Je ne prétends point que J.-S. Bach se soit inspiré d'*Almira*, bien que ce ne soit pas impossible⁴. Mais quand il était écolier à Lünebourg, entre 1700 et 1703, il fit plusieurs voyages à Hambourg⁵. Il est à croire qu'il alla à l'Opéra, où Keiser

¹ Le premier acte est aussi orné de danses. D'abord, pour le couronnement, danses des dames et des seigneurs espagnols : *Chaconne, Saraband*. Puis, dans un nouveau décor, une salle illuminée du palais royal, avec de grands escaliers pour les cortèges, et des galeries où se tient un chœur de hautbois, *Ball et Assemblée : Courante, Bourrée, Menuet, Rigaudon, Rondeau*.

² Air de Tabarco : „ *Alter schadt der Thorheit nicht.* “ („ *L'âge n'empêche pas la folie* “), qui semble un air dansé. Petit air léger d'Edilia : „ *Più non vuò tra si e nò ondeggiar sempre così.* “ („ *Je ne veux plus toujours être balancée entre oui et non* “) qui fait penser à un air de tambourin bien connu de Rameau.

³ Accompagnés par les violons, violes et basses, en quatre parties d'orchestre.

⁴ M. P. Robinson a consacré un chapitre de son récent volume : *Handel and his Orbit* (1908, Londres), à cette question des *Emprunts de Bach à l'Almira de Hændel*.

⁵ Il y fut en relations avec l'organiste Reinken, qui avait été un des fondateurs de l'Opéra de Hambourg.

fit jouer, entre 1700 et 1703, dix pièces musicales. Et ce fut probablement chez Keiser qu'il trouva ces modèles d'un récitatif *arioso*, qui, de l'aveu des critiques hambourgeois, était la création propre de Keiser. Celui-ci fut donc la source commune, où Hændel et J.-S. Bach puisèrent tous les deux.

Hændel n'a d'ailleurs point la verve, l'aisance, ni la grâce spirituelle de Keiser, encore moins son expérience du chant et sa science de la déclamation musicale. Mais dès ce premier opéra, plein de gaucheries et d'inexpériences, s'affirme, par moments, le génie du jeune maître, avec son art merveilleux, aux lignes claires, d'une beauté italienne, sous laquelle transparait une grande âme sereine, comme celle de Goëthe. Ce qui frappe surtout en certains de ces airs, c'est leur largeur de poitrine, qui respire lentement, puissamment, ce souffle qui soutiendra sans défaillir les chœurs énormes d'*Israël* et de *Judas Macchabée*. Ce n'est encore qu'une promesse ; mais aucun des maîtres de l'opéra, avant Hændel, — à part le seul Cavalli, — n'avait rien écrit qui eût le large et calme essor d'airs, comme celui d'Edilia, au premier acte : *Schönste Rosen*, ou comme le superbe chant de jalousie d'Almira : *Geloso tormento*¹. De cette musique se dégage une jouissance plastique et morale analogue à celle que donne un beau torse de Zeus ou d'Héraklès antique, où coule un fleuve de vie. Au milieu de ces airs d'une allure classique, fleurissent parfois des épisodes d'une couleur romantique, qui est presque de Berlioz, — non pas du Berlioz fantastique, mais virgilien, méditerranéen, de celui des *Troyens*. — Une princesse rêve dans un jardin, aux grands arbres, aux statues de marbre, aux jets d'eau bruissants, comme dans *Béatrice et Bénédict* : « *Hohe Linden, die ihr grünet und zu holde Schatten dienet* » (« *Grands tilleuls qui verdoyez et versez de douces ombres* »). Et l'orchestre², avant que la princesse parle, l'entoure du frémissent des hauts tilleuls. Quand la princesse chante, les deux flûtes l'accompagnent seules, sans la basse. Puis, le murmure harmonieux des branches reprend, à chaque pause de son chant.

Un mois après l'*Almira*, Hændel donnait un second opéra : *Nero* (25 février 1705)³. Le poème était encore de Feustking, et il aurait pu s'appeler *Le Triomphe du Vice* : car Néron tuait sa mère, répudiait sa femme, se livrait à toutes les débauches, et restait jusqu'à la fin parfaitement heureux. Telle était, depuis *Le Couronnement de Poppée* par Monteverdi, l'esthétique de l'opéra vénitien qui était aussi amoral que nos comédies parisiennes du boulevard. Malgré la dépravation des mœurs à Hambourg, on en fut choqué : immoralité et amoralité sont deux choses différentes ; et peut-être la seconde marque-t-elle un degré de plus dans la décomposition sociale ; les Italiens du XVII^e siècle étaient,

¹ Avec 2 parties de violons, violes, basses et un hautbois solo, aux traits perçants et plaintifs.

² Deux parties de flûtes, deux de violons, et basses.

³ Titre exact : *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero. (L'amour obtenu par le sang et le crime, ou Néron)*.

en dépit de la politesse de leurs manières, beaucoup plus avancés dans la décadence que les Allemands, plus brutalement dissolus. Lorsque, la même année, Feind reprit le poème de *Nero*, pour le compte de Keiser, il dut y adapter un dénouement vertueux, et d'ailleurs idiot : comme il ne pouvait conclure par *Le Châtiment du Vice* — l'assassinat d'un empereur sur la scène paraissant d'un exemple dangereux, et l'optimisme habituel des foules allemandes s'accommodant mal d'un dénouement sanglant, — Feind, chrétiennement, termina par *L'Amendement du Vice* : Néron, repentant et épuré, devint un petit saint.

La partition de Hændel a été perdue. Mais son *Nero* et son *Almira* tinrent l'affiche de l'Opéra de Hambourg, pendant toute la saison d'hiver, avec un succès éclatant. Keiser, jaloux, reprit les mêmes sujets, et les remit en musique, pour tâcher d'écraser son jeune rival¹. Une préface de son poète Feind à l'un de ces deux opéras², décochait quelques méchancetés à ceux qui ne s'attachent qu'à la musique dans un opéra, sans se douter que l'essentiel de l'œuvre, c'est l'union de la poésie et de la musique. Un autre avertissement de Keiser³ affichait un mépris hautain pour le *mauvais goût du parterre*⁴ et pour les artistes qui le favorisent. Double critique, qui semble viser Hændel et montre la position qu'il avait prise, en face de Keiser : il était le représentant de la pure musique, ou du moins il affirmait sa suprématie sur la poésie, dans le drame ; et, dès ces premières œuvres, il avait pour lui le grand public, comme il sut toujours l'avoir : car il était un génie clair et sain, dont l'art ne sent jamais le cénacle, ni le renfermé.

(A suivre.)

ROMAIN ROLLAND.

¹ Le nouveau *Nero* fut joué sous le titre : *Die Römische Unruhe, oder die edelmüthige Octavia (Les troubles de Rome, ou la magnanime Octavie)*. — Octavie devenait le personnage principal, le prototype des Euryanthe et des Geneviève de Brabant, des héroïnes en qui s'incarne la fidélité conjugale germanique. — L'*Almira* prit le titre de : *Der Durchlauchtige Secretarius, oder Almira, Königin in Castilien (S. E. Monsieur le Secrétaire, ou Almire, reine de Castille)*. — Keiser publia les plus beaux airs de ces opéras, dans un recueil intitulé : *Componimenti musicali, oder teutsche und italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativon aus Almira und Octavia*, 1706, Hambourg. — L'*Octavia* a été récemment rééditée dans les *Suppléments* de la grande édition Hændel, chez Breitkopf, par M. Max Seiffert. Hændel s'est en effet beaucoup inspiré de cette œuvre admirable de Keiser, dont il emporta en Italie une copie.

² En tête de l'*Octavia*.

³ En tête du *libretto* d'un autre opéra de lui, paru la même année : *La Fedeltà coronata*.

⁴ En français dans le texte.

