

## C.W. von GLUCK, LE GRAND RÉFORMATEUR

Christoph Willibald von Gluck a été l'architecte de deux réformes majeures : l'opéra italien d'abord, la tragédie lyrique ensuite. Gluck suscita bien des querelles de son vivant, avant d'être adulé par la génération romantique. Nous allons faire le portrait d'un compositeur qui a changé le visage de l'art lyrique, par une esthétique du compromis : d'un côté le retour à l'Antique, écho d'un Régime déclinant, de l'autre la séduction d'une classe montante (la bourgeoisie), enfin l'humanisation des héros grecs par la simplification de leur intrigue.

Opéra « adultère de la poésie et de la musique » Lamartine  
Plutôt que de dire que l'opéra est la rencontre entre un mauvais musicien aimant la poésie et un mauvais poète aimant la musique...

### La vie de Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)

Né le 2 juillet 1714 à Erasbach dans le Haut Palatinat en Bavière Christoph Willibald von Gluck, dont le rayonnement peut sembler limité en comparaison de son rôle dans l'histoire de l'opéra, est fils d'un garde-forestier. Il manifeste très tôt un vif intérêt pour la musique et se distingue au chant, à l'orgue, au violon.

#### Les années de formation

La carrière de Gluck se présente d'emblée comme le résultat d'une succession de rencontres déterminantes, autant pour sa formation que pour son évolution théorique future. A douze ans, le jeune Christoph-Willibald, qui avait commencé à étudier à Eisenberg, entra au collège des jésuites de Kommotau; il y reçut, outre l'instruction habituelle, ses premières notions musicales; à dix-huit ans, il alla continuer ses études de musique à Prague, une ville dont Mozart, à la réception de Don Giovanni, dira « qu'elle l'a compris », et où Gluck jouait du violon dans les églises pour gagner quelque argent. Un bon musicien, le Père Czernhorsky, le remarqua, lui donna des leçons et lui enseigna le violoncelle; les dimanches, il allait chanter dans les églises des villages et jouer du violon aux fêtes des paysans.

1734 : il part contre la volonté de son père, avec sa guimbarde, allant de village en village et échangeant de la musique contre du pain, des œufs, du fromage... pendant 15 jours qui sont pour lui les seuls jours de liberté qu'il dit avoir connus : fiction ou réalité ?

L'Empereur ayant imposé son goût pour l'opéra italien, Gluck, qui veut faire de la musique, se rend en Italie avec le prince lombard Melzi. Celui-ci résidait à Milan, mais séjournait alors dans la capitale de l'Autriche, et remarquant le jeune Gluck, l'emmena, l'engagea dans sa musique particulière et Gluck, encore une fois bravant l'hostilité paternelle, partit séjourner à Vienne et à Milan (1736) où on lui donna pour maître l'organiste compositeur Giambattista Sammartini, maître de chapelle à Milan, auteur de

nombreuses symphonies.

Après de ce célèbre pédagogue connu dans l'Europe entière, Gluck acquiert une solide technique de composition dans le plus pur style italien pour se perfectionner dans ce domaine, apprend la fugue et le théâtre lyrique. Le voyage en Italie dure environ dix ans

La musique à Vienne :

Rempart de la chrétienté,

Creuset des rencontres entre peuples, arts, civilisation Nord / Midi

Gluck sera le premier musicien « viennois »

La mort de Charles VI 20.10.1740 empêche la saison théâtrale à Milan, c'est donc l'année suivante qu'est représenté **ARTASERSE**, son premier opéra.

Les contraintes stylistiques de l'opéra italien sont respectées, j'insiste, au début par Gluck avant qu'il en devienne le grand réformateur.

Il manifeste très vite un intérêt exclusif pour l'écriture d'ouvrages lyriques. Il en composera plus d'une centaine. Rompu aux règles de « l'opéra seria » dont la construction repose sur la mise en valeur de la virtuosité, le jeune compositeur fait

donc ses débuts à Milan avec son **Artaserse** sus cité. C'est un triomphe qui lui vaut une série de commandes. Ses 21 premiers opéras, dont il ne reste souvent que des fragments, seront joués dans les plus grands théâtres d'Europe.

2e opéra (Venise 2/5/1742) **Demetrio**, un succès

3e (Milan 6/01/1743) **Demofonte**, dont l'ouverture « carnaval » fait sensation (orchestration originale : travail sur le phrasé et les rythmes Originalités premières de Gluck

**Demofonte**, roi de Thrace, est tenu de sacrifier chaque année à Apollon une jeune fille vierge - « aussi longtemps que l'usurpateur innocent est appelé à régner » a dit l'oracle. **Matusio** craint alors que sa fille **Dircea** ne soit la prochaine victime. En réalité, celle-ci a épousé dans le plus grand secret le prince **Timante**, héritier du trône, à qui **Demofonte** veut faire épouser la princesse phrygienne **Creusa**. L'**imbroglio** ne s'arrête pas là : on découvre que **Cherinto**, le fils cadet du roi, est tombé amoureux de **Creusa**. Le mariage de **Dircea** et **Timante** est finalement révélé, la colère du roi apaisée, et l'héritier abandonne le trône au profit de son frère. L'opéra aurait pu s'arrêter là, mais **Métastase** réservait en fait encore bien des rebondissements à l'intrigue : tout d'abord, une lettre révèle que **Dircea** et **Timante** sont en réalité frère et sœur, tous deux étant les enfants de **Demofonte**. Premier choc, on s'en doute bien, et pas des moindres. Surgit alors une seconde lettre annonçant que **Timante** est en fait le fils de **Matusio**, et non du roi. Ainsi, l'inceste est évité, « l'usurpateur innocent » (**Timante**) n'est plus sur le trône, les sacrifices peuvent cesser, et **Cherinto** épouser **Creusa**. Tout est bien qui

finit bien.

Puis vient **IPERMESTRE** à Venise en 44, 1er opéra qui nous soit parvenu entier

Homme du XVIII<sup>e</sup>, né avant l'avènement de Louis XV et mort avant 1789, Gluck sera un musicien errant (comme Haendel, Hasse, Mozart, fils Bach) en Italie, Angleterre, Danemark, Vienne et surtout Paris ; il composa rapidement *Artamene*; *Siface*, *Alessandro nell' Indie*, *Fedra*. Ses opéras ayant eu du succès, Gluck fut appelé à Londres, en 1745, à l'opéra de Haymarket et y fait la connaissance de Haendel.

Il fit représenter à Londres un *pasticcio* intitulé *Piramo e Tisbe*, sujet auquel il adapta, suivant la coutume du temps, les morceaux les mieux réussis de ses précédents opéras. Haendel déclara détestable la musique de ces œuvres; c'est que Gluck n'avait pas encore trouvé sa vraie voie dramatique, celle de la simplicité et de la puissance d'expression. Mais ce « *pasticcio* » ne lui fut pas inutile, car il vit clairement que lorsqu'une musique, justement applaudie lorsqu'elle doit exprimer, avec certaines paroles, une situation et un sentiment, perd toute vérité d'accent si on la destine à une autre scène et à un autre texte poétique. Ces réflexions s'accusèrent avec une grande force lorsqu'il entendit à Paris, peu après, les opéras de Rameau.

L'accent noble et pourtant toujours humain de la déclamation lyrique de Rameau lui fut une révélation et le décida à renoncer à l'opéra italien tel qu'il l'avait pratiqué jusqu'alors. Revenu à Londres, il en repartit pour l'Allemagne (1746), passa par Hambourg, où il mène une vie errante et laborieuse pendant 3 ans et s'arrêta quelque temps à Dresde. A Vienne, il écrivit des opéras et aussi des symphonies, bien qu'il ne conçut pas aisément la musique en dehors d'un sujet dramatique et d'un texte précis; mais il continua surtout de travailler la littérature comme la musique, et, en 1748, sur un poème de Métastase, il composa une *Semiramide riconosciuta* où son récitatif revêtait déjà un caractère nouveau, en même temps que l'harmonie y prenait plus d'intérêt et plus d'importance

Sémiramis, reine de Babylone, assiste, vêtue en homme et se faisant passer pour son fils Nino, prince nonchalant et efféminé, à la présentation des prétendants à la main de la princesse : Mirteo, prince des Indes, frère de Sémiramis (qui l'ignore), et Ircanus, prince des Scythes. Tamiris donne sa préférence à un certain Scitalce. Sémiramis reconnaît alors son ancien amant Idrénus. Celui-ci, à la suite de calomnies de son confident Sibari, épris de Sémiramis, avait tenté de la tuer en la jetant dans le Nil, mais elle avait survécu. Sibari est présent lui aussi. Il reconnaît Sémiramis et ourdit de nouvelles machinations pour se débarrasser des prétendants et épouser la reine elle-même. Après toute une série de quiproquos, Sémiramis dévoile sa véritable identité au peuple. Elle justifie la supercherie et se fait acclamer en faisant valoir la supériorité de ses mérites sur ceux de son faible fils. Scitalce obtient le pardon et la main de Sémiramis, tandis que Tamiris épouse Mirteo. L'opéra s'achève sur l'apparition de Jupiter trônant au milieu des divinités de l'Olympe. Iris descend des cieux sur un char tiré par des paons

Dans cet opéra ainsi que dans ses précédents, si G accepte l'emploi systématique de grandes voix (castrat et femmes) il y a une originalité réelle passant par de nouveaux instruments, une recherche du pittoresque (évocation de la Nature). Pour le moment la

déclamation n'a qu'un petit rôle, mais seulement 10 ans + tard, elle a un rôle dramatique très fort  
 Appelé en 1749 à Copenhague, il y écrit pour le jour de la naissance de Christian VII, une « sérénade » en deux actes, *Filide*. On le demanda ensuite en Italie : il y donna *Telemacco*, *L'Eroe Cinese* ; *Il Trionfo di Camillo* et *Antigono*. Ces opéras accentuent encore les progrès de Gluck, et plusieurs fragments des deux premiers ont passé dans son *Iphigénie en Aulide*; dont le thème initial de l'ouverture vient d'un chœur de *Telemacco* (ce thème existe d'ailleurs auparavant dans une messe du musicien napolitain Feo), et l'ouverture même de *Telemacco* est devenue celle d'*Armide*.

De 1755 à 1761, Gluck demeura à Vienne en tant que chef d'orchestre de l'Opéra de la cour. Il y écrit des airs nouveaux pour divers opéras ainsi que la musique pour ballet :

	Don	Juan	en	1761
--	-----	------	----	------

À Vienne, il jouit d'une renommée internationale et reçoit nombre de commandes de l'étranger. Une de ses partitions les plus remarquables date de cette époque : *La Clemenza di Tito* dont le livret servira également à Mozart en 1791. Gluck recherchait plus de simplicité dans l'action, plus de naturel dans le chant affranchi des ornements de la virtuosité. L'année 1754 marque le début de sa carrière officielle. Il est nommé maître de Chapelle de l'impératrice Marie-Thérèse, ce qui lui donne l'occasion de faire une autre rencontre importante, celle du comte Durazzo, directeur des opéras de la Cour. Grâce à lui, il découvre l'opéra-comique français dont le chant, plus sobre, le séduit en lui ouvrant d'autres horizons. Gluck entretient une correspondance avec Charles-Simon Favart (1710-1792) maître de ce genre typiquement français, et il y consacre quelques compositions telles que *Le Diable à quatre* (1759) *L'ivrogne corrigé* (1760), *le Cadi dupé* (1761) Il ne cesse alors de mûrir ses idées et d'assouplir son style musical.

## UNE PAUSE CHRONOLOGIQUE POUR ORPHÉE

C'est la rencontre de Gluck avec le librettiste Ranieri di Calzabigi qui lui permet d'appliquer concrètement les réformes musicales qu'il souhaitait. Calzabigi, qui vivait à Paris au moment de la Querelle des Bouffons, était résolument convaincu par la nouvelle esthétique prônée par Rousseau et tant d'autres pour renouveler l'art. Il écrit trois livrets pour Gluck, dont *Orfeo ed Euridice*, mais également des ouvrages théoriques sur sa conception du nouveau drame lyrique.

**Le 5 octobre 1762**, ils firent représenter à Vienne *Orfeo ed Euridice*. L'apparition d'*Orfeo* est une date capitale dans l'histoire de la musique dramatique : Gluck inaugurerait en cette œuvre une nouvelle manière de comprendre et de traduire musicalement les passions et les situations; il commençait vraiment par cette partition sa grande réforme de l'opéra; le poème, simple, bien construit, l'avait mieux servi que ceux de Métastase, malgré la moindre valeur de la forme littéraire.

Créé au théâtre de la Burg, chanté par le castrat Guadani, Marianne Bianchi et Lucie Gleber-Claveneau, c'est le premier opéra « réformateur », une action théâtrale en

musique, comme le dit si bien le sous-titre en italien qui renouvelle la double tradition de l'opéra seria et de la tragédie en musique.

Le mythe d'Orphée et d'Eurydice est bien connu. Eurydice meurt dans les campagnes de Thrace de la morsure d'un serpent peu de temps après son mariage avec Orphée. Les dieux, touchés par le désespoir d'Orphée, l'autorisent à pénétrer dans les Champs Élysées (le royaume des morts) pour ramener Eurydice, à condition qu'il ne la regarde pas avant d'être de retour sur terre. Orphée, éperdu d'amour, ne résiste pas. Il se retourne, causant ainsi une nouvelle fois la mort de sa bien-aimée. L'opéra de Gluck, pour des besoins dramatiques, y ajoute l'épisode de l'Amour qui réunit les époux.

Il y a trois rôles principaux : Orphée, qui peut être chanté par une contralto, une mezzo-soprano ou un contre-ténor ; Eurydice (soprano) et L'Amour (soprano).

Pour s'être intéressé à l'opéra-comique, Gluck connaissait intimement les ressorts du style français. Une innovation majeure sera la simplification des livrets. Dans la Vienne impériale dominaient les trames héritées de Pietro Metastasio. Gluck et Calzabigi reviennent au modèle grec antique, réduisant drastiquement le nombre de protagonistes sur scène (deux héros seulement dans *Alceste* !).

C'est bien avec l'intention de débarrasser l'opéra de ses excès pour le rapprocher de la vérité, que Gluck et Calzabigi créent *Orfeo*. Jusqu'à cette date le musicien reste « un italien », même si son approche de l'opéra-comique français lui a ouvert de nouvelles perspectives avec l'*Orfeo ed Euridice*. Rompant avec l'omniprésence de l'*aria da capo*, Gluck et Calzabigi privilégient une virtuosité vocale issue [chant dévoué à l'expression] du drame. Animés par la quête d'un chant naturel, désireux de renouveler l'artificialité de l'alternance entre récitatif (proche du discours parlé) et air (dévolu à la virtuosité), les deux créateurs complexifient les formes, en généralisant l'usage de récitatifs proches du chant, accompagnés par l'orchestre. Comme si les récitatifs, accompagnés de tout l'orchestre, devenaient des airs et les airs ne se détachaient plus si vivement des récitatifs... chacun fait un pas vers l'autre...

Le livret est mythologique, sévère, sans galanterie, et loue l'amour conjugal sans intrigue parasite. Il a un dénouement heureux (l'Amour redonne vie à Eurydice) contrairement au mythe, et conformément à l'esthétique de l'opéra français que Calzabigi a suivie

Intervention constante du chœur comme dans les tragédies antiques, le chœur est un personnage de l'action

« Première création d'une véritable atmosphère musicale » selon G. Pierné

Le rôle des vents est très important

La musique pour vaincre la mort et ressusciter l'amour, quel meilleur thème que celui pour un opéra ? Le mythe d'Orphée et Eurydice fut toujours adulé des compositeurs, et la figure d'Orphée, le poète mettant les hommes et la nature à ses pieds par son chant, inspira les artistes toutes époques confondues. Nulle surprise de retrouver le mythe aux origines mêmes de l'opéra, avec l'*Euridice* de Jacopo Peri et l'*Orfeo* de Giulio Caccini (1600) puis l'*Orfeo* de Monteverdi (1607). Luigi Rossi (1647) Viendraient ensuite l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, Ferdinando Bertoni (1776), dans un tout autre genre l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (1858) Ernst Krenek (1915)

ou l'opéra de chambre de Philip Glass Orphée basé sur le film de Cocteau.

La partition de Gluck sera une référence pour plusieurs générations de compositeurs à venir, qui y trouveront une source d'inspiration infinie. Ces transformations qu'allait recevoir l'opéra divisèrent bien sûr les mélomanes et engendrèrent moult débats, qui avaient démarré deux décennies avant Gluck : Dès 1752 à Paris avait éclaté la « Querelle des Bouffons », qui avait duré quelques années. Cette querelle révélait déjà les aspirations nouvelles d'une partie du public, celles d'entendre une musique plus sincère dans l'expression des émotions.

Dès *Orfeo ed Euridice* et surtout après *Alceste*, le différend qui divisait les lyricophiles entre défenseurs et censeurs du style français refit surface face aux réformes mises en place par Gluck à la fois dans l'opéra seria italien et dans la tragédie lyrique française. Les détracteurs de Gluck comptaient dans leur rang La Harpe, Marmontel et d'Alembert qui désapprouvaient la voie que prenait l'opéra avec les innovations du compositeur, tandis que Rousseau était devenu un de ses principaux admirateurs. Les débats soulevés indiquaient bien l'importance de la réforme que Gluck mettait en place, et pour beaucoup de ses contemporains, il s'agissait d'une véritable révolution musicale.

Le chant est dédié à la plus pure intériorité des personnages, comme dans l'air célèbre d'Orfeo « *Che farò senza Euridice* ». Le résultat évident est l'intensification de la dimension théâtrale, qui devient parfaitement intégrée à la musique, ce qui est souligné par l'importance donnée au chœur qui fait référence directement à la tragédie grecque. Il accompagne d'abord le malheur d'Orfeo puis incarne les furies avant de célébrer le retour au calme à la fin de l'opéra. Pour la première fois également, tous les récitatifs sont accompagnés pour créer plus de naturel et une vraie continuité sonore.

Dans sa volonté de dépoussiérer l'opéra de son artificialité, Gluck conserva pourtant la tradition du *lieto fine*. D'abord parce qu'il n'avait pas le choix étant donné que l'opéra devait être représenté pour la fête de l'empereur François Ier, mais également parce que l'idée de progrès de l'humanité était importante à ce moment-là : la réforme du compositeur prenait place à plus grande échelle dans les débats philosophiques des Lumières qui agitaient Paris à ce moment-là et qui s'étaient étendus en Europe, entre autres à la cour de l'impératrice Marie-Thérèse à Vienne où fut créée la première version d'*Orfeo ed Euridice*. C'est pour cette raison que le livret de Calzabigi se conclut sur une fin qui diffère de celle du mythe. Cet ajout n'est pas gratuit, et le geste de l'Amour qui empêche Orphée de se donner la mort et réunit les deux époux témoigne d'une idée essentielle à l'époque, celle que l'homme sort vainqueur des épreuves de la vie par son amour et sa vertu.

### **Les voix d'Orphée**

*Orfeo ed Euridice* connut des évolutions de taille au fil du temps et fut sans cesse adapté aux goûts des publics et des interprètes. Dans la première version en italien, le rôle d'Orphée était écrit pour un castrat contralto. Le créateur du rôle, Gaetano Guadagni, ne parvint pourtant pas complètement à renoncer au déploiement de sa virtuosité et ne put s'empêcher d'improviser quelques ornements supplémentaires.

Une seconde version en italien vit le jour en 1769 à Parme, où le rôle d'Orfeo fut transposé pour un castrat soprano. En 1774, le rôle fut cette fois réécrit pour ténor dans une version française traduite par Pierre-Louis Moline et créée au Palais-Royal. L'orchestration fut modifiée, des récitatifs entiers furent réécrits, des ballets furent ajoutés ainsi que plusieurs airs : le premier air de l'Amour « Si les doux accords », un air à vocalises pour Orphée « L'espoir renaît dans mon âme » Les fastes superflus de l'opéra seria semblaient revenir hanter Orphée et Eurydice même si la nouvelle version restait fidèle à bien des égards aux idéaux de Gluck. L'œuvre française reçut un bon accueil. Les témoignages furent nombreux pour décrire l'émoi qu'elle provoqua chez les spectateurs, Rousseau déclarant : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose ».

- La version d'Hector Berlioz (1859)

C'est Hector Berlioz, au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui a redonné tout son éclat à l'œuvre de Gluck. En effet, lorsqu'il arrive à Paris pour suivre des études de médecine, Berlioz découvre les partitions de Gluck à la bibliothèque du Conservatoire qu'il recopie pour s'en imprégner. Aux concerts, il suit partitions en main Iphigénie en Tauride et Iphigénie en Aulide. Gluck est la révélation première, celle qui confirme la vocation de Berlioz pour la musique.

- Fasciné par la musique de Gluck, le compositeur admirait « les harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie !... Tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure. » Si, suite au travail de Berlioz, des versions de moins en moins fidèles à Gluck virent le jour, retraduites en italien, et devenant de véritables « tubes » pour de nombreuses mezzo-sopranos ou contraltos, sa version permit aussi au chef-d'œuvre de passer à la postérité.

Si la paternité littéraire des Troyens doit beaucoup à Virgile, celle, musicale, est tout entière, tournée vers la figure de Gluck. En effet, les Troyens sont, au sens plein de ces deux mots, une tragédie lyrique, puisque l'action dramatique est soumise à la toute-puissance d'une certaine transcendance, qui conduit à son gré les événements et les héros. Le sujet des Troyens est donc très proche des opéra seria, des tragédies lyriques écrites par Gluck au XVIII<sup>ème</sup> siècle. En outre, cette passion que Berlioz vouait à Gluck trouve nombre d'échos : Cassandra et Didon descendent d'Alceste, d'Iphigénie. Toutefois, les Troyens apparurent de ce point de vue-là comme une exhumation d'un genre défunt à un moment où triomphaient le mélodrame verdien et déjà le drame wagnérien.

« *Il me semble que si Gluck revenait au monde, il dirait de moi en entendant cela : « décidément, voilà mon fils ! »* (Berlioz). Après avoir fait de Gluck sa divinité tutélaire, Berlioz raconte dans ses mémoires : « *Le jour où, après une anxieuse attente, il me fut enfin permis d'entendre Iphigénie en Tauride, je jurai, en sortant de l'Opéra, que malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serai musicien.* ». Gluck fascine la génération romantique par sa quête d'un art musical exempt de divertissement, destiné à élever l'auditeur. L'un et l'autre, détracteurs acharnés d'un

opéra italien dominé par le vedettariat des chanteurs, Berlioz et Wagner en font le premier musicien romantique. Habité par Gluck, Wagner révisé *Iphigénie en Aulide* en 1847, puis s'inspire des chœurs du musicien allemand pour sa réforme de l'opéra. Un dernier nom émerge parmi les héritiers auto-proclamés de Gluck : celui de Franz Liszt qui, en 1864, dirige *Orphée et Eurydice* à Weimar. En préambule, Liszt crée un nouveau poème symphonique, *Orpheus*, inspiré du « *point de vue touchant et sublime dans sa simplicité, avec lequel ce grand maître a envisagé son sujet* ».

Pour la triade Berlioz/Liszt/Wagner, Gluck fait figure de prophète. Ses deux réformes destinées à débarrasser l'opéra de traditions poussiéreuses traduisent le nouveau **statut** de la musique : en réfutant la dimension divertissante de l'*opera seria* et de la tragédie lyrique, le musicien allemand impose une **écoute nouvelle**, à laquelle aspirent ses trois successeurs. Nouvelle religion, l'art – et en particulier la musique – renverse les habitudes, transcende l'auditeur, en un mot : lui permet d'accéder au sublime. « *Il faut quelquefois se moquer des règles, et se faire soi-même des règles pour en tirer des grands effets* », prédisait Gluck dès 1775. Berlioz, Liszt et Wagner n'auraient sans doute pas mieux dit.

Lors de la représentation du 19 novembre 1859, Hector Berlioz fut chargé de remanier la partition à l'intention de Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique et de la chanteuse Pauline Viardot qui reprit le rôle, en travesti, dans sa tessiture originelle, celle de contralto.

Il innova presque dans tout ; néanmoins en innovant il ne fit que suivre l'impulsion irrésistible de son génie dramatique. Je ne crois pas que son but direct fut l'agrandissement de l'art ; doué d'un sentiment d'expression extraordinaire, d'une rare connaissance du cœur humain, il s'occupait exclusivement de donner aux passions un langage vrai, profond et énergique, en employant toutes les ressources musicales dans cette unique direction.

Celui qui rêvait de composer une musique « propre à toutes les nations » a paradoxalement laissé un très grand nombre d'ouvrages composés dans la tradition italienne. Ceux de ses opéras qui suivent les principes inspirés par sa grande réforme sont les moins nombreux – mais les plus donnés et les plus admirés, comme en témoignent les analyses de Wagner ou de Berlioz, fascinés par une œuvre contradictoire située à la charnière de deux époques. Mozart viendra réaliser et dépasser les promesses musicales et dramatiques contenues dans les grandes œuvres de Gluck.

## FIN DE LA PAUSE ORPHÉE

Cependant Gluck retourna encore pour quelque temps à des œuvres de médiocre importance, représentées à la cour : *Ezio*, *la Rencontre imprévue*, aussi appelée en Allemagne *Die Pilger von Mekka*; *Il Parnasso confuso*. Ces œuvres sont encore de forme italienne. Mais le 16 décembre 1767, soit 5 ans après la création d'*Orfeo ed Euridice*, *Alceste* est représentée à Vienne ; en 1769, Gluck donne *Paride ed Elena*. Peu après ces ouvrages importants, dont les partitions sont précédées d'épîtres

dédicatoires où il développait ses vues en musique dramatique, Gluck composa des divertissements, *Le Feste d'Apollo*, *Bauci e Filemone* et *Aristeo* (1769). C'est également pendant cette période qu'il devint professeur de chant de l'archiduchesse Marie-Antoinette jusqu'au départ de celle-ci pour la France (mai 1770).

Des exigences nouvelles le portaient vers l'expression sensible de sentiments propres à émouvoir.

Avec Gluck qui définissait sa musique comme « le langage de l'humanité », l'opéra allait s'éloigner des tyrannies de l'hédonisme musical pour devenir une tragédie lyrique où s'exprimeraient avec le plus de naturel possible la vérité des passions.

Gluck assiste à *Castor et Pollux* de Rameau, *Titon et l'Aurore*, *Pygmalion*, *Psyché*... il y rencontre ses futures interprètes (le Gros, S. Arnould)

## HASSE / METASTASE vs GLUCK // CALZABIGI

- Diverses théories de l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle

Vienne : Métastase donne à l'orchestre le rôle d'accompagner des récitatifs quand l'action devient pathétique

Naples : Algarotti abandonne des sujets historiques pour des sujets légendaires ou mythologiques (Didon, Armide, Roland, Enée, Iphigénie...) prône lui aussi un accompagnement des récitatifs par l'orchestre

Schreiber considère que la musique doit suivre les paroles, les amplifier, les adapter. Jommelli le « Gluck italien », Traetta, du Tillet participent à cette réforme.

Gluck eut sa période italienne puis de transition à Vienne, enfin compositeur d'opéra français : maintenant, tout à sa période parisienne, le temps est venu de la grande Réforme

### Calzabigi pense que le poète inspire le musicien

- En 1767, Gluck théorise dans la préface d'*Alceste* sa réforme de l'opéra seria amorcée cinq ans auparavant avec *Orfeo ed Euridice*.

## La préface d'*Alceste* 1767

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'Opéra italien, /.../ Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, qui est de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, /.../ je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin /.../ la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres.

J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur indiquer le sujet, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif [...]. J'ai cru que la plus grande partie de mon travail

devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté [...]. Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée [Vienne], m'a démontré que la vérité et la simplicité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts. »

*Les principaux changements sont :*

- *Suppression du prologue allégorique, remplacé par une ouverture orchestrale qui prépare l'atmosphère de l'action.*
- *Suppression de la basse continue au clavecin, pour privilégier l'orchestration.*
- *Suppression des « arias da capo », airs d'opéra caractérisés par la reprise de la première partie de l'air, où le chanteur faisait valoir sa virtuosité en improvisant des ornements plus ou moins fantaisistes.*
- *Réduction de la part du ballet pour mieux l'intégrer au drame.*

Alceste a été dans l'œuvre de Gluck une étape décisive de la réforme de l'opéra dont Orphée et Eurydice, qui lui est antérieur, constitue le premier versant, comme nous l'avons vu précédemment.

Il n'est par ailleurs guère surprenant que Maria Callas se soit emparée du personnage d'Alceste, à la Scala de Milan en 1954, pour en faire un de ses rôles les plus marquants...

Tout dans Alceste porte l'empreinte de la modernité, et d'abord le personnage principal, cette reine héroïque, descendant aux enfers par amour, tout comme Orphée d'ailleurs, préfigurant déjà la Léonore du Fidelio de Beethoven. Alceste est noble, fière, obstinée, puissante, elle domine son époux, Admète ; elle est l'incarnation du courage et de la grandeur d'âme, et, contrairement à bien des héroïnes d'opéra qu'on assassine, qui se suicident, deviennent folles ou meurent poitrinaires, Alceste est la grande triomphatrice de ce terrible combat avec les forces infernales, elle a le dernier mot et tient tête au monde. Avec « divinités du Styx » de l'Alceste française, qui date de quelques années plus tard, on entend déjà le grand air de Leonore et l'Agathe de Weber et de son Freischütz. Sur « Styx » intervention du basson et des trombones mugissants à l'appel anticipé des dieux infernaux Alceste est une résurrection de la tragédie antique par sa simplicité, et la présence du chœur

Outre ce personnage hors du commun qui préfigure la femme future, libre de ses choix et de son destin, on remarque la richesse des couleurs et des chœurs, tant admirée par Berlioz.

Il existe deux versions d'Alceste : celle de Vienne, en italien, sur le livret de Calzabigi, créée le 26 décembre 1767 au Burgtheater de Vienne ; et celle de Paris, sur le texte de Roulet. Des remaniements furent nécessaires, notamment dans certains airs d'Alceste.

Car, en fait, quelle est la véritable voix d'Alceste ? Il est difficile d'affirmer dans l'absolu qu'il s'agit d'un grand soprano dramatique. Or, ce sont souvent de grandes

voix de sopranos dramatiques : Germaine Lubin, Kirsten Flagstad, Maria Callas, Jessie Norman, ... qui ont été entendues dans ce rôle, avec parfois quelques exceptions, comme Janet Baker.

- PARIDE ED ELENA suite de la réforme tragédie lyrique 1770

Fêtes de Parme eurent lieu finalement en août 69, Gluck retourne à Vienne en septembre et travaille à son drame lyrique. Il traite les personnages avec une psychologie différente lorsqu'il s'agit de phrygien ou de spartiate

Jeu des apartés : observation psy, procédé ingénieux (Calzabigi en est-il l'inventeur ?)

En 1774, Gluck se rend à Paris, à l'invitation de la jeune Marie-Antoinette dont il avait été le professeur en Autriche. « Je suis sur le point d'aller à Paris pour produire l'Iphigénie en Aulide sur le grand théâtre de l'Opéra. L'entreprise est certainement hardie et les obstacles seront grands parce qu'elle doit attaquer de front des préjugés nationaux contre lesquels la raison ne suffit pas. » Les résistances auxquelles doit s'attaquer Gluck dans sa volonté de rénover la tragédie en musique sont au moins aussi puissantes qu'en Autriche : un siècle s'était écoulé depuis que Lully avait élaboré un modèle d'opéra français (Cadmus et Hermione, 1673), où la primeur était donnée à la compréhension de la langue. Régulièrement représentées après la mort du musicien, les tragédies de Lully constituent les premiers opéras « de répertoire » européen. Doté d'une connaissance des œuvres du passé, le public français possédait donc des exigences particulièrement précises envers les pièces nouvelles, dont Rameau, en son temps, avait été la victime, lui à qui l'on avait reproché de composer de manière trop complexe, trop baroque (Hippolyte et Aricie, 1733). Après avoir offert à l'opéra seria une subtilité musicale et une efficacité dramatique inouïes, Gluck devait faire briller d'un éclat nouveau la tragédie française. L'idéal de la vérité des émotions, secondée par la recherche d'une simplicité naturelle dans l'expression chantée, se réalise dans Iphigénie en Aulide créée à Paris en 1774 avec le soutien de la reine Marie-Antoinette. Cette « tragédie-opéra » dont le livret est adapté de l'Iphigénie de Racine, assure définitivement le triomphe du compositeur venu s'installer à Paris. Dans cette bataille, le musicien allemand trouva comme on l'a vu, un allié de poids : le philosophe français Jean-Jacques Rousseau. « L'Iphigénie renverse toutes mes idées. Elle prouve que la langue française est aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible. » (Jean-Jacques Rousseau le, 17 avril 1774).

Gluck doit malgré ses soutiens combattre certains préjugés et mauvaises volontés. Orchestre et chanteurs sont pourtant tout à fait honorables, même si certain.e.s défraient la chronique

S. Arnould, Larrivée, le Gros, R. Levasseur sont des chanteurs de premier ordre

- Pierre-Louis Moline (fiancé de la tapissière)

Collaborateur de Gluck, il traduit son Orphée en français, et Gluck préfère ce « petit bout de poète » à des Marmontel, des Sedaine qui comptaient bien travailler avec lui ; mais Gluck pense qu'un « vrai » poète qui ne pense qu'à ses rimes et ses vers ne peut correspondre à un « vrai » musicien

- Les répétitions d'Iphigénie en Aulide

Trop de gens veulent y assister

L'orchestre ne satisfait pas Gluck qui s'énerve

Le soir de la générale, Gluck reçoit ce compliment de Rousseau devenu célèbre : « vous avez réalisé ce que je croyais impossible » 17/04/74

- Iphigénie en Aulide

Gluck reprend quelques extraits de ses partitions antérieures (Telemaco, Tito, le Cadi, don Juan Paride, Clelia, Alessandro etc.) en les adaptant à ses nouvelles théories.

Du Roullet a bâti depuis Racine un « squelette de pièces » comme Calzabigi, il a négligé, coupé des situations, a écrit un dénouement agréable pour justifier l'indispensable ballet final.

Le Gros (Achille) change les paroles (hymen devient reine) pour rendre hommage à Marie Antoinette qui en est très émue

Homme jouet du destin thème racinien et gluckiste

Le sacrifice volontaire d'Iphigénie a satisfait la déesse qui pardonne : fin médiocre (comme celle d'Alceste)

« On se divise, on s'attaque comme si c'était une affaire de religion »

Marie Antoinette. Lettre à sa sœur

« On a besoin de se faire à ce nouveau système » Ibid.

Dès sa création Iphigénie en Aulide provoque les parodies, signe de succès.

Rousseau prônait une alliance naturelle entre langue et musique, tout en reprochant à la tragédie lyrique ses artifices scéniques, son langage suranné, ses situations dramatiques conventionnelles.

En 1777, le Paris musical est en ébullition : Armide composée sur un livret de Quinault, met le comble à la querelle

- Gestation d'Armide

Mort de Marianne, son « unique consolation, son espérance »

En ce qui concerne Armide : « j'en ai fait la musique de telle manière qu'elle ne vieillira pas de sitôt »

C'est, une fois encore, par une réflexion inspirée des tragiques grecs que Gluck renouvelle les codes. En 1779, *Iphigénie en Tauride* révolutionne à nouveau le genre. Ouverture où se confondent les éléments déchaînés et l'âme tourmentée de l'héroïne, rôle expressif de chœurs commentateurs et acteurs de l'action – selon les préceptes grecs –, grands sentiments... L'opéra selon Gluck retrouve la grandeur lullyste tout en transposant l'expression du tragique à la collectivité.

Le musicien allemand trouve pourtant sur sa voie des obstacles étrangers à la musique : « *Je me laisserai difficilement persuader d'être de nouveau l'objet de la critique ou des louanges de la nation française car ils sont changeants comme des coqs rouges.* » En 1776, *Alceste* avait ravivé la querelle franco-italienne. Quelle langue, de l'italien ou du

français, est la plus propre à l'expression musicale ? À travers ce débat esthétique, l'affrontement politique latent de deux princesses (Marie-Antoinette, soutien de Gluck, et la Comtesse Du Barry, qui défend le clan italien) et, surtout, de deux images de la France. Malgré le succès d'*Iphigénie en Tauride*, l'intérêt d'un musicien étranger pour la scène française reste problématique dans une nation où musique et pouvoir ont part liée.

Gluck francise plusieurs de ses opéras italiens et obtient de vifs succès ce qui vexa les tenants de l'italianisme opposés à l'esthétique gluckiste, La Harpe, Marmontel et d'Alembert, qui firent venir à Paris Piccinni dont ils pensaient qu'il pourrait rivaliser avec Gluck (1776). En réalité, la postérité n'en a retenu aucun ouvrage.

Les Gluckistes et les Piccinistes vont se livrer des joutes pendant plusieurs années. Les compositeurs eux-mêmes ne prenaient pas part à la polémique, mais lorsque Piccinni se mit à travailler sur le livret de Quinault *Roland* (déjà utilisé par Lully) que Gluck était déjà en train de mettre en musique, celui-ci détruisit entièrement ce qu'il avait déjà écrit.

Finalement, les deux compositeurs s'affrontèrent sur le même terrain : ils composèrent chacun une partition sur le sujet d'*Iphigénie en Tauride* (mais sur des livrets différents). L'œuvre de Gluck fut donnée la première (18 mai 1779) et remporta un énorme succès, le plus grand de toute sa carrière de compositeur. Les Gluckistes virent là une victoire décisive.

Pourtant, le cuisant échec d'*Écho et Narcisse* (24 septembre 1779), le dernier opéra de Gluck, marqua durement le compositeur qui décida de quitter définitivement Paris et de se retirer à Vienne.

L'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni fut donnée deux ans après celle de son concurrent (23 janvier 1781) et ne rencontra pas le succès escompté. La querelle, qui semble plutôt avoir tourné à l'avantage de Gluck, s'éteignit finalement sans vrai vainqueur.

- *Iphigénie en Tauride* 18/05/79
- ouverture symphonie à programme (orage etc.)
- répétitions très suivies, autant que celles des chefs d'œuvre précédents
- Gossec écrit un ballet heureux final, chorégraphié par Noverre

Les dernières années 1779-1787

- Gallophobie musicale

G retiré en sa propriété du Rennweg a des sentiments malveillants envers la France pour Prod'homme le cas de Gluck et son dégoût « n'est qu'un épisode du millénaire duel latino-germanique » (cf Mozart, Wagner etc.) dans un contexte historique qui voit la naissance de ce que Voltaire nomme « patriotisme »  
guerre franco-anglaise

- Reprise de « Echo et Narcisse » et des 2 « Iphigénie »

Nouvelle version du Roullet, même après la « crise » Gluck nourrit une haine des « tracasseries » qu'on lui fait « à Paris »

1780 : on se préoccupe de le faire revenir com « l'organe par excellence de ce [l'opéra] spectacle »

On lui offre 12 000 livres / an, en vain

Mort de Marie-Thérèse (l'impératrice) le 29/11/80, G annule son voyage à Naples

En mars 80 les 5 opéras « révolution de notre théâtre lyrique » ont rapporté 1 600 000 livres à l'Académie Royale

Gluck est de nouveau atteint d'apoplexie et doit cesser de travailler. Sacchini arrive à Paris, Gluck est considéré « hors de combat »

- Gluck et Mozart 07/82 Gluck est à Vienne pour la création de l'Enlèvement au Sérail qu'il apprécie beaucoup. Les 2 hommes ne s'aiment pas, ils n'ont que peu de relations. En plus Salieri, élève de Gluck et maître de chapelle de la cour depuis 1775, est ennemi de Mozart. Cependant nous pouvons sans excès affirmer l'influence de G sur Mozart dans la mesure où ce dernier passa lui aussi par l'opéra seria (Lucio Silla, Mitridate etc.) avant de révolutionner le genre.

- Dernières lettres

Retour possible à Paris : son état de santé l'en empêche  
Intention d'aller en Angleterre

- Les Danaïdes

Opéra terminé par Salieri (scandale)

- Gluck et Salieri très amis. Gluck subit une nouvelle attaque qui le laisse d'abord sans parole, puis dans une confusion entre les langues

- Les derniers jours

Finissant par apparaître comme le favori de « l'Autrichienne », Gluck revient donc à Vienne où il s'éteint le 15 novembre 1787, deux semaines après la création à Prague de Don Giovanni « l'opéra des opéras » qui n'aurait pu naître sans Gluck

## EPILOGUE

Un compositeur oublié très injustement comme nous venons de l'écouter. Chez lui toute note, tout mot, tout détail font sens, sont dignes que l'on s'y attarde. La simplicité et l'expression font gagner à l'opéra un riche sens dramatique qu'il ne connaissait pas avant. L'action resserrée permet à l'auditeur de se focaliser sur le texte et la musique, contrairement à l'opéra seria qui assujettissait le poème à la mélodie. Et l'attention

portée aux mots, déclamés, bien articulés, construit une texture dramatique et narrative proche des tragédies lyriques françaises que Gluck adapta à ses théories musicales.

C'est donc, on l'aura compris, une double réforme qui traverse le XVIII<sup>e</sup> siècle avec ce compositeur, moderne, viennois mais surtout européen, éclairé, et sans lequel bon nombre de compositeurs n'auraient pu effectuer leur propre révolution (notamment Wagner).

Un grand merci à Gluck pour la beauté envoûtante de sa musique, également pour l'exigence et l'opiniâtreté stylistiques et musicales, qui ont fait de lui le grand réformateur que l'on reconnaît enfin.