

Messie

Qui ne connaît pas le Messie de Haendel ? Et pourtant il y a encore tellement de secrets à découvrir dans cette œuvre qui a traversé les siècles de manière si incroyable...

Jamais on n'a cessé de jouer cet oratorio. De sa création à Dublin en 1742 jusqu'à nos jours, le Messie a exercé une fascination chez tous les musiciens et les publics. Il est comme ça des œuvres qui, rien que de les citer, rendent plus intelligent, émerveillent... pourquoi celle-ci est-elle si célèbre ? C'est ce que nous allons essayer de comprendre...et surtout de faire entendre !

Evidemment il y a le célèbre Halleluyah, qui entretient la légende ...Mais que connaît-on réellement de cette œuvre ?

Composé sur un texte de Charles Jennens (1700-1773), fervent admirateur de Haendel, le Messie fut écrit en vingt-quatre jours par un compositeur au plus bas, au bord de la dépression après les deux échecs successifs de ses opéras **Imeneo** et **Deidamia**. Il faut rappeler que le compositeur avait déjà été très affecté en 1737. En effet, en Avril, il avait été frappé de paralysie, et tout le côté droit avait été pris. Impossible alors pour lui de composer : son théâtre ferma ses portes et il fit faillite.

Le Messie s'annonce donc comme une œuvre rédemptrice dans la vie du musicien.

C'est un succès retentissant dès la création à Dublin le 13 Avril 1742. En revanche, l'accueil londonien est plus que mitigé. On reproche à Haendel d'engager des chanteurs d'opéra pour une œuvre religieuse...et de donner son oratorio dans un théâtre...Mais à partir de 1750, l'œuvre sera interprétée avec succès chaque année au profit du *Foundling Hospital* de Londres (hospice pour enfants abandonnés, dont Haendel fut le bienfaiteur). Jamais du vivant du compositeur il n'existera d'édition permettant l'interprétation de l'œuvre par quelque autre orchestre. Jusqu'à la veille de sa mort, le 6 avril 1759, il dirigera l'œuvre de son clavecin.

Depuis, **Le Messie** a été revu et corrigé par d'autres compositeurs des plus célèbres, tels Mozart qui a ajouté des instruments et traduit le texte en allemand. Pour retrouver la légèreté initiale, il faut envisager quelques changements significatifs :

L'orchestre de la création ne comportait que des cordes (douze) et les trompettes. C'est plus tard que les hautbois seront ajoutés (pour doubler la plupart du temps le pupitre de sopranos) ainsi que le basson (pour doubler celui des basses). On retrouve également des documents citant des parties de cor. Le chœur était réduit à moins de vingt chanteurs (dix-huit le 3 Mai 1759) et les solistes chantaient dans le chœur.

La version de ce soir sera donc quasi identique, du point de vue de la distribution, à celle de la création. Quant à l'interprétation de l'œuvre, il va sans dire qu'elle a fait l'objet d'un travail profond pour essayer, tant que faire se peut, d'éclairer la signification rhétorique de l'œuvre. Pour mieux la comprendre il faut donc partir du premier point capital de sa naissance : le livret. Il est important de signaler que pour un compositeur du XVIIIe siècle, le texte est la première pierre de l'édifice sur laquelle l'œuvre musicale pourra être bâtie. Lire la musique sans lire le texte, c'est passer à côté de la moitié de l'œuvre...Rien n'est laissé au hasard...et Haendel est un maître, il connaît parfaitement toutes les recettes, ce qui n'enlève rien à son génie, mais qui explique peut-être sa rapidité de création, et surtout le succès de l'œuvre.

Le livret, concocté par Charles Jennens, est une compilation de textes extraits de la Bible (traduction de 1611, version King James) retraçant les principaux axes de la vie et de l'œuvre du Christ. L'auteur du livret a lui-même proposé une explication de son choix dans le programme de la première londonienne. C'est celle qui figure ci-dessous.

La version de ce soir ne sera pas intégrale. La sélection des airs et chœurs s'est faite naturellement en suivant la progression des textes proposés par l'auteur. Qu'il nous soit pardonné de n'avoir pas choisi certains airs plutôt que d'autres...Un choix est par évidence une douloureuse amputation...mais les oreilles contemporaines sont-elles suffisamment patientes pour rester plus de trois heures concentrées ? N'est-il pas dommage de s'arrêter à la fin de la deuxième partie, après le célèbre Halleluyah et de ne pas entendre le merveilleux « *O death* » de la troisième partie, certes tellement moins académique mais ô combien poignant ?

1^e partie : Prophétie annonçant la venue du Messie et sa réalisation

1. Sinfony (orchestre)

Prophétie annonçant que Dieu sauvera l'humanité

2. Récit accompagné (ténor) « *Comfort ye* »
3. Aria (ténor) « *Every valley* »
4. Chœur « *And the glory of the Lord shall be revealed* »

(Prophétie annonçant la venue et le jugement du Messie)

Prophétie annonçant l'incarnation du Messie et la révélation à l'humanité

5. Récit (alto) « *Behold, a virgin shall conceive* »
6. Aria (alto) et Choeur: « *O thou that tellest good tidings to Zion* »
7. Récit accompagné (basse) « *For behold, darkness shall cover the earth* »
8. Aria (basse) « *The people that walked in darkness* »
9. Choeur « *For unto us a child is born* »

L'annonce de la Nativité

10. Pifa (sinfonia pastorale pour orchestre)
11. Récit (soprano) « *There were shepherds abiding in the field* »
12. Récit accompagné (soprano) « *And lo, the angel of the Lord came upon them* »
13. Récit (soprano) « *And the angel said unto them* »
14. Récit accompagné (soprano) « *And suddenly there was with the angel* »
15. Choeur « *Glory to God* »

Le pouvoir de guérison du Messie

16. Aria (soprano) « *Rejoice greatly, O daughter of Zion* »

Deuxième partie : De la Passion au triomphe

La Passion du Messie

17. Chœur « *Behold the Lamb of God* »
18. Aria (alto) « *He was despised* »
19. Choeur « *Surely He hath borne our griefs* »
20. Choeur « *And with His stripes we are healed* »
21. Choeur « *All we like sheep have gone astray* »
22. Récit accompagné (ténor) « *All they that see Him, laugh Him to scorn* »

23. Choeur *“He trusted in God that He would deliver Him”*
24. Récit accompagné (tenor): *“Thy rebuke hath broken His heart”*
25. Arioso (tenor): *“Behold, and see if there be any sorrow”*

La crucifixion, la descente en enfer et la résurrection

26. Récit accompagné (soprano) *« He was cut off out of the land of the living »*
27. Aria (soprano) *“But Thou didst not leave His soul in hell”*

L’Ascension

28. Choeur *“Lift up your heads, O ye gates”*

(La glorification au ciel-La Pentecôte)

Le rejet du christianisme par le monde

29. Aria (basse) *« Why do the nations so furiously rage »*
30. Choeur *“Let us break their bonds asunder”*

La destruction par Dieu des ennemis de la religion, le triomphe du christianisme

31. Récit (ténor) *« He that dwelleth in heaven »*
32. Aria (ténor) *“Thou shalt break them”*
34. Choeur *“Hallelujah!”*

Troisième partie : le rôle du Messie dans la vie après la mort

La foi en la résurrection et la rédemption de chacun

35. Aria (soprano) *« I know that my Redeemer liveth”*
36. Choeur *“Since by man came the death”*

La résurrection de tous

37. Récit accompagné (basse) *“Behold, I tell you a mystery”*
38. Aria (basse) *“The trumpet shall sound”*

Victoire sur la mort et le péché. Intercession du Messie lors du Jugement Dernier

39. Récit (alto) *« Then shall be brought to pass”*
40. Duo (choeur) *“O death, where is thy sting”*
41. Choeur *“But thanks be to God”*
42. Aria (soprano) *“If God be for us”*

L’adoration du Messie au ciel par les bienheureux

43. Chœur *« Worthy is the Lamb”*
44. Choeur *“Amen”*

Quelques petites clés pour entrer dans la partition du Messie

Il ne sera bien évidemment pas question de faire une analyse détaillée de l'œuvre (il faudrait écrire un livre complet), mais d'entrouvrir quelques fenêtres dans la partition pour mieux la comprendre et l'apprécier.

Dès l'ouverture, appelée d'ailleurs *Sinfony* bien qu'étant sur le modèle de l'ouverture à la française (lent et vite et fugué), nous sommes frappés par la gravité de la musique. C'est d'ailleurs avec ce terme « *grave* » que Haendel intitule sa première pièce. Il choisit immédiatement de nous plonger dans le drame grâce à une tonalité de mi mineur¹ et surtout par un nombre d'accords dissonants impressionnants. D'emblée le décor est planté : il ne s'agit pas d'une comédie...Le mouvement rapide qui suit ne l'est pas complètement. Haendel précise que l'*allegro* sera modéré...On aura vite compris qu'il faudra tenir compte de tous les renseignements laissés aux interprètes d'une manière profonde. Il ne s'agit pas de s'affoler, le sujet est grave, la fugue le sera aussi. Attention de bien lire les indications avec l'œil de Sherlock Holmes...rien n'est jamais laissé au hasard avec M. Haendel...Nous ne sommes qu'au début de nos surprises, de notre admiration...

« *Confort ye my people* » « **Consolez, consolez mon peuple, dit votre Dieu.** » chante le ténor. L'orchestre se fait doux et soupire (série de croches dans le même archet à jouer *larghetto e piano*). Il représente le peuple à qui le prophète Isaïe parle. Un dialogue est instauré. Mais quand il s'agit de notre iniquité « *that her iniquity is pardon'd* » le mot est seul, sur un accord discordant et tenu une mesure entière pour qu'on l'entende, cette douleur là...afin de savourer le pardon à la mesure suivante avec le retour de la douceur du début. Oui, la rédemption passe par la douleur et Haendel ne cessera de nous le dire, de nous le crier, de nous le chanter...

Le récit suivant, succession d'accords joués par toutes les cordes « *The voice of him that crieth in the wilderness* » « **Une voix crie dans les steppes** », nous fait sentir immédiatement la solitude, l'aridité du terrain sur lequel « **le chemin de l'éternel sera préparé** ». Et bien évidemment, ce chemin sera tortueux... « *Every valley shall be exalted, and every mountain and hill made low : the crooked straight and the rough places plain* » « **Toute vallée sera élevée, toute montagne et toute colline seront abaissées; le tortueux sera redressé et le rugueux aplani** ». Comment Haendel fera-t-il pour nous le faire ressentir ? Tout d'abord il choisit une tonalité escarpée, mi majeur, hérissée de dièses, un mouvement allant mais pas trop rapide, *andante*, puis il fait jouer aux cordes une série de petits tremblements très courts et très rapprochés qui donne à la mélodie son aspect rugueux, qui accroche. Le mot *exalted* (élevé dans le sens de glorifié, magnifié) est mis en valeur par des vocalises pour bien montrer que seul le résultat compte. Un petit motif ornemental de violons vient souvent se confronter à ce mot, comme si l'on pouvait, grâce à ces deux mouvements antagonistes, « voir » la scène. Il est d'ailleurs répété plusieurs fois avec insistance, pour dire la difficulté d'aplanir le terrain... Sur le mot « *plain* » (qui signifie également simple, facile)² on trouvera d'ailleurs un effet de statisme réalisé par la répétition de notes sur les parties de violon et une douce vocalise descendante. De plus, Haendel utilise la répétition de cellules pour donner une impression d'arrêt, ou de d'indécision (on retrouvera d'ailleurs cet effet à d'autres endroits de la partition).

¹ « *Pensée profonde. Trouble et tristesse, mais de telle manière qu'on espère la consolation : quelque chose d'allègre, mais non pas gai.* » Johanne Mattheson, **Das Neu-eröffnete Orchester, Hamburg, 1713.**

² On peut trouver dans ce texte une symbolique évidente. Les difficultés que peuvent rencontrer les chrétiens qui seront simplifiées par la venue du Christ.

Le premier chœur qui apparaît dans le Messie est un chœur de jubilation. Composé en La majeur (trois dièses), et en trois temps, l'image de la Trinité est sans aucune équivoque. Quatre phrases viennent s'entremêler. Chacune d'entre elle étant particulièrement évocatrice :

La première « *And the glory of the Lord* » « **Alors la gloire de l'Éternel** » est une phrase montante et exultante. Grâce à son rythme pointé et dansant, elle s'oppose à la seconde "*shall be revealed*" « **sera révélée** » phrase descendante, car la parole vient vers nous par mouvements conjoints, comme si elle coulait. La troisième phrase : "*and all flesh shall see it together*" « **Et au même instant toute chair la verra** » en mouvement circulaire, évoque l'idée même du pécheur qui erre... (on retrouvera cette image dans le chœur « *All we like sheep* »). Elle vient s'opposer à la dernière : « *For the mouth of the Lord has spoken it* » « **Car la bouche de l'Éternel a parlé** » qui, elle, est statique. Dieu sait, il n'hésite pas, sa parole est absolue, il n'a besoin que d'une seule note pour s'exprimer. La quintessence de la mélodie. Pourquoi utiliser plusieurs notes alors qu'il suffit de prendre la plus belle... Le principe d'opposition chez Haendel est récurrent. Il aime à mettre en présence deux idées antagonistes pour créer une troisième dimension musicale.

Dans l'air d'alto « *O thou that tellest good tidings to Zion* », il s'agit de montrer une messagère qui va annoncer « la bonne nouvelle ». Il faut pour cela qu'elle monte le plus haut possible pour pouvoir la crier : « **O toi qui apporte la bonne nouvelle à Sion, monte sur la haute montagne. O toi qui apporte la bonne nouvelle à Jerusalem, élève ta voix avec force.** » Haendel choisit une mesure ternaire (6/8), c'est la mesure des gigues, pour montrer le mouvement rapide de la messagère. Il utilise une tonalité guerrière (ré majeur¹) qui donne une allure très brillante et qui met bien en valeur le texte « *the glory of the Lord* ». C'est le Dieu de l'Ancien Testament, le Dieu qui fait peur... Pour achever la mise en scène, il fait jouer aux violons des séries de doubles croches virtuoses avec de grands intervalles (mesure 34 un saut de plus de 2 octaves !), pour montrer que les montagnes sont hautes et escarpées, mais que rien n'arrête la bonne nouvelle. Et cette bonne nouvelle, au début, on la sent hésitante. Haendel coupe la phrase « *lift up thy voice with strength, lift up be not afraid* » « **Élève ta voix avec force ; élève-la sans crainte.** » on comprend la peur de la messagère... Il lui faudra dix mesures pour enfin pouvoir présenter son Dieu « *Behold your God!* » et nous retrouvons à ce moment précis une fixité dans la musique qui s'oppose aux phrases bavardes qui précèdent. On pourra signaler les enluminures instrumentales sur *Lord*, pour une fois ce n'est pas le chanteur qui s'exprime, au contraire il tient une note, il représente l'image de Dieu. Dans le chœur qui suit, l'ensemble des chanteurs répond à la messagère avec les mêmes moyens que dans le solo. Il faut juste indiquer deux passages harmoniquement intrigants (mes. 122 et 135). Haendel insiste, grâce à l'utilisation d'accords dissonants de 7^e et d'une tenue de sons sur plusieurs parties, sur le mot *Lord*. Il met en lumière la troisième phrase « *The glory of the Lord is risen up on thee* » « **Voici la gloire du Seigneur se lève sur toi** ». On voit la lumière survenir sur ces deux passages.

Le si mineur qui arrive ensuite apporte une couleur inquiétante. Les violons, par des mouvements ascendants de doubles croches liées deux par deux, campent le décor. « *For behold, darkness cover the earth and gross darkness the people* » « **Voici que les ténèbres s'étendront sur la terre et l'obscurité sur le peuple** » dit la voix de basse par intervalles descendants et difficiles (5^{te} diminuée et 7^e diminuée²). Sur « *but the Lord shall arise upon thee* » « **Mais sur toi se lèvera le Seigneur** » Haendel compose une belle vocalise ascendante avec un changement de tonalité lumineux vers ré majeur avec des violons qui se calment. Puis sur « *and his glory shall be seen upon thee* » celle-ci descend vers nous, comme le ferait la lumière du Divin.

L'air de basse "*The people that walked in darkness have seen a great light*" « **Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière** » est particulièrement intéressant car le compositeur utilise un

¹ « *Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant.* » Mattheson, op. cit.

² Quinte diminuée descendante : suppliant et septième diminuée descendante : gémissant d'après Johann-Philipp Kirnberger : **Die Kunst des reinen Satzes, 1776 (2)**.

parfait unisson et a choisi le ton de si mineur¹ Plus d'harmonie, plus de contrepoint seule une mélodie unique et pathétique pour montrer l'horreur des ténèbres (Enfer ou absence de croyance ?). Vision intéressante de l'obscurité dans laquelle le compositeur finira ses jours... Seule variété apportée dans cet air, des articulations précises qui alternent entre le lié et le détaché et surtout une mélodie contenant de nombreux chromatismes et intervalles difficiles rendus encore plus marquants par des liaisons inhabituelles. Rappelons ici que le chromatisme dans la musique baroque est toujours un événement... La première apparition de la lumière « *have seen a great light* » « **a vu une grande lumière** » est marquante : une tenue sur un ré aigu nous fait basculer de si mineur à ré majeur puis en sol majeur après une série de modulations rapides.

Le chœur suivant « *For unto us a child is born* » «**Car un enfant nous est né**» contraste avec l'air précédent. Tout ici resplendit ! La tonalité tout d'abord, un sol majeur² lumineux qui contraste avec le si mineur sévère précédent. Le tempo aussi, *Andante-Allegro*, vite mais pas trop...juste ce qu'il faut d'allégresse pour se réjouir dignement ! L'orchestre s'est adjoint les hautbois, c'est la touche champêtre de la scène. Il ne double pas le chœur, mais ponctue ses paroles pendant presque tout le numéro. De belles guirlandes de vocalises mettent en valeur le mot « *born* » « **né** ». C'est ça le plus important, la bonne nouvelle. Plus tard, Haendel mettra en valeur le mot « *shoulder* ». « **épaules** »³ pour montrer le poids des responsabilités qui attendent cet enfant, les valeurs rythmiques pointées montrent d'ailleurs sa majesté. Son nom est souligné ensuite par l'orchestre au grand complet qui vient, par un motif répétitif en double croches, insister sur la grandeur de l'évènement « *His Name shall be called Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace* » «**Et son nom sera : Merveilleux, Conseiller, le Dieu puissant, le Père Eternel, le Prince de la Paix** ». Trois fois Haendel utilise le même déroulement puis, la quatrième, l'orchestre joue en continuité et fini seul. Faut-il voir ici une sorte de rumeur qui passe d'une voix à l'autre et à la fin atteint tout le monde ?

La Pifa qui suit est une pastorale. Il s'agit sans doute d'un clin d'œil à Corelli (dont Haendel était l'ami depuis son séjour en Italie) et à son célèbre **concerto pour la nuit de Noël**. Seul passage instrumental avec l'ouverture de toute la partition, cette petite pièce a connu plusieurs versions dont une écourtée avec seulement la première partie. Ce soir, nous avons choisi d'interpréter la version complète en trois parties, la dernière étant le *da capo* de la première. Nous avons ajouté, seule incursion personnelle dans la partition, des flûtes à bec, qui ajouteront encore au côté pastoral de la pièce. Le terme Pifa en italien est le nom d'une danse populaire jouée essentiellement sur des instruments à vent.

Le récit qui suit, chanté par une soprano, est en quatre parties alternant *recitativo secco* (juste avec la basse continue) et *recitativo accompagnato* (avec l'orchestre). La première partie repose sur une pédale de do. Rien ne bouge...c'est le calme de la nuit : « *There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night* » «**Il y avait des bergers dans les champs, qui gardaient leurs troupeaux pendant la nuit** ». La seconde plante le décor : les violons font des arpèges ascendants qui nous font lever les yeux vers le ciel, pendant que la basse continue, dans l'aigu-il s'agit d'imaginer les battements d'ailes de l'ange- opère une descente lente... « *But lo, the angel of the Lord came up on them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid* » «**Et l'ange du Seigneur se montra devant eux et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une grande peur** ». Dans la troisième partie, avec une basse continue, l'ange s'exprime : « *Fear not for behold, I bring you good tidings of great joy which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David a Savior, which is Christ the Lord.* » «**N'ayez pas peur car voici que je vous annonce une grande joie qui réjouira tout le peuple. Pour nous est né aujourd'hui dans la cité de David un Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur !** »

¹ « *Bizarre, maussade et mélancolique : c'est pourquoi il apparaît rarement. Et c'est peut-être aussi pourquoi les Anciens l'avaient banni de leur couvent.* » Mattheson op. cit.

² « *Beaucoup de brillant. Convient aussi bien aux choses sérieuses qu'aux gaies.* » Mattheson op. cit.

³ « *And the government shall be up on His shoulder* » «**Il a reçu l'empire sur ses épaules**»

Puis c'est à nouveau un récit accompagné, en miroir avec le précédent, qui décrit l'armée céleste. Cette fois, la vitesse est beaucoup plus rapide. Nous quittons la contemplation pour aller dans le ciel avec les anges. L'effet est incroyable, la rapidité et le jeu dans l'aigu nous conduisent vers le chœur suivant qui, sur un texte de Saint Luc (2 :14) glorifie le Seigneur « *Glory to God in the highest* ».

Trois ambiances différentes sont perceptibles dans ce chœur.

Sur le début du texte cité ci-dessus, Haendel fait jouer tout l'orchestre et ajoute deux trompettes mais « *from a distance and rather softly* » « **A distance et toujours doucement** », il ne s'agit pas du jugement dernier...même si on y pense. L'aspect guerrier est indéniable¹, la puissance de Dieu est évidente. Ce passage assez court, quatre mesures, finit par une chute des violons vers le grave. On redescend un peu brutalement sur terre...et là, l'image de la paix est frappante : une seule note à l'unisson chantée par les hommes, puis des notes répétées aux cordes, tout autant immobiles...Plus de trompettes... Le calme « *and peace on earth* » « **et paix sur terre** ». Haendel reprend ensuite le même schéma une seconde fois et enchaîne avec une fugue qui termine la phrase « *Good will towards men* » « **aux hommes de bonne volonté** ». Pour finir le chœur, le compositeur fait réapparaître les trois parties du texte avec une amplification sur « *good will* » et une fin à la Corelli toute en nuance decrescendo jusqu'au *pianissimo* de la dernière mesure.

L'aria qui finira ce soir la première partie est un des airs « culte » de la partition. Avec « *Rejoice* » Haendel s'en donne à cœur joie. L'opéra n'est pas loin...c'est bien ce qu'on lui reprochera d'ailleurs. Écrit pour soprano solo avec accompagnement de violons (une partie à l'unisson), cet air met bien en valeur l'aspect « colorature » de la chanteuse. Elle est une fille de Jérusalem qui se réjouit, en poussant des cris de joie à la vue de son Sauveur « *Rejoice, o daughter of Zion, rejoice greatly shout o daughter of Jerusalem* ». Rien de complexe dans cet air, juste de grands élans, de grands sauts sur une basse en noires qui avance inéluctablement. Le passage central est complètement différent. Haendel aime à contraster, c'est d'ailleurs une des spécificités de la musique baroque. Soudain, on abandonne les doubles croches jubilatoires pour se concentrer sur des croches plaintives, on bascule en sol mineur. « *He is the righteous Saviour, and He shall speak peace unto the heathen* » « **Il est le juste Sauveur et il proclamera la paix chez les Païens** » et cela ne se fera pas sans mal...la tonalité l'indique², on retrouvera d'ailleurs ce sol mineur en début de seconde partie, lorsque Haendel décrira la Passion. Le mot « *Peace* » est répété plusieurs fois sans aucune guirlande d'ornements. Il y a comme une hésitation. Pour une fois, c'est par l'absence de notes que l'on montre la difficulté : la paix, on le sait est un état fragile... Mais la forme tripartite de cet aria da capo permet de retrouver tout de même une fin heureuse.

La seconde partie du Messie commence avec une sorte de cortège funèbre, comme un écho à l'ouverture dont il possède les rythmes pointés. Haendel fait cependant rentrer rapidement le chœur³ qui sera utilisé, un peu comme le *choros* antique, pour décrire la scène et la commenter. La tonalité de sol mineur et les rythmes pointés⁴ installent d'emblée l'atmosphère, on perçoit immédiatement que la situation a changé. « *Behold the Lamb of God that taketh away the sin of the world* » « **Voici l'agneau de Dieu qui efface le péché du monde** ». C'est une sorte d'exergue musicale. Tout est dit en quelques mots...

¹ On retrouve la tonalité de Ré Majeur : « *Joyeux et très guerrier* » Marc-Antoine Charpentier, **Règles de composition**, Paris 1690. « *Ton des triomphes, des Alleluias, des cris de guerre et de joie de la victoire* » Chr. Fr. D. Schubart, **Ideen zu einer Ästhetik des Tonkunst**, Wien, 1806.

² « *Sérieux et magnifique* » Charpentier op. cit.

³ Cette seconde partie fera d'ailleurs la part belle à celui-ci puisque sur 23 numéros il y a 11 chœurs.

⁴ Le rythme pointé est particulièrement dramatique. On le retrouve dans les numéros suivants. Il évoque à la fois la flagellation du Christ et sa majesté.

L'aria suivant, pour alto et cordes, est un grand moment expressif de la partition. Il décrit la solitude du Christ face à ses bourreaux. « *He was despised and rejected of men, a man of sorrows, and acquainted with grief* » « **Il était méprisé et rejeté par les hommes, un homme de douleur et connaissant la souffrance** ». Haendel utilise une tonalité à trois bémols (la trinité), pleine de douceur¹, et pour montrer le mépris des hommes, il se sert de petits ornements (tremblements courts et répétés) comme s'il s'agissait de ricanements. La voix chante souvent seule avec la basse continue et s'oppose ainsi à l'orchestre représentant la foule qui regarde le Christ souffrir sans aucune indulgence. Le mot « *grief* » « **souffrance** » est parfaitement mis en valeur par un accord dissonant joué par tous les musiciens. Plus loin, lorsque l'on redit qu'Il est méprisé et rejeté, la voix est seule, sans accompagnement, pour que l'on comprenne encore mieux sa solitude. La seconde partie de cet aria da capo est beaucoup plus réaliste. Haendel dépeint presque visuellement la flagellation. L'orchestre représente les bourreaux qui frappent Jésus et lui arrache les cheveux. « *He gave His back to smiters and His cheeks to them that plucked off the hair.* » « **Il a tendu son dos à ceux qui frappaient et ses joues à ceux qui lui arrachaient les cheveux.** » Celui-ci supporte tout, même si l'on sent qu'il faiblit sous la violence des coups. Sur les mots « *from shame* » « **les outrages** », Haendel utilise une série de secondes mineures descendantes particulièrement expressives. Puis, fidèle à la forme de l'aria da capo, il reprend la première partie dans laquelle l'interprète doit ajouter quelques ornements.

Le chœur qui suit dépeint le portement de croix de manière allégorique. « *Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows.* » « **Vraiment c'était nos souffrances qu'il portait, et nos douleurs dont il était chargé.** » On ressent la morsure du fouet avec les rythmes pointés de l'orchestre. On imagine le ciel qui s'obscurcit² grâce à la tonalité de fa mineur³. On voit le Christ haletant (indication de tempo : *Largo et staccato*). Chaque mot fort « *griefs, sorrows* » est souligné par des accords dissonants. Comme l'écrit Jean-Philippe Rameau « *C'est dans l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions.* »⁴. Le chœur chante de manière homorythmique, comme s'il s'agissait du peuple qui commentait la scène. Dans la seconde partie de ce numéro, le caractère change brutalement. Plus de rythmes pointés, au contraire des noires et des blanches très tranquilles, image de la douleur consentie, sublimée. Mais là encore le génie de Haendel permet de percevoir toute la souffrance du Christ que seule l'harmonie montre (écoutez la longue série d'accords dissonants lancée par la voix d'alto -celle qui chantait dans le numéro précédant la solitude de Jésus). Les mots sont si forts qu'ils ont brisé la rudesse des rythmes qui précèdent. « *He was wounded for our transgressions. He was bruised for our iniquities* » « **Il a été transpercé par nos infidélités, il a été broyé par nos fautes** ». Cette pause est de courte durée car les rythmes du début reviennent et illustrent cette fois-ci parfaitement les propos tenus par le chœur : « *The chastisement of our peace was upon Him* » « **Le châtiement qui nous rend le bonheur a pesé sur lui** ». Mais comme Il est le Rédempteur, les voix qui s'étaient divisées sur les mots « *the chastisement* » se regroupent sur le mot « *peace* » et la tonalité passe de fa mineur à la bémol majeur « *Ton du fossoyeur, mort, décomposition, jugement, éternité* »⁵. Le chœur qui suit s'enchaîne directement, presque sans transition, comme pour mieux poursuivre le déroulement du texte : « *And with His stripes we are healed* » « **Et c'est grâce à ses plaies que nous sommes guéris** ». Il s'agit d'une grande fugue dont le thème en blanches (sur « *And with his stripes* ») est la succession d'intervalles particulièrement bien choisis dont Kirnberger donne la définition suivante : tierce mineure descendante, triste et douloureux ; quarte juste ascendante, triste et septième diminuée descendante, gémissant. Ce thème sera d'ailleurs repris par Mozart dans son **Requiem** (Kyrie-Allegro). Ces intervalles disjoints évoquent parfaitement les plaies du Christ et

¹ Décrit comme « *Cruel et dur* » par Charpentier et « *Très pathétique* » par Mattheson.

² « *Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, l'obscurité se fit sur toute la terre.* » Matthieu 27-45

³ « *Obscur et plaintif* » Charpentier « *Résignée et modérée mais aussi profonde et lourde. Produit une mélancolie noire et désespérée et plonge les auditeurs dans la grisaille et leur donne le frisson* » Mattheson op. cit.

⁴ J. Ph Rameau, **Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe**, Paris, 1754.

⁵ Schubart op. cit.

le mouvement montant en notes conjointes (tournée vers Dieu) qui suit sur « *we are healed* » l'espoir de la guérison. C'est d'ailleurs sur ce texte qu'apparaît le contre-sujet tout en mélismes, comme pour montrer la difficulté du chemin que devra suivre l'homme pour trouver la sérénité. Remarquons qu'à cet endroit il n'y a aucune homophonie, chacun doit suivre sa route seul. C'est aussi le principe de la fugue, le même chemin mais pas ensemble.

A nouveau Haendel enchaîne un chœur avec un autre chœur...c'est le troisième.

Dans celui-ci, l'atmosphère s'allège. Comme dans toute tragédie qui se respecte, il faut un instant de détente. Ce chœur fait office de trêve au milieu des combats. La tonalité de fa majeur, très champêtre (c'est celle des flûtes), et la vitesse de la pièce « *allegro moderato* » avec ses croches continues à la basse, donnent immédiatement un peu de légèreté et de fraîcheur à ce numéro. Le texte est particulièrement bien illustré par la musique : « *All we like sheep, have gone astray, we have turned every one to his own way.* » **“Tous, nous errions comme des moutons, nous allions chacun notre chemin”**. Sur « **comme des moutons** » Haendel utilise une formule très simple et homophonique, avec un écho à l'orchestre. Le mot *sheep* sonne particulièrement bien...Puis sur « **nous errions** » les voix se désolidarisent et, par petits intervalles, se cherchent...Et enfin sur « **nous allions chacun notre chemin** » c'est un mouvement circulaire, une formule qui tourne sur elle-même et évoque génialement l'égaré. Il faut attendre la fin du chœur pour que finalement toutes les brebis soient regroupées. « *And the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.* » **“Et le Seigneur a fait retomber sur lui l'iniquité de nous tous.”** Comme à son habitude le compositeur change complètement d'ambiance. Il utilise des mouvements de blanches descendants pour que l'on sente le poids des fautes. Puis sur le mot « *Him* » « **lui** » il y a un arrêt dans la musique. La basse reste sur sa note jusqu'à ce que l'accord dissonne par mouvements descendants des trois autres voix avant de finir en fa mineur, tonalité du premier des trois chœurs enchaînés.

Dans le récit accompagné qui suit, le ténor tient lieu de récitant. L'orchestre illustre à merveille ses propos. Après une introduction en notes pointées répétitives qui rappellent les sévices subis par le Christ dans les numéros précédents mais évoquent également l'ironie, la voix se fait entendre : « *All they that see Him, laugh Him to scorn* » « **Tout ceux qui le voient se moque de lui** ». Les cordes jouent ensuite des triples croches et reviennent à leurs valeurs pointées, « *They shoot out their lips* » « **Ils tirent la langue** » puis nouvel épisode de triples croches et pour finir mouvement de doubles croches liées deux par deux qui illustrent le texte qui suit « *And shake their heads saying* » « **et hochent la tête en disant** »...

Une fois encore Haendel utilise la fugue, mais le thème cette fois illustre un texte ironique « *He trusted in God that He would deliver Him, if He delight in Him* » **“Il s'en remet au Seigneur; eh bien! Qu'il le délivre, qu'il le tire d'affaire s'il l'aime.** » C'est le commentaire du peuple autour de la croix. Ils attendent le miracle ! Ils le mettent une fois de plus à l'épreuve. Contrairement aux Passions de Bach nous n'aurons pas d'air du Christ. Il n'apparaîtra pas. C'est la vision des autres qui intéresse Haendel. La vision chorale de cette si belle histoire. Une fois de plus la symbolique intervient. La phrase est montante, comme si elle s'élevait vers Dieu le père inflexible par obligation. La fugue, forme musicale par excellence, convient parfaitement à cette image.

Le récit accompagné et l'aria qui suivent fonctionnent ensemble. C'est à nouveau la voix de ténor qui s'exprime. Haendel a cependant donné le choix entre cette voix et celle de soprano. « *Thy rebuke hath broken His heart. He is full of heaviness. He looked for some to have pity on Him. But there was no man neither found He any to comfort Him.* » **“Ton insulte lui a brisé le coeur, il est plein de langueur. Il espérait la compassion mais il n'y avait personne pour le consoler** ». Il s'agit d'un récit accompagné assez dépouillé pour bien montrer la solitude du Christ. Mis à part quelques accords un peu dissonants sur les mots « *rebuke* » et « *broken* », les cordes ponctuent simplement le discours sans rien ajouter de plus. En revanche, dans l'aria qui suit, elles dialoguent avec la voix. Cet air pose un problème par rapport à tous les autres de la partition car il est beaucoup plus court et une partie de l'accompagnement est à l'unisson comme s'il n'avait pas été achevé. La mélodie est

magnifique. Le compositeur, qui a choisi la tonalité de mi mineur¹, a volontairement retiré tous les premiers temps dans l'accompagnement, ce qui donne un caractère fragile à tout l'air. Seules les cadences ont leurs premiers temps. Le texte, extrait des **Lamentations** (1.12) est également très court « *Behold, and see, if there be any sorrow like unto His sorrow.* » «**Voyez s'il y a une douleur pareille à la sienne**».

A l'instar des deux numéros que nous venons de décrire, les deux suivants, récit et air, fonctionnent également ensemble. Comme le propose Haendel, nous les avons fait chanter par une soprano. Ce pourrait être Marie-Madeleine... « *He was cut off out of the land of the living : for the transgressions of Thy people was He stricken.* » «**Il était arraché à la terre des vivants, a cause des péchés de son peuple, il était frappé.**» Comme il se doit, quelques accords dissonants viennent heurter les oreilles sur les mots « *cut off* » « *transgression* » et « *stricken* ». « **arraché-péchés- frappé** ».

Dans l'air qui suit, en la majeur², (trois dièses) dont le *tempo* est *Andante-Larghetto* (allant mais calme) Jennens dépeint la résurrection avec un texte tiré des **Psaumes** (16-10) qui a pour titre **Joie d'un homme que Dieu a délivré de la mort**. Dans le texte initial il ne s'agit pas du Christ mais d'un simple chrétien à qui l'on explique que le bonheur c'est la vie éternelle après la mort. « *But Thou didst not leave His soul in hell. Nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption* » «**Mais tu n'abandonnas pas son âme au pays des morts, tu ne permis pas que ton Sauveur voie la corruption**»³. La mélodie, souvent en mouvement descendant sur le début du texte, parcourt une octave montante sur la fin, pour figurer le chemin de la résurrection. Pas de pathos, pas de complication, pour une fois c'est une musique limpide qui accompagne le texte. La mort sera douce et simple pour celui qui croit.

Le chœur suivant est festif. Il a pour texte un extrait du **Psaume 24 (Le Seigneur fait son entrée au temple)**. On pourrait s'imaginer à nouveau sur une scène d'opéra. Les chanteurs dialoguent par groupes, un peu comme s'il s'agissait d'un double chœur. Le premier, constitué par les voix de femmes (à trois parties), s'adresse au second (ténors et basses). « *Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye ever lasting doors, and the King of Glory shall come in !* » «**Dressez vos têtes, portes éternelles et le Roi de Gloire entrera**». Ce deuxième groupe est interrogatif : « *Who is this King of Glory ?* » « **Qui est ce Roi de Gloire** » et les femmes de répondre : « *The Lord strong and mighty in battle* » « **Le Seigneur fort et puissant** ». Puis c'est l'inverse : les hommes commencent et les femmes posent la question. La réponse sera différente, plus masculine : « *The Lord of Hosts* » « **Le Seigneur des armées** ». Ensuite, plus aucun dialogue, mais un grand chœur à quatre voix qui répète inlassablement les mêmes paroles « *He is the King of Glory, the Lord of Hosts* ». C'est ce que l'on doit comprendre. A nouveau, l'image du Dieu inflexible de l'Ancien Testament réapparaît. L'orchestre est également plus riche, Haendel fait doubler les deux parties de violon aux hautbois. Le rythme martial utilisé renforce l'image du Dieu guerrier, bien que les trompettes ne soient pas conviées à jouer. Une grande marche harmonique avec des notes répétées sur « *The Lord of Hosts* », et de grandes vocalises sur « *Glory* » montrent également cet aspect.

L'air de basse, le chœur qui s'enchaîne directement, le récit de ténor et son air constituent un ensemble dont le texte est à nouveau extrait des **Psaumes**. Cette fois, il s'agit d'un passage du second : **Le roi que Dieu a consacré**. « *Why do the nations so furiously rage together? Why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up and the rulers take counsel together against the Lord and His anointed.* » «**Pourquoi les nations sont-elles en fureur? Pourquoi les peuples imaginent-ils de vains complots? Les rois de la terre se soulèvent et les princes se concertent contre le Seigneur et contre son**

¹ Mi mineur : « *Effémmé, amoureux et plaintif* » Charpentier op. cit. « *Pensée profonde, trouble et tristesse, mais de telle manière qu'on espère la consolation.* » Mattheson, op. cit.

² « *Ce ton contient des déclarations d'amour innocent, et d'espoir. Il convient particulièrement au violon. Revoir l'être aimé, gaîté juvénile, confiance. Dieu* » Schubart op. cit.

³ « *Non, Seigneur, tu ne m'abandonnes pas à la mort, tu ne permets pas que moi, ton fidèle, je m'approche de la tombe.* » D'après La Bible expliquée

Oint. » La tonalité de do majeur¹ très claire et surtout les doubles croches continuelles sur les parties de violons et d’alto donnent un caractère particulièrement houleux à cet air. La basse chantante, elle, reste très noble. Elle s’exprime posément avec des valeurs longues comme pour montrer la majesté de la parole de Dieu, inflexible, qui s’étonne qu’on puisse ainsi lui résister. Lorsque le texte est répété une seconde fois, sur le mot « *rage* » puis « *imagine* », Haendel, pour bien montrer l’impuissance des peuples contre Dieu, oppose à la ligne en doubles croches des violons, la ligne en triolets (encore le trois) de la voix. Tout se calme sur la fin de l’air qui devient en réalité un récit accompagné, avant d’enchaîner sur un chœur tout en dynamisme. « *Let us break their bonds asunder and cast away their yokes from us* » **“Brisons les entraves qu’ils nous imposent et rejetons loin de nous leurs chaînes.”** Dans ce numéro, le chœur représente les peuples mécréants. Le contraste est absolument génial. On bascule soudain dans une sorte de danse primitive à trois temps très accentuée, avec des croches en mouvements de quarts descendantes qu’il faut faire *staccato* comme le demande Haendel. Peut-être s’agit-il de l’évocation des impies ? Puis une petite fugue prend le relais avec une vocalise sur le son « ay » de « *away* » qui accentue encore l’aspect rugueux voire « tribal » de ce chœur.

Les deux numéros qui suivent, toujours extraits des **Psaumes** (II, 4 et 9), montrent tout d’abord la réaction du Seigneur puis ce qu’il dit à son fils. « *He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn, the Lord shall have them in derision* » **“Celui qui siège dans les cieux en rira. Le Seigneur les tiendra en dérision”** Sont à remarquer particulièrement deux accords dissonants sur *laugh* et *derision*, qui accentuent l’aspect ironique et moqueur de ce court récitatif.

Dans l’air suivant, chanté par la voix de ténor, c’est Dieu qui s’exprime. Evidemment il est en trois temps. Seule une ligne de violons accompagne avec la basse le texte assez violent qui suit. « *Thou shalt break them with a rod of iron. Thou shalt dash them in pieces like a potter’s vessel.* » **“Tu les briseras avec un sceptre de fer. Tu les fracasseras comme un vase de Potier.”** Elle subit également la puissance divine : très grands sauts en croches à jouer *staccato* (évocation du chœur précédent) et doubles croches qui tournent sur elles-mêmes (pas de répit pour les impies). Quant à la voix, elle s’exprime en noires strictes avec plusieurs vocalises sur *potter’s* et *rod of iron* pour bien insister sur ce qui peut arriver à tout non-croyant.

Pour terminer cette partie vient le célèbre Halleluyah -sans doute le numéro qui rendit célèbre toute l’œuvre. Beaucoup de légendes courent sur ce chœur qui doit certainement son succès à son allure dynamique et brillante et à son instrumentation développée : cordes, deux hautbois, deux trompettes et timbales. Le ton de ré majeur, guerrier comme il se doit, les rythmes évoquant les percussions la répétition des phrases, sont certainement l’explication de sa popularité. On relèvera une fois de plus l’utilisation de l’unisson, cette fois pour évoquer la puissance divine sur « *For the Lord God omnipotent reigneth* » « **car le Seigneur tout-puissant règne** » et la fugue sur « *and He shall reign for ever and ever* » « **et il régnera dans les siècles des siècles** » qui semble devoir ne jamais s’arrêter.

La troisième partie de l’œuvre évoque le rôle du Messie dans la vie après la mort. Le premier air, chanté par une soprano, décrit la foi de chacun en la résurrection et en la rédemption : « *I know that my Redeemer liveth and that He shall stand at the later day upon the earth.* » « **Je sais que mon Rédempteur vit et qu’il se tiendra au dernier jour sur la terre** ». Composé en mi majeur² avec un accompagnement de violons à l’unisson, cet air dépeint le sommeil paradoxal, la mort qui n’est pas définitive. Haendel utilise des secondes liées deux par deux pour représenter cet état qui fait également référence aux cérémonies funèbres des tragédies en musique françaises de la fin du XVIIe siècle.

Le chœur poursuit sur le même thème avec un texte extrait des **Corinthiens** (XV, 21-22). Deux parties alternant un *grave* et un *allegro* se succèdent. Chaque fois la première est *a capella*, comme pour mieux éprouver le sens du mot « *death* » ou « *die* » (Haendel opère d’ailleurs un arrêt dramatique sur ces mots pour bien les faire entendre), et la seconde avec les cordes dans l’aigu

¹ « *Caractère insolent.* » Mattheson op. cit.

² « *Tristesse désespérée et mortelle, amour désespéré. Séparation fatale du corps et de l’âme.* » Mattheson op. cit.

pour évoquer la résurrection. « *Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive* » **“Car puisque la mort est venue par un homme, c’est par un homme aussi qu’est venue la Résurrection des morts. Comme tous meurent en Adam, tous revivront dans le Christ”**.

Les deux numéros suivants (récit accompagné et air) sont composés pour basse. Haendel évoque, avec le texte de St Paul, la résurrection des morts : « *Behold, I tell you a mystery ; we shall not all sleep, but we shall all be chang’d in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.* » **“Je vais vous révéler un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais nous serons transformés, en un instant, en un clin d’œil au son de la dernière trompette”**. Dans le début du récit, les cordes participent à l’harmonie, comme dans presque tous les autres récits, mais à partir du mot « *changed* » elles jouent des rythmes pointés pour annoncer la résurrection qui suit.

Cet air, autre numéro célèbre du **Messie**, met en scène une trompette soliste, celle du jugement dernier, ô combien symbolique. La tonalité de ré majeur, qui convient évidemment parfaitement à l’instrument, et les rythmes pointés qu’il faut jouer *Pomposo, ma non allegro*, donne immédiatement un caractère joyeux à la première partie. « *The trumpet shall sound and the dead shall be raised incorruptible, and we shall be changed.* » **« La trompette sonnera et les morts ressusciteront, incorruptibles, et nous serons transformés. »** Le passage central, beaucoup plus dépouillé (il ne reste que la basse continue avec la voix), en si mineur, est plus ésotérique : « *For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality* » **« Car ce qui est corruptible doit revêtir l’incorruptibilité, et ce qui est mortel doit revêtir l’immortalité »**. On signalera cependant deux longues vocalises de huit mesures sur *immortality*. Puis da capo à la première partie pour 155 mesures, l’air le plus long de la partition. Comme pour la seconde partie un mot est mis en valeur par de longues vocalises : *changed*...

Les trois numéros suivants illustrent également le même extrait des **Corinthiens**. Le récitatif, très concis (cinq mesures), résume ce que le duo et le chœur suivants vont développer. « *Then shall be brought to pass the saying that is written. Death is swallowed up in victory* ” **“Alors s’accomplira la parole qui a été écrite, la mort est engloutie dans la victoire”**. Haendel choisi d’illustrer ce propos tout en douceur. Après avoir exploité le ton de Ré majeur avec une trompette guerrière, il utilise le ton de mi bémol majeur¹, pour montrer que la victoire du Christ ne passe pas par la violence mais au contraire par l’acceptation de la douleur. Le *tempo* choisi par le compositeur pour ce duo (chanté ce soir par tout le chœur) est *andante*, allant². Mais il faut comprendre ici qu’il s’agit d’une vitesse calme qui avance inlassablement (mouvement de croches ininterrompu dans la première partie du duo) et qui donne l’idée d’intemporalité, de la fatalité. Il s’agit d’un véritable dialogue entre le chrétien et la mort, c’est d’ailleurs le seul duo de la partition. « *O Death, where is thy sting? O Grave, where is thy victory ?* » **“O mort, où est ton aiguillon? O tombe, où est ta victoire?”**. Dans la seconde partie le rythme change, Haendel utilise des valeurs pointées à la basse pour insister sur le mot « *sin* » **« péché »** et pour rendre cette phrase plus majestueuse. Ce n’est plus une question, c’est une affirmation : « *The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.* » **“L’aiguillon de la mort est le péché, et la force du péché est la loi”**. Le numéro suivant est un grand remerciement chanté par le chœur représentant l’ensemble des croyants. Le caractère et la tonalité sont identiques. A nouveau deux phrases s’opposent. La première « *But thanks be to God* » **« Mais grâces soient rendues à Dieu »** est implorante, avec une insistance sur le mot « *thanks* » qui revient comme une litanie. La seconde, « *who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ* » **« qui nous donne la victoire par Notre Seigneur Jésus Christ »** plus alerte avec ses doubles croches et ses rythmes pointés, évoque la victoire et la Majesté, tout en gardant une douceur suave. La victoire du Christ est son amour pour nous, c’est de cela dont il faut se souvenir. Nous avons quitté le Dieu vindicatif de l’Ancien Testament pour le Dieu d’amour du Nouveau.

¹ « Ton de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu. Expression de la trinité avec ses trois bémols. » Schubart, op. cit.

² Signalons ici que ce *tempo*, pour JJ Quantz, fait partie des vitesses lentes : « On doit bien distinguer d’un *Adagio* pathétique, ces sortes de pièces lentes : *Cantabile, Arioso, Affetuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto.* » **Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752.** Chapitre XIV. 7.

Le dernier air du Messie est un air de soprano « *If God be for us who can be against us* » « **Si Dieu est pour nous qui sera contre nous ?** » extrait de **Romains** 8-31. Composé en sol mineur¹ en trois temps lents (*Larghetto*) il a un caractère assez joyeux malgré la gravité du texte : « *Who shall lay anything to the charge of God's elect ? It is God that justifieth, who is the condemneth ? It is Christ that died, yea rather that is risen again, who is at the right hand of God, who makes intercession for us* » « **Qui accusera les élus de Dieu ? Qui les condamnera ? Le Christ est mort, bien plus, ressuscité, il est à la droite de Dieu, il intercède pour nous.** » Sa structure musicale ressemble fort à une courante, danse noble très en vogue au XVIIIe siècle. Une fois de plus, les violons (à l'unisson) ponctuent le discours de la voix. Tandis que celle-ci tient une note sur « *elect* » et pose la question aux auditeurs, les cordes font des petits ornements en marches harmoniques comme si c'étaient eux qui nous interrogeaient. Ce n'est pas la première fois que les instruments ont un rôle à jouer. On rappellera qu'à l'époque baroque ces derniers devaient imiter la voix humaine.

Pour terminer son Messie Haendel se devait de composer un grand chœur final. Celui-ci se divise en trois parties et met tous les instruments à contribution.

La première est elle-même divisée en deux. Un *largo* très digne, qui convient parfaitement au texte extrait de l'**Apocalypse** (V, 12-13) « *Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by his blood.* » « **Digne est l'Agneau imolé, qui nous a racheté à Dieu par son sang** », est suivi d'un *andante* qui énonce tout ce que le Christ mérite : « *to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory and blessing.* » « **De recevoir puissance, richesses, sagesse, force, honneur, gloire et louange** ». Ces deux parties sont répétées une seconde fois, les trompettes étant absente du second *largo*.

Haendel enchaîne ensuite avec une première fugue à jouer *larghetto* sur le texte suivant « *Blessing and honour, glory and power be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever.* » « **Louange et honneur, gloire et puissance à celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau, dans les siècles des siècles.** » Le *tempo* lent imposé par Haendel s'explique par le texte assez chargé qu'il faut pouvoir articuler et l'aspect académique souhaité sans doute pour marquer les esprits. On remarquera qu'à plusieurs endroits le compositeur fait chanter plusieurs pupitres à l'unisson. L'usage de cet intervalle est très intéressant. Comme le souligne Furetière en 1690 « *L'unisson est le plus puissant des accords, & quelques-uns l'appellent la Reyne des consonances.* »² A signaler également les nombreuses répétitions sur « *for ever* » qui donnent vraiment une impression d'éternité.

La dernière fugue sera évidemment sur le Amen final. Dans ce numéro, Haendel traite les voix comme des instruments : tout le savoir faire de l'organiste face à l'écriture contrapunctique est évident. Beaucoup de brio pour ce chœur final qui achève à la perfection cette grande œuvre intemporelle.

Laurence Pottier, Bagnolet le 20 Mars 2010

¹ « *C'est presque le plus beau de tous les tons* » Mattheson op. cit.

² **Dictionnaire de Musique** d'après Antoine Furetière 1690.