

***Il Pastor Fido* (1712; 1734) de Haendel:  
une traduction musicale de l'œuvre de Guarini**

Pierre DEGOTT  
Université de Metz

Créé au Queen's Theatre du Haymarket le 22 novembre 1712, *Il Pastor Fido* constitue le deuxième opéra composé par Haendel à l'intention du public britannique. Fort du succès remporté l'année précédente par son opéra héroïque *Rinaldo*, représenté triomphalement en dépit d'une critique parfois hostile et sarcastique,<sup>1</sup> le compositeur avait trouvé, en adaptant ce sujet de nature pastorale, l'occasion de montrer à ses nouveaux admirateurs londoniens la deuxième facette de son talent:

It is possible that the choice of subject was Handel's, with the intention of demonstrating either his versatility after the heroics of *Rinaldo*, or, since he had plenty of suitable material from his Italian years, his command of a medium that had been repeatedly misused. Pastoral subjects with some form of musical accompaniment had long been popular on the London stage.<sup>2</sup>

Si certains critiques n'hésitent pas à attribuer le relatif insuccès de l'ouvrage à l'impopularité endémique à Londres de l'opéra pastoral<sup>3</sup> – dissocié par Ellen T. Harris du "masque"<sup>4</sup> et du "mode" pastoral à proprement parler, dont la popularité en Grande-Bretagne n'est plus à démontrer<sup>5</sup> –, d'autres insistent en revanche sur la filiation et les antécédents dramatiques de l'ouvrage de Haendel, présenté comme le point d'aboutissement d'une longue et riche tradition de théâtre musical pastoral en Grande-Bretagne,<sup>6</sup> au sein de laquelle l'adaptation par Elkanah Settle (1677) du *Pastor Fido* traduit en 1647 par Fanshawe figure en bonne place.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Voir notamment Joseph Addison, *The Spectator*, éd. Donald F. Bond, 5 vols., Oxford, Clarendon, 1987 [1965], vol. 1, p. 22-27 (numéro 5, 6 mars 1711).

<sup>2</sup> Winton Dean et John M. Knapp, *Handel's Operas: 1704-1726*, Oxford, Clarendon, 1995, p. 209. La distinction entre les styles héroïque et pastoral est indirectement mise en cause dans Geoffrey Chew, "Handel as Shepherd", *Musical Times*, 125, 1984, p. 498-500. Voir également *infra*.

<sup>3</sup> Voir Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1980, p. 188-193.

<sup>4</sup> Voir *ibid.*, p. 193-199.

<sup>5</sup> Voir *ibid.*, p. 94-141 (chapitre 4: "The Pastoral in England").

<sup>6</sup> Voir notamment Duncan Chisholm, "The English Origins of Handel's *Pastor Fido*", *Musical Times*, 115, 1974, p. 650-654.

<sup>7</sup> Voir *ibid.*, p. 651.

Pierre Degott

Quelle que soit la perspective adoptée par l'un ou l'autre critique, le nombre de représentations atteint par le *Pastor Fido* de Haendel au cours de la saison 1712-1713 – sept, contre pas plus de quinze pour le succès, présenté comme triomphal,<sup>8</sup> remporté par *Rinaldo* lors de la précédente saison – ne semble pas indiquer un échec aussi retentissant que celui généralement déploré: "It failed miserably"<sup>9</sup>; "The first night . . . was a downright failure"<sup>10</sup>. Bien plus qu'à la nature du sujet ou à la qualité de la musique, la relative déception suscitée par l'opéra semble en fait avoir été essentiellement due à l'absence de chanteurs exceptionnels ou à la modestie des décors et des costumes utilisés, en total contraste avec les efforts considérables déployés l'année précédente pour la production de *Rinaldo*. Ce sont en effet certains de ces reproches qui ressortent des propos consignés le 26 novembre 1712 par Francis Colman dans son "Opera Register": "The Scene represented only ye Country of Arcadia. ye habits were old. – ye opera short"<sup>11</sup>.

Les reprises du *Pastor Fido* en mai et en novembre 1734, avec des moyens scéniques et musicaux beaucoup plus importants que ceux chichement déployés en 1712, semblent en effet attester l'estime du public pour l'ouvrage dérivé de la poésie de Guarini – treize représentations pour la première série et cinq pour la deuxième –, et sont également le signe d'un certain regain d'intérêt pour l'opéra pastoral dans son ensemble.<sup>12</sup>

Les trois versions du livret mis en musique par Haendel, publiées à l'occasion de chacune des séries de représentations, permettent d'évaluer l'évolution de la place qui est faite, dans les trois moutures du texte, au texte poétique de Guarini.<sup>13</sup> Elles permettent également de mesurer la part jouée respectivement par le librettiste et le compositeur dans le traitement du matériau verbal utilisé, de même qu'elles nous donnent l'occasion d'analyser certains éléments textuels – mais

<sup>8</sup> Chisholm parle de "phenomenal" et de "tremendous success" (*ibid.*, p. 650).

<sup>9</sup> Ellen T. Harris, *op. cit.*, p. 177.

<sup>10</sup> Judit Péteri, texte de présentation de l'enregistrement discographique Hungaroton Classic HCD 12912-13, p. 4, brochure.

<sup>11</sup> Cité dans Otto Deutsch, *Handel: a Documentary Biography*, Londres, Black, 1955, p. 50.

<sup>12</sup> À ce sujet, voir notamment Ellen T. Harris, *op. cit.*, p. 224-260 (partie de chapitre: "The Pastoral Reawakening").

<sup>13</sup> Voir [Giacomo Rossi], *The Faithful Shepherd. An Opera. As it is Perform'd at the Queen's Theatre in the Hay-Market / Il Pastor Fido: Opera. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro d'Haymarket. Dedicata all'Illustrissima Signora Anna Cartwright*, Londres, Cardyner, 1712; [Giacomo Rossi], *Il Pastor Fido: Opera. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Hay-Market. The Second Edition, with Large Additions*, Londres, Wood, 1734; [Giacomo Rossi], *Il Pastor Fido. Opera. Da Rappresentarsi nel Novo Reggio Teatro di Covent-Garden. The Third Edition, with Large Additions*, Londres, Wood, 1734.

"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

aussi, inévitablement, musicaux – en termes d'anglicité et d'italianité. À cet égard, la présence pour chacune des trois versions publiées d'une traduction anglaise du livret permet dans certains cas de développer certaines constatations.<sup>14</sup>

Nous examinerons ainsi dans cet article les principes qui ont conduit à l'élaboration du livret de 1712, pour évaluer ensuite la nature des modifications opérées ultérieurement. Un tel examen de choix rhétoriques et stylistiques, constamment revus et corrigés, devrait nous permettre de conclure sur certains changements d'orientation dans le traitement du mode pastoral dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, du moins tels qu'ils apparaissent dans les trois versions haendéliennes du *Pastor Fido*.

Le livret élaboré pour Haendel par le poète Giacomo Rossi (fl 1710-1731) semble répondre à une double dynamique. Tout d'abord, en faisant le choix de la langue italienne pour la représentation de l'opéra – une telle option, en 1712, n'allait pas de soi, même si l'utilisation de l'italien sur la scène londonienne n'était plus un phénomène nouveau<sup>15</sup> – les auteurs de l'opéra obéissaient à une volonté manifeste de rapprocher le texte du *Pastor Fido* de l'œuvre de Guarini. Ce faisant, Haendel et Rossi semblaient également donner raison, implicitement, aux adversaires du "barbarous English", pour qui l'italien était la seule langue capable de véhiculer correctement une action chantée.<sup>16</sup> Inversement, on constate également, d'une version à l'autre du livret, un certain éloignement du texte par rapport au poème original, de manière bien plus flagrante que ne l'avait fait Steele dans son adaptation de la traduction de Fanshawe.

<sup>14</sup> Précisons à cet égard que la traduction anglaise proposée en regard de l'original italien ne suit en rien le texte de la traduction de Fanshawe.

<sup>15</sup> Pour l'acclimatation de la langue italienne sur la scène britannique, voir par exemple Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth-Century*, Londres, Oxford University Press, 1973, p. 1-66 (chapitre 1: "English Masque versus Italian Opera, 1695-1720"); Eric W. White, *A History of English Opera*, Londres, Faber and Faber, 1983, p. 137-152 (Interlude II: "The First Italian Operas in London in the Early XVIIIth Century").

<sup>16</sup> On se plaira à mettre en rapport de tels préjugés avec la propre appréciation de Guarini de la langue anglaise:

Though I remember he [Guarini] hath oft imbas'd  
Unto us both [le poète Samuel Daniell et le traducteur de la pièce], the virtues of the North,  
Saying, our costes were with no measures grac'd,  
Nor *barbarous tongues* [c'est moi qui souligne] could any verse bring forth,  
I would he sawe his owne, or knew our store,  
Whose spirits can yield as much, and in not more.

Sonnet de Samuel Daniell, associé à la première traduction anglaise du *Pastor Fido* (1602), cité dans Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Florence, Olschki, 1973, p. 65.

Pierre Degott

Ainsi, à mille lieues des précédentes tentatives d'"anglicisation" des textes de nature pastorale,<sup>17</sup> le livret de Rossi revendique fièrement son italianité, marquant un retour en force aux sources de la poésie italienne traditionnelle. Le recours pour les récitatifs aux canoniques *versi sciolti* de l'italien, une alternance de vers de sept et de onze syllabes traditionnellement non rimés, marque non seulement le retour à la forme utilisée par Guarini dans *Il Pastor Fido*, mais aussi l'observance d'un des trois critères formels qui, selon les principes évoqués par Giovanni Maria Crescimbeni, caractérisent et définissent au mieux le genre du drame pastoral.<sup>18</sup> Rossi n'hésite pas à citer *verbatim* le texte de Guarini, comme le montre par exemple cet extrait de la troisième scène du premier acte, pour lequel les habituels phénomènes de condensation, d'excision et de permutation – procédés caractéristiques de l'adaptation de textes poétiques pour la scène –, n'empêchent pas de mettre en valeur les emprunts directs à l'œuvre du poète et dramaturge italien, facilement repérables et identifiables:

**Guarini**

Amarilli  
 Ama l'onestà mia, s'amante sei;  
 ama la mia salute, ama la vita.  
 Troppo lunge se' tu da quel che brami.  
 Il proibisce il ciel, la terra il guarda  
 e 'l vendica la morte;  
 .....  
 vattene, e da qui innanzi avrò per chiaro  
 Segno che tu sii saggio,  
 se con ogni tuo ingegno  
 ti guarderai di capitarmi innanti.  
 (3.3.430-434; 474-477)<sup>19</sup>

**Rossi (1712)**

Amarilli  
*Troppo lunge se' tu da quel  
 che brami;  
 Il proibisce il Ciel, la Terra il  
 guarda  
 E' l vendica la morte.  
 Ama l'onestà mia, se amante  
 sei:  
 Ama la mia salute, ama la  
 vita.  
 Vattene dunque, e havrò per  
 chiaro segno,  
 Che sii fedele amante,  
 Se guarderai di capitarmi  
 innante. (1.3.7)<sup>20</sup>*

L'extrait suivant fait apparaître clairement la méthode de Rossi, lequel a recours pour son adaptation à une série de prélèvements ponctuels opérés ici et là

<sup>17</sup> Voir notamment, pour l'"anglicisation" de la pastorale à l'époque de la création de l'opéra de Haendel, les prises de position exprimées par Thomas Tickell dans *The Guardian*, n°22 (6 avril 1713); n°23 (7 avril 1713); n°28 (13 avril 1713); n°30 (15 avril 1713).

<sup>18</sup> Voir Giovanni Maria Crescimbeni, *Commentarii intorno all'Istoria della Poesia Italiana*, 1702-1711, Londres, Becket, 1803, p. 223. Cité dans Ellen T. Harris, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, 1590, éd. Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1977. Les références ultérieures seront insérées dans le texte: numéro d'acte, de scène, de vers.

<sup>20</sup> Numéro d'acte, de scène, de page.

"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

dans le texte source. Comme on le voit, de courts segments verbaux, parfois séparés par plus d'une cinquantaine de vers, se retrouvent juxtaposés l'un à l'autre, reliés par les "béquilles verbales" du librettiste. Un tel procédé, apparenté au principe plastique du "collage", est une fois encore assez typique de ce genre d'adaptation scénique.<sup>21</sup>

**Guarini**

Dorinda  
Oh dolce uscir di vita,  
se Silvio m'ha ferita! (4.9.1184-1185)

Linco  
Infelice Dorinda.  
Silvio  
(Oimè ! Dorinda?) (4.9.1139-1140)

Dorinda  
Non hai creduto il sangue  
ch'i' versava dagli occhi:  
crederai questo, che 'l mio fianco versa?  
(4.9.1248-1250)

Silvio

Dorinda, ah dirò "mia" se mia non sei  
se non quando ti perdo e quando morte  
da me ricevi . . . (4.9.1260-1262)  
Ti disprezzai superbo: (4.9.1274)  
.....  
e ti chieggo perdon, ma non già vita.  
(4.9.1277)

**Rossi (1712)**

Dorinda  
**Oh! Dolce uscir di vita**  
*Per man di te mio ben.*

Silvio  
**Ohime! Che miro?**  
**Infelice Dorinda!**  
Dorinda  
*Quel ch'è tuo saettasti,  
E sol me te nel sen l'alma  
rissiede.*

Silvio  
Ah! d'un si fido amor  
cruda mercede!

Dorinda  
**Non hai creduto il  
sangue  
ch'io versava dagli  
occhi;  
Crederai questo, che 'l  
mio fianco versa?**

Silvio  
*Ah! che in te sola è  
l'alma mia conversa.*

**Dorinda, ah' dirò mia,  
se mia non sei  
Se non quando ti perdo:  
Tu disprezzai superbo,  
Hor somessa t'adoro;  
Perdon ti chiedo, e non  
già vita; Svena  
Questo crudo mio core.**  
(3.3.33)

<sup>21</sup> Voir par exemple l'adaptation par Newburgh Hamilton du *Samson Agonistes* de Milton, en vue de l'élaboration du livret de l'oratorio de Haendel *Samson* (1743).

Pierre Degott

Remarquons également, pour cette scène, la condensation extrême du dialogue de Silvio et Dorinda, les 350 vers correspondant au même passage chez Guarini se voyant réduits à moins d'une trentaine chez Rossi. Dans la scène précédente, huit vers pour l'opéra suffisaient à concentrer les quelque 200 vers qui, chez Guarini, constituent le monologue de Silvio (4.8).

L'éloignement par rapport au texte de Guarini est donc avant tout marqué par l'amointrissement de la dimension poétique de l'ouvrage, au profit d'un indéniable resserrement dramatique. L'intrigue tramée par le poète italien se voit ainsi réduite dans l'opéra à sa plus simple expression puisqu'on constate, en plus de l'ellipse de la plupart des passages narratifs, réflexifs ou contemplatifs, la disparition de tous les personnages non directement liés aux deux intrigues principales,<sup>22</sup> la présentation pour le moins sommaire des motivations de chacun, ainsi qu'une absence de contextualisation qui rend à peine compréhensible l'action représentée pour le spectateur/auditeur. À la musique de relayer le discours verbal réduit au strict minimum, les longs développements du poète italien se voyant réduits à quelques lignes ou à quelques mots, quand ils ne sont pas purement et simplement supprimés.

C'est ainsi, à titre d'exemple, que l'hédonisme de Corisca, ouvertement et explicitement exprimé chez Guarini (3.5), transparait à peine – puritanisme anglais oblige – du texte d'un des airs d'Eurilla: "Di goder il bel, ch'adoro / Si lusinga il cor nel seno, / E con placido sereno / Mi prometto un gran contento" (1.6.11). Il semblerait que la présence en scène de la cantatrice Margherita de l'Épine, à la sulfureuse réputation,<sup>23</sup> ait permis à elle seule de compenser les non-dits du texte verbal... L'air a d'ailleurs disparu dans les deux versions de 1734, pour lesquelles un nouveau morceau présente de l'hédonisme du personnage une vision encore plus édulcorée:

Hò un non sò che nel cor  
 Che in vece di dolor  
 Gioia me chiede;  
 Mà il cor uso a temer  
 Le voci del piacer  
 O non intende ancor,

<sup>22</sup> Seuls restent en scène Mirtillo et Amarilli, Eurilla (= Corisca), Silvio et Dorinda, à qui il convient de rajouter Tirenio, l'indispensable *deus ex machina* de l'opéra.

<sup>23</sup> Voir par exemple E. L. Moor, "Some Notes on the Life of Françoise Marguërite de L'Épine", *Music and Letters*, 28, 1947, p. 341-346; D. F. Cook, "Françoise Marguërite de L'Épine: the Italian Lady?", *Theatre Notebook*, 35, 1981, p. 58-73 et 104-113.

"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

O inganno del pensier  
Forse le crede. (2.2)

Si les voix/voies du plaisir ("voci del piacer") sont généralement redoutées ("il cor uso a temer"), les joies futures ne sont que difficilement entr'aperçues ("Hò un non sò che..."). Confié à Eurilla en 1734 (il avait été attribué à Dorinda lors de la première série de représentations...), l'air provient en droite ligne, texte et musique, de l'opéra *Agrippina*, donné par Haendel à Venise en 1709. Sans doute est-ce là l'occasion de rappeler que *Il Pastor Fido* se présente avant tout comme une forme de *pasticcio* – même s'il n'en a pas le nom –, c'est-à-dire un assemblage de morceaux musicaux préalablement composés, et réorganisés autour d'un nouveau plan d'ensemble, dicté par un nouveau livret composé pour la circonstance. Dans certains cas, les morceaux musicaux gardent les paroles sur lesquels ils ont été précédemment composés. Ellen T. Harris évalue à un tiers de l'opéra le texte verbal de la première version du *Pastor Fido*, qui provient directement d'ouvrages antérieurs du compositeur, et pour lequel le librettiste Giacomo Rossi n'a évidemment joué aucun rôle.<sup>24</sup> Si les conventions de l'opéra baroque autorisent, justifient et légitiment de tels phénomènes d'emprunts et d'auto-emprunts, qui rendent interchangeables des pans entiers de matériau musical et/ou verbal plus ou moins adaptés à des situations généralement stéréotypées, il va sans dire que de tels procédés contribuent largement à atténuer, voire à anéantir, les quelques efforts du librettiste pour retrouver sinon l'esprit, du moins la lettre, du texte de Guarini.

L'effacement de la dimension poétique au profit du resserrement dramatique est encore accentué par la traduction anglaise publiée dans les livrets mis à la disposition du public, laquelle propose pour le texte des airs chantés une simple paraphrase, destinée à résumer brièvement l'affect exprimé partiellement par la dimension métaphorique du texte original en le remplaçant par un simple aphorisme privé de tout contenu poétique:

Amarilli  
*Finte labbra, stelle ingrato:*  
*Sempre piu m'incatenate,*  
*Se ben cerco libertà;*  
*E mi dice il Nume arciero*  
*Che mal grado del dovere*  
*Il moi cor vostro sarà. (2.5.21)*

She says that  
notwithstanding Mirtillo  
is unfaithful, her Heart  
shall always retain Love.  
(2.5.20)

<sup>24</sup> Voir Harris, *op. cit.*, p. 186-187.

Pierre Degott

Dans la version de novembre 1734, la traduction de l'air "Hò un non sò che" est carrément omise, puisqu'à gauche des huit vers du morceau apparaît une simple didascalie – "She puts the Garland on his Arm, and goes off" (2.2.24)<sup>25</sup> –, dont la présence semble à elle seule signaler la primauté de l'élément pratique, lié aux contingences de la scène, sur la dimension poétique du texte verbal. Curieusement, on constate également, pour les trois versions anglaises du livret de Rossi, la sous-traduction, voire même dans certains cas la non traduction, d'un nombre important d'indications scéniques...

Enfin, il est piquant de constater que certains des passages directement empruntés à Guarini par Rossi n'ont jamais été mis en musique par Haendel, bien que ces mêmes passages aient été dûment publiés dans le livret vendu au public lors des représentations. Les guillemets qui les signalent (*virgole*) – voir notamment, dans la version de 1712, 1.2 et 3.9 – semblent ainsi être la partie visible de ce qui apparaît comme un désaccord fondamental entre la volonté du librettiste de retourner aux sources de la poésie pastorale italienne, et le souhait pragmatique du compositeur d'atteindre le maximum d'efficacité scénique et dramatique, tout en recyclant de la musique pré-existante. Certaines de ces discordances semblent être poussées à l'extrême dans les deux versions de 1734.

La tension entre le contenu poétique et l'efficacité dramatique semble encore accentuée dans les versions du livret postérieures à 1712, remaniées cette fois-ci sans la collaboration de Rossi. Même si la structure de l'opéra reste essentiellement la même, la simplification du livret par rapport à l'original de Guarini se voit encore accrue. On constate en effet des coupures substantielles dans les récitatifs (voir 1.3, 1.7, 2.6, 3.4...) – notamment dans les passages conflictuels faisant intervenir la stichomythie –, privilégiant ouvertement la partie musicale, véhiculée par les airs, au détriment de la partie dramatique, essentiellement portée par les récitatifs. Certains des passages coupés par Haendel sont précisément ceux-là mêmes qui contiennent des échos directs du texte de Guarini, minimisant encore davantage la place du poète italien dans les deux versions des années 1730. C'est ainsi que, par exemple, le récitatif suivant, dont la source est particulièrement reconnaissable, disparaît complètement dans les deux reprises de la pastorale:

**Guarini**

Silvio  
                   Amor . . .  
 se la tua gloria stimi

**Rossi (1712)**

Silvio  
 Amor, se gloria stimi  
 L'haver domato un cor

---

<sup>25</sup> Numéro d'acte, de scène, de page.



"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

d'aver domato un cor superbo e duro, difendimi, ti prego, da l'empio stral di Morte, che con un colpo solo anciderà Dorinda e con Dorinda Silvio, da te pur vinto. (4.9.1338; 1343-1349)	superbo e duro; Deh! Difendi, ti prego, La fedele Dorinda Dall' l'empio stral di morte. (3.4.35)
---	--

Pourtant, même si le livret imprimé s'éloigne davantage du texte de Guarini, l'opéra dans son ensemble semble afficher encore plus fièrement son italianité. D'une part, les Ivrets de 1734 perdent tous deux leur titre anglais, *Il Pastor Fido* remplaçant définitivement le moins exotique *Faithful Shepherd* qui apparaît encore sur la première de couverture de la version de 1712. À cette étape de l'évolution du théâtre lyrique anglais, les distinctions génériques entre les différentes formes de théâtre musical étaient encore peu marquées, et certains créateurs, dans leur effort de fusionner traditions anglaises et italiennes, tentaient encore d'angliciser les opéras de type foncièrement italien par des choix linguistiques ou par des procédés formels et structurels.<sup>26</sup> Pour Ellen T. Harris, les cinq premiers opéras londoniens de Haendel se lisent en des termes qui tentent encore de combiner des composantes anglaises et italiennes: "Handel's first five operas for London exhibit many similarities and these point to contemporary efforts to anglicize the Italian operatic product. . . . They also demonstrate an effort to create a special English hybrid of opera"<sup>27</sup>.

L'italianité accrue et revendiquée des deux versions de 1734 se lit également dans le choix des airs nouvellement sélectionnés par Haendel, le compositeur marquant une nette préférence pour le traditionnel *aria di paragone* (*simile aria* en anglais) du modèle italien,<sup>28</sup> beaucoup moins représenté dans le texte de 1712.<sup>29</sup> On se souvient que la convention de l'air de comparaison était une

<sup>26</sup> C'est le cas notamment de *Rinaldo* (1711); voir à cet égard Curtis Price, "English Traditions in Handel's *Rinaldo*," *Handel Tercentenary Collection*, éd. Stanley Sadie et Anthony Hicks, Londres, Macmillan, 1987, p. 120-137.

<sup>27</sup> Ellen T. Harris, éd., *The Librettos of Handel's Operas: a Collection of Seventy-One Librettos Documenting Handel's Operatic Career*, 13 vols., New York, Garland, 1989, vol. 2, p. vii ("Introduction").

<sup>28</sup> Il s'agit comme son nom l'indique d'un air dont le texte file une métaphore évoquant par analogie la situation dans laquelle le personnage chargé de le chanter se trouve.

<sup>29</sup> On constate en effet l'apparition des airs "Finche un Zeffiro soave" (1.6), "Quanto mai felici siete" (1.8), "Torni pure un bel splendore" (2.3) et "Scherza in mar la navicella" (2.9), lesquels se rajoutent à l'air "Se in ombre nascosto" (2.7), déjà présent dans la première version et conservé dans les deux suivantes.

Pierre Degott

des cibles privilégiées des premiers détracteurs de l'opéra italien en Grande-Bretagne.<sup>30</sup>

Enfin, Haendel contrebalance la simplification accrue du texte verbal par une plus grande sophistication des moyens musicaux, atténuant la distinction clairement marquée vingt ans plus tôt entre les styles héroïque et pastoral. Si Ellen T. Harris signale à propos de la version de 1712 l'adéquation entre la modestie des moyens musicaux employés et le sujet même de l'opéra,<sup>31</sup> les nouveaux emprunts opérés par Haendel en 1734 font appel à des moyens orchestraux et vocaux beaucoup plus importants,<sup>32</sup> à l'image de ceux que nécessite l'air de Mirtillo "Sento brillar nel cor" (1.4.18), substitué en novembre 1734 à l'air "Lontan del mio tesoro" des deux versions précédentes, et dont l'*incipit* verbal semble dire à lui seul ce que la partie musicale de l'air, commentée ici par Winton Dean et John Merrill Knapp, comporte de brillant et de spectaculaire:

... 'Sento brillar' is a splendid piece in the spectacular style Handel used for Carestini . . . It tells us much about the voice, which must have been able to ride a full orchestra throughout almost two octaves. The key, D major, suggests affinities with the natural trumpet. The combination of immensely long phrases and showy coloratura with a sonorous string texture in quaver figuration . . . and intermittent syncopation from the first violins recalls 'Dopo notte' in *Ariodante*, in the same key and composed about the same time. In both arias Handel deploys the voice's full compass within a single phrase.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Voir notamment l'utilisation parodique qui en est faite dans *The Beggar's Opera* (1728) de Gay, ou encore dans *The Dragon of Wantley* (1737) de Henry Carey.

<sup>31</sup> Évoquons en effet une instrumentation réduite et légère, une harmonie simple et peu recherchée, l'emploi de l'unisson pour les accompagnements orchestraux, des airs monothématiques, une ligne vocale relativement sobre, etc.: "Handel emphasizes consistency, simplicity and diminution throughout this pastoral opera"; "[The] use in *Il Pastor Fido* [of the *unisono* accompaniment] reflects the pastoral idiom"; "Handel's final method of keeping the pastoral simple is his use of the monothematic *da capo* aria" (Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 178; 180; 181); voir également, pour l'analyse d'une orchestration atypique à la fois dans sa nature et dans sa fonction, Jonathan Keates, *Handel: the Man and His Music*, Londres, Gollancz, 1992, p. 60-61.

<sup>32</sup> Les chanteurs engagés en 1734, parmi lesquels se détachaient le castrat Giovanni Carestini, Anna Strada del Pò ou encore, uniquement pour la reprise du mois de mai, la Durastanti, étaient d'une autre trempe vocale que ceux de 1712. Haendel avait repris pour eux des airs que ces interprètes avaient déjà chantés dans d'autres ouvrages composés à leur intention, essentiellement des *opere serie* bien plus ambitieux que les œuvres dont étaient extraits la plupart des airs de 1712; ces derniers provenaient pour la plupart de cantates de chambre exigeant des moyens orchestraux beaucoup plus modestes. Pour les modifications à la partie musicale, voir Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 240-46 et 249-50; Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 216-223. Pour les emprunts de la version de 1712, voir Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 653-654.

<sup>33</sup> Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 220.

"*Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini*"

Faut-il voir dans les modifications apportées aux moyens mis en œuvre pour la partie musicale des versions de 1734 une "pollution" du mode pastoral? Nous reprenons avec ce terme l'image utilisée par le critique David Kimbell lorsque ce dernier évoque, à propos de la version de 1712 du *Pastor Fido*, l'analogie qui existe selon lui entre l'intrusion des lourds moyens logistiques de l'opéra dans l'univers confiné et intimiste de la cantate de chambre, et la perversion par le vice de l'innocence et des nobles idéaux arcadiens.<sup>34</sup> Il semble cependant que la revalorisation de la partie musicale, telle qu'elle a été opérée notamment au mois de novembre, constitue également, d'une certaine manière, un retour aux sources et à l'esprit de l'univers pastoral.

Nombreux sont les commentateurs qui insistent sur l'importance de la musique dans la définition du drame pastoral, et certains critiques n'ont pas hésité à évoquer la nature foncièrement "opératique" de la pièce de Guarini; c'est le cas par exemple de Walter Staton et de William Simeone dans leur édition de la traduction de Fanshawe:

So dominant indeed is the lyrical emphasis in *Il Pastor Fido*, with the antiphon in the opening scene, the incantations of the priests, and the ballet of the blind-man's-buff, that the play verges on opera, and it is hardly surprising that it has inspired a number of musical settings, including one by Handel.<sup>35</sup>

Ellen T. Harris est encore plus catégorique lorsqu'elle déclare, et à juste titre, que la création du drame pastoral en Italie fait partie des prémisses de l'invention de l'opéra:

Without knowing what lay ahead, the first writer of the dramatic pastoral actually gave birth to the dramatic operatic form, which in time would outgrow its origin in the pastoral and outlive it. The pastoral was thus not simply a subcategory of opera: the pastoral *was* opera.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Voir David R. B. Kimbell, "A Critical Study of Handel's Early Operas: 1704-1717", thèse non publiée, Université d'Oxford. Évoqué dans Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 213.

<sup>35</sup> Richard Fanshawe, *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista's Guarini's Il Pastor Fido*, éd. Walter F. Staton Jr. et William E. Simeone, Oxford, Clarendon, 1964, xiii ("Introduction"). Pour une vue d'ensemble sur les différentes mises en musique du texte de Guarini, voir notamment Arnold Hartmann Jr., "Battista Guarini and *Il Pastor Fido*", *The Musical Quarterly*, 39, 1953, p. 415-425.

<sup>36</sup> Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 24-25. Pour les liens structurels entre l'opéra, au sens générique, et la pièce de Guarini, voir notamment Nathaniel Burt, "Opera in Arcadia", *The Musical Quarterly*, 41.2, 1955, p. 145-170.

Pierre Degott

Si pour certains la tradition anglaise semble avoir minimisé la composante musicale indissociable du drame pastoral,<sup>37</sup> l'opéra anglais de la Restauration s'est quant à lui énormément nourri du mode pastoral. Dans la préface de *Albion and Albanus* (1685), un des premiers écrits théoriques consacrés à l'apparition de l'opéra anglais dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, Dryden, qui considère *Il Pastor Fido* de Guarini comme un opéra, établit sans ambiguïté la corrélation entre un genre musical en cours de constitution *in loco*, et le mode pastoral bien connu du public potentiel du nouveau genre:

*Savoy and Florence* have often us'd [Italian Operas] in their Courts, at the Weddings of their Dukes: and at *Turin* particularly, was perform'd the *Pastor Fido*, written by the famous *Guarini*, which is a Pastoral Opera made to solemnize the Marriage of the Duke of *Savoy*. . . . I said, in the beginning of this Preface, that the Persons represented in *Opera's*, are generally Gods, Goddesses, and *Heroes* descended from them, who are suppos'd to be their peculiar care; which hinders not, but that meaner Persons, may sometimes gracefully be introduc'd, especially if they have relation to those first times, which Poets call the *Golden Age*: wherein by reason of their Innocence, those happy Mortals were suppos'd to have had a more familiar intercourse with Superiour Beings: and therefore Shepherds might reasonably be admitted, as of all Callings, the most innocent, the most happy, and who, by reason of the spare time they had, in their almost idle Employment, had most leisure to make Verses, and to be in love; without somewhat of which passion, no *Opera* can possibly subsist.<sup>38</sup>

En choisissant de mettre en musique le sujet du *Pastor Fido*, Haendel ne faisait qu'opérer une nouvelle tentative de fusionner les origines "opératiques" du drame pastoral et celles de l'opéra anglais, le relatif insuccès de la version de 1712 s'expliquant également, à en croire Ellen T. Harris, par la méconnaissance par le compositeur du goût et de l'horizon d'attente du public britannique: "If Handel had been aware of English precedents he would not have written *Il Pastor Fido* in the style he did. If he had been aware of English taste, he would not have written it at all"<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Voir par exemple Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 100: "The English pastoral tradition, on the other hand, as initiated in *Shepherd's Calendar*, was never particularly oriented toward a musical setting".

<sup>38</sup> John Dryden, *The Works of John Dryden*, 20 vols., éd. Earl Miner, George R. Guffey et Franklin B. Zimmermann, Berkeley, University of California Press, 1976, vol. 15, p. 5-6 (préface de *Albion and Albanus*).

<sup>39</sup> Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 188.

"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

Il semble cependant que les adjonctions opérées par Haendel en novembre 1734 sont bien davantage en adéquation avec les origines musicales du drame pastoral que les deux précédentes versions de l'opéra, non seulement parce qu'elles proposent quelques analogies formelles avec l'ouvrage de Guarini, mais aussi parce qu'elles thématisent, en un acte ouvertement méta-musical, la nature même du genre en question.

Ainsi, l'introduction au début de l'ouvrage du divertissement *Terpsichore*,<sup>40</sup> une sorte d'opéra-ballet à la française,<sup>41</sup> renoue d'une certaine manière avec la convention, dûment évoquée par Crescimbeni, qui faisait précéder le drame pastoral d'un prologue.<sup>42</sup> Les deux versions de 1734 sont également ponctuées d'un certain nombre de chœurs – ce qui n'était pas le cas pour le spectacle représenté en 1712 –, autre manière de satisfaire aux règles évoquées par Crescimbeni.

Grâce à l'adjonction du prologue de novembre 1734, le spectateur/auditeur est plongé de plein fouet dans la tradition d'un Âge d'or pastoral entièrement dédié à la création de la beauté par le truchement de la réunion et de la fusion des arts, évoquant indirectement le mythe du berger arcadien pour lequel le chant et la poésie sont les moyens naturels d'exprimer les mouvements de son âme. L'opéra-ballet *Terpsichore* est en effet l'occasion d'opérer une démonstration des facultés imitatives de la danse et de la musique, censées représenter, conformément aux théories contemporaines sur l'expression des passions de l'âme humaine, les émotions les plus diverses. Au cours du divertissement musical, la muse Terpsichore est ainsi sommée par Apollon, descendu du Parnasse pour honorer le nouveau temple des arts,<sup>43</sup> d'unir ses "pas expressifs" ("passi loquaci" [Prologo, 5]) aux "notes allègres" ("note vivaci" [Prologo, 5]) de la muse Erato, sa "mélodieuse cousine" ("melodiosa Germana" [Prologo, 5]), afin de prouver l'intelligence de son art: "con giusta cadenza / Unisce il piede sì d'intelligenza" (Prologo, 6). L'union des gestes et des notes, du son et du mouvement ("Alla nostra Armonia giungi tua Danza" [Prologo, 6]) est ainsi l'occasion de suggérer tour à tour les transports de l'amour partagé, l'espoir et les soucis d'un amoureux fidèle, la jalousie et la fureur de l'amant délaissé, etc. Notons incidemment comment la polysémie du vocable "passi" [Prologo, 5] permet de relier les "pas" de la danseuse au "passage" musical qui les accompagne (autre sens en italien du terme "passo"), de même qu'elle

<sup>40</sup> L'adjonction de l'intermède *Terpsichore* est également liée à des circonstances pratiques, avec notamment l'arrivée à Londres de la troupe de la danseuse Marie Sallé.

<sup>41</sup> Pour une analyse musicale du passage, voir Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 221-223.

<sup>42</sup> Voir Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>43</sup> Faut-il voir ici une allusion au tout récent théâtre de Covent Garden, dans lequel Haendel et sa troupe venaient de s'installer?

Pierre Degott

permet d'évoquer, de façon plus générale, l'éventail des situations psychologiques traditionnellement traversées par les personnages d'opéra, eux aussi amenés au cours de leurs pérégrinations à entreprendre diverses "démarches" ("passi"), autre sens figuré du vocable italien. Gageons que l'auteur des paroles du prologue misait également sur l'effet de paronomase créé par l'apparition du signifiant "passioni" ("TERPSICORE *dimostra la forza di quelle Passioni*" [Prologo, 9], établissant un nouveau rapport, à la fois phonique et sémantique, entre les émotions humaines et les moyens permettant de les susciter.

Si le lecteur attentif reconnaît sans mal, dans ce qui se présente de toute évidence comme une mise en abyme de l'intrigue principale, les actes et les émois des personnages de l'opéra – le duo n°9, qui évoque les tourments de l'amoureux fidèle ("La speme e cura d'un fido amor" [Prologo, 9]), est bien entendu à lire comme un commentaire de l'action à venir –, la fin de la démonstration de Terpsichore, qui imite la rapidité du vent à la suite des compliments d'Apollon ("Terpsicore *rappresenta la rapidità de' Venti*" [Prologo, 10]), suggère également ce que les troubles humains ont de fugace et d'éphémère en pays arcadien. Les derniers mots de l'opéra, confiés à Mirtillo puis au chœur, reprennent scrupuleusement le motif de la fusion de la musique et de la danse, seul moyen de dissiper les troubles de l'âme, établissant un nouveau lien entre l'intrigue principale et le prologue; la juxtaposition, dans le dernier morceau, des termes "al ballo" et "al canto" semble d'ailleurs trouver sa réalisation concrète à la fin du prologue, au moment où les pas de la muse "enchanteresse" ("Co' tuoi giri incanti 'l cor" [Prologo, 9]) se mêlent littéralement au chant des deux protagonistes: "Mentre cantano il Duetto, TERPSICORE li v'è tramezzando col Ballo" (Prologo, 10).

*Mentre cantano il Duetto, TERPSICORE li  
v'è tramezzando col Ballo.*

**Gran Coro.**

Cantiamo lieti della Virtù  
Le belle lodi, scesa è quà giù,  
Sol le dotte opre per illustrar,  
E la sua gloria per celebrar.  
*Fine del Prologo. (Prologo, 10)*

Mirtillo  
Sciolga dunque al ballo  
al canto

Oggi ognun la voce, e 'l  
piè;  
Lodi, feste al Nume  
santo,  
Che ristoro a tutti diè.

**Coro.**

Replicati al ballo al  
canto  
Sciolga ognun la voce e 'l  
piè;  
Lodi, feste al Nume  
santo,

"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

Che ristoro a tutti diè.  
BALLO Generale.  
Fine dell' OPERA.  
(3.9.46)

Les liens thématiques entre le prologue et l'opéra sont également suggérés par les circonstances pragmatiques de la distribution vocale. En effet, lors des représentations de 1734, les titulaires des rôles de Mirtillo et d'Amarilli (le castrat Giovanni Carestini et la cantatrice Anna Maria Strada del Pò) tenaient également les parties d'Apollon et d'Erato, établissant un nouveau lien entre les bergers de l'opéra et les divinités du Prologue. Un tel procédé dramatique, par le truchement duquel Mirtillo apparaît dans l'opéra sous les mêmes traits que le dieu des arts, de même qu'Amarilli figure la contrepartie terrestre d'Erato, la "President of Musick" du prologue, semble réunir les deux fonctions principales du berger de la pastorale, telles qu'elles furent définies par Dryden dans la préface de *Albion and Albanus*: "make verses" et "be in love". La prééminence des deux fonctions semble également être suggérée par l'homographie systématique entre les termes "cori" (pluriel du terme "coro", le "chœur") et "cori" (pluriel du mot "core/cuore", le "cœur"),<sup>44</sup> comme si le terme avait pour mission de signifier qu'en plein univers pastoral l'amour entre les êtres s'exprime le plus naturellement du monde par le chant. Le passage au cours duquel Mirtillo se propose de rejoindre Amarilli dans la grotte, et d'unir leurs deux *cœurs* en un, est précisément suivi d'un *chœur* de bergers, expressément convoqué par Mirtillo pour célébrer la réunion des deux amants: "Accorrete, voi Pastori, / Lieti, pronti a festeggiar. / Vado a unir in un due cori, / L'idol mio corro abbracciar" (2.10.34). Une fois encore, les effets de paronomase ("Accorrete, cori, corro...") semblent accentuer, grâce à la simplicité extrême produite par l'accumulation d'autant de retours phoniques, l'immédiateté et la spontanéité de l'action représentée. Curieusement, Winton Dean et John M. Knapp fustigent sans ambages l'adjonction de 1734, peu efficace selon eux sur le plan de la dramaturgie:

The insertion in II x . . . is ludicrous: instead of entering the cave Mirtillo says he will be there in a few minutes, summons the other shepherds to share his joy, and initiates a choral finale that replaces Eurilla's air of fiendish anticipation. The almost total eclipse of Eurilla demolishes one of the few satisfactory features of the 1712 score.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Le phénomène était habituel à l'époque, la graphie "core" n'ayant pas alors les connotations archaïsantes qu'elle a aujourd'hui.

<sup>45</sup> Voir Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 217.

*Pierre Degott*

Si l'on peut en effet considérer que la version de 1712 présente davantage de vraisemblance dramatique, celles de 1734 renforcent en revanche la composante méta-musicale de l'opéra, conférant aux personnages de l'ouvrage une nouvelle dimension. En effet, en montrant Mirtillo dans un rôle de démiurge musical, pourvoyeur de concerts et de divertissements pastoraux – dans la version de novembre, l'acte s'achève de plus sur un ballet –, les auteurs de l'opéra semblent également enrichir le personnage de nouvelles connotations mythologiques. L'entrée dans la grotte de Mirtillo, sur fond de danses et de chants pastoraux, présente en effet, dans le nouveau contexte, une certaine analogie avec la descente aux enfers d'Orphée, la recherche d'Amarilli se voyant également associée, par le truchement de l'interprétation des mythes fondamentaux, à la quête d'un art et d'un idéal perdus. Seule la nouvelle contextualisation de la version de novembre 1734, avec l'organisation musicale qui lui est propre, permet d'envisager une telle interprétation, qui renouvelle d'une certaine manière les grilles de lecture de l'opéra...

Les versions de 1734 modifient également la perception du personnage de Silvio, que la nouvelle disposition musicale associe également, et de manière récurrente, à la présence de chœurs et – pour la version du mois de novembre – de ballets de chasseurs. Plusieurs apparitions du personnage sont ainsi également assorties d'une autre forme de "concert dans le concert", association qui confère au jeune homme une fonction analogue à celle de Mirtillo. Si Silvio, on le sait, est passé maître en l'art de la chasse, c'est lui également qui commande aux destinées des musiciens chargés de régaler les auditeurs de leur propre maîtrise musicale. De même, si l'amour du jeune homme pour l'art de la chasse s'exprime volontiers par des métaphores empruntées au registre musical (voir notamment l'air "Sol nel mezzo risuona del core" [2.6])<sup>46</sup>, c'est jusqu'à la ligne vocale du personnage, au cours du même air, qui évoque par ses mélismes l'écriture et les sonorités du cor, l'instrument métonymiquement associé à la chasse, devenue ici métaphore de l'art musical.<sup>47</sup>

Comment dans ces conditions ne pas voir, dans la dévotion de Silvio à sa "bella diva" (1.6.18...) ou à sa "casta Dea" (1.8.22...), autre métonymie de la

---

<sup>46</sup> Le livret est d'ailleurs riche en images musicales, comme s'il fallait nous rappeler à quel point la parole des personnages de l'Âge d'or repose sur une expression foncièrement musicale. Citons par exemple les segments "dolci accenti" (1.2; 2.3), "le note" (dans le sens de "note, annotation" [2.9]), "al suon de' miei sospiri" (3.1)... Si la plupart de ces images se retrouvent dans le texte de Guarini, elles n'y apparaissent pas dans la même proportion.

<sup>47</sup> Les rythmes et la mélodie de l'air "Sol nel mezzo risuona del core" évoquent en effet le son du cor de chasse...



"Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une traduction musicale de l'œuvre de Guarini"

chasse, l'image d'une nouvelle allégeance à un art parfait et absolu, celui de la pratique et de l'expression d'une forme musicale ? Même si les deux collocations que nous venons de citer – absentes du texte de Guarini –, n'ont pris que bien plus tard, au cours de l'histoire de l'opéra, les connotations qui sont les leurs aujourd'hui,<sup>48</sup> on ne peut penser s'empêcher de voir en Silvio une autre figure d'artiste, un autre Orphée dédaignant l'amour des femmes pour se livrer de manière exclusive à la pratique de son art. L'anachronisme de certains arguments n'empêche pas d'imaginer Haendel lui-même, autre figure orphique entièrement et exclusivement dédiée à la pratique de son art,<sup>49</sup> se projeter dans un personnage que la dimension acquise dans les dernières moutures de l'opéra rend beaucoup plus intéressant qu'il n'y paraît de prime abord.<sup>50</sup>

Nul ne connaît l'identité du texte de l'opéra-ballet *Terpsichore*. Il est tentant cependant, à la lumière de telles observations, de donner raison aux hypothèses de Ellen T. Harris lorsque cette dernière écrit: "It is fascinating to speculate whether Handel may have written some of these texts himself"<sup>51</sup>.

On le voit, le retour à la source et à l'esprit de mode pastoral ne passe pas forcément par le retour au texte de Guarini, tant il apparaît que les efforts du librettiste pour retrouver la source ont été relativement peu pris en considération. Si le texte de la version de novembre 1734 est encore plus éloigné de la poésie de Guarini, du moins dans la lettre, la partie musicale de l'opéra semble évoquer bien davantage, du moins partiellement, l'esprit de l'univers pastoral.

En assumant l'italianité de sa musique, et en allant lui-même au bout de ses convictions artistiques, Haendel recrée à sa manière, en soulignant la nature réflexive de l'ouvrage et en recyclant les clichés de son époque, sa propre version d'un Âge d'or artistique, image d'un paradis musical où les fidèles bergers, à l'image des dieux de l'Olympe, ne cessent de nous régaler de leurs chants.

---

<sup>48</sup> Le thème de la "casta diva", tel qu'il fut propagé notamment par l'opéra de Bellini *Norma* (1831) et par l'aura de ses grandes interprètes, est en effet devenu une métaphore de la quête spirituelle de l'art parfait.

<sup>49</sup> Pour l'identification de Haendel à Orphée, voir notamment Robert J. Merrett, "England's Orpheus: Praise of Handel in Eighteenth-Century Poetry", *Mosaic*, 20:2, 1987, p. 97-110.

<sup>50</sup> Voir par exemple le commentaire plutôt négatif dans Winton Dean et John M. Knapp, *op. cit.*, p. 212-213.

<sup>51</sup> Ellen T. Harris, *Pastoral Tradition*, *op. cit.*, p. 250.