

## **Orphée et Eurydice de Gluck** **Christophe Rousset, par Jean-Jacques Groleau**

« *Cela commence avec Gluck. Et après Gluck, plus jamais ce ne sera pareil : un ton si haut et si pur, pour une ardeur si brûlante.* »

André Tubeuf.

### ***Orphée, ou le mythe fondateur***

Le mythe antique d'Orphée raconte l'histoire de l'artiste - du chanteur ! - qui attendrissait les animaux et faisait pleurer les pierres ! On comprend que cette figure ait inspiré les compositeurs lyriques, et ce depuis l'origine du genre - L'*Orfeo* de Monteverdi (1607), même s'il n'est pas stricto sensu le « premier » opéra au sens moderne du terme, reste dans l'imaginaire collectif comme l'ouvrage fondateur du genre. S'étonnera-t-on de voir qu'un siècle et demi plus tard, c'est encore la figure d'Orphée qui bouleverse les codes de l'opéra ? C'est en effet avec son *Orphée et Eurydice* que Gluck introduit une révolution de l'art lyrique, qui devait inspirer tant de générations après lui.

### ***L'influence de la tragédie-lyrique...***

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) est né dans une petite ville de Bavière, mais très vite, la famille déménage en Bohême, son père y étant appelé comme Maître des Eaux et Forêts. C'est d'ailleurs la voie qui lui est destinée - mais lui ne songe qu'à la musique, qu'il doit alors travailler en cachette de son père. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on a longtemps considéré que Gluck était un autodidacte, alors qu'il a bel et bien reçu des cours (de violon et de chant) et que, dès qu'il en aura la possibilité, il quittera le foyer paternel pour se rendre à Vienne parfaire sa formation de musicien (1736-1736). C'est là qu'il commence à se faire un nom, essentiellement dans le domaine alors fort à la mode de l'opéra seria - dans le droit fil de ce que faisaient à l'époque Hasse (1699-1783) et Haendel (1685-1759), pour ne citer que deux des plus célèbres d'entre eux. Contrairement à nombre de ses collègues, Gluck va non seulement beaucoup voyager, mais surtout, où qu'il aille, il rencontre le succès. Le talent protéiforme qui lui vaut tous ces succès est sans aucun doute lié à ses exceptionnelles qualités d'assimilation. Il tire le meilleur de ce qu'il trouve partout où il va, et en fait quelque chose de personnel, dans un équilibre délicat entre tradition et nouveauté - ce qui lui permet de ne pas trop dérouter ses auditeurs tout en leur donnant ce frisson inhérent à toute forme d'originalité. Son séjour en Italie va, tout particulièrement, lui être très bénéfique. Il rencontre Traetta à Parme. Or, même si c'est le nom de Gluck que l'histoire a retenu comme celui qui a révolutionné l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle, Tommaso Traetta (1727-1779) aura été l'un des tout premiers à renouveler le genre : sur les conseils de Guillaume du Tillot, Premier ministre (français) du Duché de Parme, il va chercher à mêler les caractères si différents de l'opéra italien, très axé sur la mélodie, la virtuosité vocale, les ornements etc., et la tragédie lyrique française telle que Rameau l'a imposée en ce début de siècle avec *Hippolyte et Aricie* (1733) et *Castor et Pollux* (1737). Pour ce faire, Traetta - qui a déjà connu un immense succès avec *Farnace* (1750) et *Ezio* (1753) - n'hésite pas à adapter directement ces oeuvres en *Ippolito ed Aricia* (1759) et *I Tindaridi* (1760). Sa carrière culminera sur une *Ifigenia in Tauride* (1763) - ouvrage qui, par son titre comme par son sujet, nous ramène de fait à Gluck...

### ... et de l'opéra-comique français

De retour à Vienne, où il s'installe en 1752, Gluck se voit commander par Giacomo Durazzo (« Directeur général des spectacles » à Vienne et, à ce titre, chargé de la réforme des théâtres de la capitale impériale) de nouvelles oeuvres qui adapteraient au goût viennois les opéras-comiques alors en vogue à Paris. Toujours avec ce sens unique qui lui permet de trouver ces équilibres précaires entre goûts du public et nouveautés, Gluck va rapidement acclimater ce genre avec quelques titres à succès comme *La Fausse Esclave* (1758), *L'Île de Merlin* (1758), *Cythère assiégée* (1759), *L'Ivrogne corrigé* (1760), *Le Cadi dupé* (1761) et *La Rencontre imprévue* ou *Les Pèlerins de La Mecque* (1764). Notre bouillonnant compositeur germano-viennois, qui s'est déjà longuement frotté à la musique italienne (et avec succès), qui s'est nourri d'opéra seria avant de se familiariser avec les deux pans les plus glorieux de l'art lyrique à la française (tragédie lyrique d'une part, opéra-comique de l'autre), est désormais prêt à passer de l'autre côté du miroir. Il ne lui manque plus que la rencontre décisive qui déclenchera enfin cette étincelle qui sommeille en lui.

Installé à Vienne en 1761, le poète Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) a déjà fait parler de lui, en prônant une réforme profonde du drame lyrique, qu'il trouve complètement mortifère et dépassé dans sa routine certes brillante, mais désormais à mille lieues de l'idéal théâtral auquel il croit : le drame, pour toucher le public, pour retrouver son sens social et humain, doit se débarrasser de ses inutiles oripeaux virtuoses et travailler à la recherche du sens, de l'émotion – tout cela passant en priorité par le dépouillement et l'épuration. À défaut de se régénérer rapidement, l'opéra risque de sombrer dans une sempiternelle redite de soi-même, les procédés formels tournant à vide dans des oeuvres où seules comptent désormais les prouesses vocales des solistes. Pour lui, la vérité de l'art lyrique est ailleurs. Gluck pense de même. *Orfeo ed Euridice* naîtra de ce constat, et de cette volonté de redonner la primauté au drame, à l'émotion, à une certaine forme de vraisemblance aussi.

### D'Orfeo ed Euridice...

Le 5 octobre 1762, au Burgtheater de Vienne, est créée une oeuvre charnière, première étape d'une révolution douce mais qui devait transformer en profondeur et durablement la conception de l'art lyrique. Cet *Orfeo ed Euridice*, première collaboration entre Calzabigi et Gluck, met en effet en oeuvre la plupart des principes défendus par nos deux artistes : pour redonner de la crédibilité et du poids au drame, il faut repenser l'action, tout d'abord en la simplifiant. Les complications de plus en plus alambiquées de beaucoup de livrets métastasiens décrédibilisent l'action et contribuent à ce déséquilibre entre le sens (parent pauvre des oeuvres) et la mise en valeur des qualités des artistes (qui, de plus en plus, se servent de l'oeuvre comme d'un pur faire-valoir). Il convient également de ménager une meilleure cohérence, et donc une plus grande fluidité, entre les airs et les récitatifs. Les chœurs, grands absents de l'opéra seria, font leur retour au sein des oeuvres, qu'ils nourrissent de leurs interventions comme ils le faisaient dans les drames grecs antiques – ou du moins, dans cette idée un rien fantasmée que l'on se fait alors de la tragédie grecque d'Eschyle et de Sophocle dans l'Athènes du siècle de Périclès... En revanche, et toujours dans cette logique de simplification et d'épuration, Gluck et Calzabigi renoncent aux cinq actes canoniques du drame français pour en rester aux trois actes propres à la structure italienne, beaucoup plus logiques et efficaces dans leur découpe et leur progression dramaturgique. En 1767, *Alceste* creuse le sillon et accentue les caractéristiques de cette nouvelle façon de concevoir l'opéra, qui tourne résolument le dos aux galanteries ambiantes.

### ... à *Orphée et Eurydice*

Marie-Antoinette, dont il avait été le professeur de clavecin, s'est installée à Paris (ou plutôt, à Versailles) en 1770, quand elle épouse le futur Louis XVI. Prenant prétexte de l'insuccès de son *Paride e Elena*, troisième et dernière collaboration avec Calzabigi, Gluck quitte Vienne pour aller la rejoindre en France à l'automne 1773. En attendant de pouvoir offrir au public parisien de nouveaux ouvrages (dont *Iphigénie en Aulide* sera le premier jalon, en 1774, suivi en 1777 par *Armide* puis, en 1779 par cet autre chef-d'œuvre absolu qu'est *Iphigénie en Tauride*), il commence par y adapter ses grands succès, dont *Orfeo* (1774) et *Alceste* (1776). En devenant Orphée, Orfeo subit quelques transformations. Tout d'abord, le goût du public français oblige Gluck à modifier la tessiture du rôle-titre (en France, voir chanter un castrat n'est pas envisageable, surtout pour un jeune premier aux accents si héroïques). Ce sera donc un ténor haute-contre, cette spécialité toute française que Rameau avait su mettre en valeur dans des rôles aussi riches et divers qu'Hippolyte dans *Hippolyte et Aricie*, Castor dans *Castor et Pollux*, Dardanus dans la tragédie lyrique du même nom, ou encore, dans le genre comique, Platie – la plupart de ces rôles ayant été créés et immortalisés par le génial haute-contre Pierre Jélyotte (qui fut formé, soit dit en passant, à Toulouse avant que d'aller faire la carrière exceptionnelle que l'on sait à la capitale). Outre ce changement de tessiture, Gluck retravaille l'orchestration, accentue encore le rôle du chœur – pour ne rien dire de l'inclusion de danses de ballet, passage obligé de la tragédie lyrique française.

Harmoniquement parlant, Gluck va peut-être moins loin que Rameau. Pour ce qui est du contrepoint, on se souvient du mot de Haendel qui aurait dit que son cuisinier le maîtrisait mieux que Gluck (il est vrai que le cuisinier de Haendel, Gustavus Waltz, était lui-même un excellent musicien, et justement réputé pour sa maîtrise du contrepoint, ce qui relativise le trait d'esprit...). Mais, outre ce que nous savons de sa formation initiale, sinon totalement autodidacte, du moins plus légère que celle de ses collègues, Gluck vise à l'épure, qu'il oppose donc à toute forme de flamboyance ou de démonstration de virtuosité trop ostentatoire. On ne peut ici s'empêcher de rapprocher cet art musical de celui qui se met rapidement en place dans les arts graphiques et dans le mobilier : le style Louis XVI est en effet, en réaction à celui de son prédécesseur, fait de lignes droites, pures, simples, la volute et le chantourné ayant fait leur temps. Ce qui ne l'empêche pas de créer nombre d'effets inouïs pour l'époque, comme ces incroyables appels de trombone qui surprisent tant les contemporains – un instrument totalement délaissé par les orchestres, a fortiori par les orchestres de fosse. Gluck, qui a vécu à Vienne où le trombone est resté un instrument d'église, sait tout l'effet et l'impact sur l'auditeur que la sonorité de cet instrument peut avoir. Il osera donc l'introduire dans la fosse dès *Orphée*, mais aussi dans *Alceste* – et Mozart saura s'en souvenir pour en tirer un parti très efficace, par exemple lorsqu'il est question de l'Enfer dans *Don Giovanni*, et dans *La Flûte enchantée* pour tout ce qui a trait à la spiritualité.

### Postérités

Gluck fut un grand sculpteur musical, qui taillait dans le marbre les lignes mélodiques les plus pures. Ayant réussi à porter son art bien au-dessus des querelles partisans (dont le génie français est malheureusement si friand – et qui l'on par exemple opposé à Piccini dans la fameuse « Querelle des gluckistes et des piccinistes »), Gluck a fait bien mieux que humer l'air du temps et s'y adapter : il a su, en de nombreux points, le devancer. Son génie aura été de ne point chercher à aller trop loin dans ses audaces, afin de toujours laisser le public trouver son plaisir. Mais l'artiste ne dérogera plus jamais au but qu'il s'est désormais fixé : la simplicité du drame, la primauté de l'émotion sur l'artifice, du cœur sur la technique, l'épure toute classique – héritée des grecs et d'une certaine idée de l'art français... Habile dans son art comme dans la société, Gluck aura la chance d'avoir les bons appuis aux bons moments, ce qui lui permet,

où qu'il se trouve, de s'imposer avec d'autant plus de facilité qu'il ne cherche jamais à briser les codes de manière violente.

L'influence de Gluck sur la musique des générations suivantes est considérable. Mozart, on l'a déjà vu, fait son miel de toutes ces innovations, qu'il s'agisse de la logique et de la vraisemblance ces situations, de la fluidité organique dans le déroulement musical du drame, de l'utilisation des choeurs – et même, fût-ce à un, moindre degré, dans l'inclusion de musiques de ballets dans ses opere serie. Cherubini (*Medée*), Beethoven (*Fidelio*), Spontini (*La Vestale...*), Berlioz (qui réécrira *Orphée*, justement, pour l'adapter aux immenses moyens de Pauline Viardot, rajoutant au rôle un air de bravoure avec une coda virtuosissime) ou Wagner même, il n'est pas un seul des grands maîtres de la scène qui n'ait puisé chez Gluck tel ou tel élément de son propre langage, tous mettant l'accent sur cette nécessité de l'émotion, de la vérité – tous, surtout, ayant désormais conscience que l'impact sur le public sera d'autant plus fort que les moyens mis en oeuvre seront économes.

### ***Hauteur de diapason***

Même si l'on déborde ici quelque peu du strict sujet de Gluck et de son *Orphée et Eurydice*, il convient de dire un mot au sujet de ce serpent de mer qu'est la hauteur du diapason. Le la sur lequel l'orchestre s'accorde est aujourd'hui standardisé : les orchestres « modernes » s'accordent sur un la de 440 hertz. Mais on sait que la hauteur du diapason n'a cessé d'évoluer au fil des siècles, tantôt plus bas, tantôt plus haut, allant de 392 pour le plus bas (pour l'essentiel, la musique baroque française) jusqu'à 466 (certaines musiques de la Renaissance) – l'orgue de la cathédrale Saint-Étienne de Halberstadt, en Saxe-Anhalt, poussant même son accord sur un la exceptionnellement haut, à 506 hertz !

Pour la musique française de la fin du 17<sup>e</sup> siècle et du 18<sup>e</sup> siècle, le diapason habituellement retenu varie entre 392 et 400 hertz, soit environ un ton plus bas que notre diapason standardisé actuel. Nous jouerons pour notre part en 400. Étant donné l'écriture très tendue vers l'aigu des rôles de ténors haute-contre, ce diapason permet de retrouver une réelle cohérence physiologique, un certain naturel dans l'émission vocale que le diapason moderne rend artificielle, voire simplement impossible au gosier humain. Les compositeurs de l'époque n'écrivaient pas de manière abstraite, ou pour des machines : ils avaient une conscience très aiguë des caractéristiques physiques du pharynx, du souffle, et composaient en connaissance de causes pour la voix – pas contre elle. Le rôle d'*Orphée*, même à ce diapason relative bas, n'en demeure pas moins très difficile et épuisant pour un interprète.

