Orphée & Eurydice de Gluck ou les débuts de la réforme de l'Opéra

Maxime Margollé, docteur en musicologie

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Quel meilleur sujet que le mythe d'Orphée pour écrire un opéra ? En effet, la légende raconte qu'Orphée, fils du roi Œagre et de la muse Calliope, parvenait à charmer les animaux sauvages et pouvait émouvoir les êtres inanimés grâce à la lyre à sept cordes qu'Apollon lui avait donnée avec quelques-uns de ses dons. Par la suite, l'aède (artiste chantant des épopées en s'accompagnant) ajouta deux cordes à son instrument, en hommage aux neuf muses.
Charmé par la nymphe Eurydice, Orphée l'épouse. Un jour, alors que cette dernière se promène, elle se fait mordre par un serpent et en meurt. Orphée, inconsolable de la perte de sa femme, décide d'aller la chercher aux Enfers. Grace à sa lyre et aux talents de chanteur que nous avons souligné, il parvient à charmer Charon, le passeur de l'Achéron, les démons ainsi que Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée des enfers. Enfin, ses talents d'aède parviennent tant à adoucir Hadès qu'il le laisse repartir avec sa femme à condition qu'il ne lui parle ni ne la regarde durant le trajet du retour. Malheureusement, Orphée, s'inquiétant de ne pas entendre Eurydice dernière lui, se retourne quelques pas avant de retrouver le monde terrestre et voit disparaitre sa femme sous ses yeux.

Du drame et de la musique : tous les ingrédients semblent réunis dans ce mythe pour en faire un bon opéra. D'ailleurs, depuis l'invention du genre lyrique en Italie au tournant des XVIe et XVIIe siècles, musiciens et librettistes ne s'y sont pas trompés. Ainsi, après avoir fait un rapide tour d'horizon des différentes versions du mythe à l'opéra, nous nous interrogerons sur les particularités de l'oeuvre de Gluck et Calzabigi afin d'observer en quoi celle-ci a marqué profondément et durablement le genre de l'opéra tout en parvenant à se distinguer de la variété des versions que nous aurons évoquées.

Le mythe d'Orphée : d'une révolution à l'autre

Le premier exemple du mythe d'Orphée et Eurydice dans le répertoire lyrique est sans doute l'opéra en un prologue et six scènes *Euridice* de Peri et Caccini, sur un poème de Rinuccini, crée au palais Pitti à Florence le 6 octobre 1600, dans le cadre du mariage d'Henri IV et Marie de Médicis[1]. C'est d'ailleurs l'opéra le plus ancien dont la musique ait été conservée jusqu'à nos jours. Deux ans plus tard, Caccini — seul cette fois-ci — récidive sur le même poème et crée, toujours au Palais Pitti, une nouvelle *Euridice* le 5 décembre 1602. Si ces premières oeuvres donnent des exemples précoces de ce qu'est l'opéra à sa naissance, il faut toutefois attendre *l'Orfeo* de Monteverdi, crée à Mantoue le 24 février 1607, pour assister à une première révolution dans l'histoire de la musique. On remarque qu'une fois de plus, le mythe d'Orphée, décidément fort commode tant pour les librettistes que pour les compositeurs, sert de sujet. L'oeuvre de Monteverdi est représentative d'un nouveau style : la monodie accompagnée. En effet, dans *Orfeo*, les lignes mélodiques, qui étaient autrefois à la partie de ténor de la polyphonie, apparaissent à la partie supérieure, de sorte que les personnages apparaissent clairement et de manière caractérisée. Ce nouveau style, qui permet d'inventer l'opéra tel que nous le connaissons aujourd'hui encore, se distingue des polyphonies de la Renaissance et marque donc un tournant décisif dans l'Histoire de la musique en symbolisant la frontière entre la période de la Renaissance, dont les derniers représentants sont peut-être Andrea Gabrieli, Roland de Lassus ou Palestrina, et l'époque Baroque dominée d'abord par Monteverdi, puis — entres autres — par Vivaldi, Lully, Haendel et Bach. Après Monteverdi, l'histoire d'Orphée et Eurydice est encore largement

[1] *Margaret Murata,* « Orfeo », The New Grove Dictionary of opera*, Stanley Sadie (Éd.), Vol. 3, Oxford – New-York, Oxford University Press, p. 739.*

exploitée tant en Italie que dans le reste de l'Europe[2]. Ainsi, seulement douze ans après *l'Orfeo*, Stefano Landi s'intéresse à la mort tragique de l'aède avec *La Morte d'Orfeo* crée à Rome en 1619. Puis, c'est au tour de Luigi Rossi de composer un Orfeo. Bien qu'il soit en italien, cet opéra est représenté pour la première fois au Théâtre du Palais Royal à Paris le 2 mars 1647. Cette oeuvre, créée a la demande du cardinal Mazarin, reste célèbre dans l'Histoire de la musique pour être le premier opéra représenté en France. En France, toujours, Marc-Antoine Charpentier fait représenter *La descente d'Orphée* aux enfers en 1686, quelques années seulement avant que Jean-Baptiste Lully et son fils Louis ne s'emparent à leur tour du mythe dans *Orphée*, crée sans succès devant le Dauphin le 21 février 1690. Le livret de cette oeuvre sert par la suite à Georg-Philipp Telemann pour son opéra en trois actes *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus* (Orphée, ou la Merveilleuse constance de l'amour), crée à Hambourg le 9 mars 1726. Ainsi, quelques années avant la création de l'oeuvre qui nous intéresse, le mythe d'Orphée est encore très présent dans le répertoire et l'opéra de Gluck et Calzabigi semble s'inscrire dans une longue tradition née avec les premiers opéras.

Orphée ou les débuts de la « réforme » de l'opéra

Orphée est le produit d'une double ambition : celle d'un poète érudit, Calzabigi, et d'un compositeur aussi visionnaire qu'ambitieux, Gluck. Au travers de leur oeuvre, les auteurs veulent unir pour la première fois la vocalité italienne — épurée de sa virtuosité débridée — au cadre d'une dramaturgie a la française, tout en renouvelant la double tradition de l'opéra seria et de la tragédie en musique. Ils souhaitent ainsi mettre fin aux dérives de l'opéra seria ou la quête de virtuosité finit par mettre à mal la cohérence musicale et dramatique et s'opposent à la vision metastasienne de l'opéra. Ainsi, on peut lire dans la correspondance de Calzabigi :

« Les drames de M. l'abbé Metastasio, dont la longueur, résultant de la quantité des vers et des fioritures de la musique, semble destinée à décourager l'attention du spectateur, sont les seuls à jouir du privilège d'être des selles à tous chevaux[3], en raison de leur plan. Il a donc toujours été indiffèrent, dans leur cas, qu'un personnage soit représenté par Farinello, Caffarello, Guadagni ou Toschi, ou par la Tesi, la Gabrielli ou la Bianchi[4], étant donné que le public n'attendait et n'exigeait d'eux que quelques airs et le duo, sans même faire semblant d'entendre les paroles : dès avant d'assister à la représentation, on avait en effet abandonné toute idée de s'intéresser à l'action, tant il est impossible de prêter attention, pendant cinq heures, à six acteurs parmi lesquels quatre sont habituellement si ineptes que c'est tout juste s'ils savent prononcer les paroles. [...] Il en va tout autrement du nouveau plan de drame que j'ai sinon inventé, du moins été le premier à exécuter dans *Orfeo*, puis dans *Alceste*, suivi par le Sig. Coltellini[5]. Là, tout est nature, tout est passion ; on n'y trouve pas de sentences, de philosophie ni de politique, ni de comparaison, ni de description, ni de digressions, autant de cache-misère que l'on trouve dans tous les livrets[6]. »
Alceste n'est crée que le 26 décembre 1767. Ainsi, à l'époque de la rédaction de la lettre, l'oeuvre est encore en gestation et le seul opéra incarnant véritablement les desseins du librettiste est encore *Orfeo*.

---

[2] *Nous ne donnons ici que les exemples les plus marquants du mythe d'Orphée sur les théâtres lyriques européens. Pour une chronologie complète du mythe d'Orphée à l'opéra entre les XVIIe et le XXe siècles, voir l'article « Orpheus » de Frederick W. Sternfeld, dans* The New Grove Dictionary, op. cit.*, p. 776 - 778.*

[3] *En français dans le texte.*

[4] *Il s'agit des quatre castrats et chanteuses les plus célèbres de leur temps. Il est à noter que Farinelli était un ami de Mestastasio. Aussi, au-delà des talents de chanteur de ce célèbre personnage, il n'est sans doute pas innocent que Calzabigi le cite.*

[5] *Coltellini est un librettiste italien qui embrasse rapidement la réforme de Calzabigi et Gluck. On lui doit notamment* Ifigenia in Tauride*, créée en 1763 sur une musique de Traetta et* Telemaco *créé en 1765 sur une musique de Gluck.*

[6] *Ranieri de' Calzabigi,* Lettre au chancelier Kaunitz*, Vienne, 6 mars 1767, cité par Michel Noiray dans* L'Avant-scène opéra – Alceste*, Paris, Éditions premières loges, 2010, p. 74.*

Aussi, l'on devine ici tout l'enjeu de ces deux oeuvres. Après avoir dressé un portrait au vitriol de l'opéra contemporain et de ses interprètes, Calzabigi expose son esthétique réformatrice. Puis, à l'occasion de l'édition de la partition d'*Alceste*, qui est publiée dans les semaines qui suivent la création de l'oeuvre, Calzabigi rédige une préface ressemblant davantage à un manifeste qu'à la simple présentation de l'opéra[7]. Après avoir détaillé « les abus qui, [...] défigurent depuis si longtemps l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau des spectacles, en font le plus ridicule et le plus ennuyeux », Calzabigi expose les principaux points de sa réforme :
« J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et en former pour ainsi dire l'argument ; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêts et de passions, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens de la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène. J'ai cru encore 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 ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fut naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle de composition que je n'ai cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. Voilà mes principes. Heureusement, le poème se prêtait à merveille à mon dessein : le célèbre auteur d'*Alceste*, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, le langage du cœur, des passions fortes, des situations intéressantes et un spectacle toujours varié[8]. »

Ainsi, déjà dans *Orfeo* | *Orphée*, le librettiste, tout en retrouvant le sujet cher aux premières heures de l'opéra, épure son oeuvre de toutes les actions et péripéties secondaires qui fleurissent dans les versions antérieures. Dans le même temps, il ne garde que les personnages principaux et se démarque des livrets précédents ou le grand nombre de personnages et les interventions des dieux viennent parfois encombrer le discours dramatique.
Calzabigi et Gluck, parviennent à concentrer la distribution en opposant les deux héros à la masse chorale, tandis que les dieux du ciel et des enfers sont remplacés par un seul personnage qui parle en leur nom : l'amour.

De Monteverdi a Gluck[9]

Personnages	Monteverdi (1607)	Gluck (1762)
Héros	Orphée Eurydice	Orphée Eurydice
Compagnons d'Orphée	Trois bergers	Choeur
Compagnons d'Eurydice	Ninfa	Choeur
Dieux	La Messagère Apollon Pluton Prosperpine Caron	
Allégories	Musique Espérance	L'Amour
Esprits	Trois esprits	Démons, Furies, Spectres, Ombres des Champs Élysées
	Furies	

[7] *Bien que la préface d'*Alceste *soit signée Gluck, on sait aujourd'hui que le véritable auteur est Calzabigi.*
[8] *Préface d'*Alceste *cité par Jacques-Gabriel Prod'homme dans* Christoph Willibald Gluck*, Paris, Fayard, 1985, p. 155 - 156.*
[9] *Raphaëlle Legrand, « Points de repère »,* L'Avant-scène opéra – Orphée*, Paris, Éditions premières loges, 1999, p. 4.*

En conséquence, contrairement à la majorité des versions antérieures, quand le rideau se lève, Eurydice est déjà morte. Cela permet à Gluck de faire entrer musicalement les spectateurs dans le drame dès le premier choeur de l'oeuvre qui est marqué par un ton grave et douloureux qui restera jusqu'à la fin de l'oeuvre. Déjà, pour la première scène le décor mêle éléments pastoraux et funèbres, tandis que le spectateur découvre une scène de deuil peinte musicalement par la basse en noires régulières semblant évoquer le caractère implacable de la mort et soulignant la phrase d'une sublime simplicité jouée par les cordes en do mineur. Le choeur, chantant de manière homorythmique pour une meilleure intelligibilité du texte, la reprend bientôt, puis, après qu'Orphée ait appelé Eurydice, la poursuit en entrecoupant son discours de soupirs semblant figurer les pleurs du héros. Mais si Gluck et Calzabigi appliquent dès les premières mesures les principaux éléments de leur reforme, c'est dans l'air le plus célèbre de l'opéra « *Che faro senza Euridice / J'ai perdu mon Eurydice* » que ses principes sont peut-être le plus perceptibles. En effet, au lieu d'écrire une aria da capo comme le voudrait la tradition de l'opéra seria[10], les auteurs choisissent la forme rondo[11] qui permet de faire alterner divers sentiments. Ici, l'économie de moyens est extrême : les cordes seules accompagnent le chanteur, tandis que la sobriété de la ligne mélodique, la régularité rythmique et le tempo andante permettent une extraordinaire clarté de déclamation. Les couplets, commençant par des appels à la fois douloureux et plaintifs, peignent le désespoir d'Orphée tandis que les contrastes de nuances, l'harmonie et l'utilisation des silences viennent souligner la douleur du héros.
Finalement, grâce au succès d'*Orfeo | Orphée*, la réforme de l'opéra va peu à peu remplacer le système metastasien de l'opera seria par un nouvel artifice, qui de Vienne à Paris, va bientôt conquérir l'Europe.

De Vienne à Paris : Les différentes versions de l'œuvre

Arrivé à Vienne en 1761, Calzabigi est encouragé à collaborer avec Gluck par le comte Durazzo alors intendant des théâtres viennois. Comme de nombreux chefs-d'oeuvre *Orfeo ed Euridice* a rarement été entendu dans sa version originale et a connu de nombreuses versions qui ont contribué à la diffusion de l'oeuvre, à son succès et qui ont amené le rôle d'Orphée à emprunter différentes tessitures. Ainsi, il existe quatre versions différentes de l'oeuvre.
Lors de la création viennoise, Orfeo ed Euridice devient le plus grand succès du compositeur et est rapidement connu dans toute l'Europe (en dehors de la France, où l'on ne joue pas d'opéras italiens). Pourtant, malgré le souhait avoué de ses auteurs, l'oeuvre est encore tributaire de l'opéra seria. En effet, le rôle d'Orfeo est distribué au type de voix habituel de ce genre : un castrat. Il s'agit de l'alto Gaetano Guadagni qui jouit d'une formidable réputation en Europe après avoir chanté en Angleterre dans les oratorios de Haendel et avoir suivi l'enseignement théâtral du comédien Garrick[12]. Dans cette première version de l'oeuvre, Guardagni chantait aux côtés de Marianna Bianchi (Euridice) et Lucia Clavarau (Amore).
La seconde version de l'oeuvre est créée sept ans plus tard. Afin de répondre à une commande pour le mariage entre le duc de Parme, Ferdinand, petit-fils de Louis xv, et l'archiduchesse d'Autriche Marie-Amélie, soeur de Marie-Antoinette, Gluck compose *Le Feste d'Apollo*, « festa teatrale » constituée d'un prologue et de trois actes. Le livret est du poète Frugoni qui, de même que Calzabigi, s'inspire de Virgile et Ovide. Dans *Le Feste d'Apollo* seuls les deux premiers actes sont nouveaux (du

[10] *L'*aria da capo *est une forme d'air incontournable de l'*opera seria*. Il est formé d'une première partie, d'une seconde partie et du retour à la première partie augmentée de vocalises et d'ornementations souvent improvisées, permettant de faire briller les talents du chanteur.*
[11] *Forme musicale faisant alterner un couplet et un refrain.*
[12] *Sylvie Mamy,* Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1994, p. 11.*

moins en partie)[13] : *Bauci e Filemone* et *Aristeo*, le dernier est *Orfeo*, réduit en sept scènes et se jouant sans interruption pour l'occasion. La représentation est donnée le 24 aout 1769, soit un mois après le mariage, célèbre le 19 juillet. Six chanteurs assurent l'interprétation des trois actes (deux sopranos, deux castrats et un ténor) et seulement trois interviennent dans *Orfeo*. Pour cette seconde version, le rôle de l'aède est transposé par Gluck lui-même pour le castrat soprano Giuseppe Millico qui, lorsqu'on lui parla de chanter le rôle d'Orphée, aurait dit « qu'on voulait le perdre de réputation ». Toutefois, la force de persuasion du compositeur et la transposition du rôle pour une tessiture plus adaptée au chanteur semblent l'avoir convaincu de chanter et l'oeuvre obtient un franc succès :
« Cependant, Gluck vient à bout de convaincre toutes ces oppositions. Il connaissait le peuple à qui il avait affaire, et, le jugeant encore plus sensible que vain, plus attaché à ses sensations qu'à son opinion, il insista et pris sur lui les risques de l'événement. L'Opéra emporta tous les suffrages dès la première représentation ; et lorsqu'après un certain temps on voulut se remettre à un autre, l'*Orfeo* fut redemande à grand cris : on le donna vingt-huit fois de suite, et l'on ne voulut pas entendre l'*Armida* de Traetta, qui avait été appelé en concurrence avec Gluck[14]. »

La troisième version de l'œuvre est créée à Paris. Arrivé en 1774, Gluck décide d'appliquer sa réforme à l'opéra français et donne le 19 avril *Iphigénie en Aulide*, « tragedie-opera en trois actes[15] » qui remporte un grand succès. Avec la complicité du poète Pierre-Louis Moline, qui traduit le livret et l'adapte au gout parisien, Gluck fait représenter peu après la création d'*Iphigénie* une version française d'*Orfeo ed Euridice* qui devient ainsi *Orphée et Eurydice*. La partition est développée, les récitatifs réécrits et, les français n'ayant jamais eu le gout des castrats, le rôle d'Orphée est transposé une nouvelle fois pour le « haute-contre » Joseph Legros. Cette tessiture, qui est la « voix d'homme la plus aigüe[16] » dans la classification française de l'époque, est très appréciée en France durant la période baroque et s'apparente de nos jours à la voix de ténor, élargie dans l'aigu par l'emploi du registre de tête. L'oeuvre, créée le 2 aout 1774, est un succès. On lit à son sujet dans le *Mercure de France* de septembre 1774 :
« [La musique] confirme l'idée que l'opéra d'*Iphigénie* avait déjà donne du génie et du grand talent de M. le Chevalier Gluck pour peindre et pour exprimer les affections de l'âme. L'ouverture est un beau morceau de symphonie qui annonce très bien le genre de ce spectacle. [...] Le chœur de la pompe funèbre est de la plus riche et de la plus touchante harmonie. Les cris d'Orphée qui appelle son Euridice [sic], sont d'un grand pathétique [sic]. Tout ce magnifique morceau et les airs attendrissants qui le suivent, répandent dans l'âme la tristesse. On est enchanté des chants doux et insinuants de l'Amour consolateur. [...] Euridice [sic] est parfaitement jouée et chantée avec beaucoup d'âme, d'intelligence et de précision par Mlle Arnould qui, dans son absence, ne peut-être mieux remplacée que par Mlle Beaumesnil, actrice aimable et sensible, et musicienne excellente. Orphée est très bien représenté par M. Le Gros qui, à la voix la plus parfaite, au talent le plus brillant, et au chant le plus sûr, unit encore le jeu le plus anime et le plus expressif. Mlle Rosalie joue et chante avec beaucoup d'agrément son rôle favori de l'Amour[17]. »

---

[13] *En réalité, Gluck puise dans son propre répertoire ancien et récent :* Ippolito, Ezio, Re Pastore, Cythere, La Corona *et* Telemaco *fournissent pas moins de sept numéros sur les deux actes. Coutumier de l'autocitation Gluck n'hésitera pas à reprendre plus tard des morceaux de cette oeuvre de circonstance comme le choeur « Parez vos fronts », extrait de* Bauci e Filemone *que l'on retrouve dans* Iphigénie en Aulide.

[14] *Nicolas-Étienne Framery et Pierre-Louis Ginguené,* Encyclopédie méthodique – Musique*, Tome 1, Paris, Fanckoucke, 1791, p. 72.*

[15] *Christoph Willibald Gluck*, Iphigénie en Aulide*, Paris, M. Le Marchand, s. d. [ca. 1774], p. 1.*

[16] *Jean-Jacques Rousseau, « Haute-Contre »,* Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 244.*

[17] Mercure de France*, Paris, septembre 1774, p. 190-198.*

On perçoit aisément, grâce à l'enthousiasme du critique du *Mercure de France*, la réussite totale d'*Orphée et Eurydice* dans sa version française. La musique et l'interprétation sont de tels succès que l'oeuvre est jouée par moins de quarante-cinq fois entre sa création et la fin de l'année 1774[18], alors que l'Académie royale de musique (l'Opéra) n'ouvre ses portes que soixante-neuf fois durant cette période.
Enfin, la quatrième version de l'oeuvre de Gluck est postérieure à la mort du compositeur. En effet, au XIXe siècle, tandis que l'oeuvre est un peu oubliée, le directeur du Théâtre-Lyrique souhaite voir Pauline Viardot, la mezzosoprano la plus célèbre de son temps, interpréter le rôle-titre. Pour cela, il charge Berlioz des remaniements. Tout en s'appuyant sur la version parisienne de 1774, l'auteur de la *Symphonie fantastique* transpose donc une nouvelle fois le rôle d'Orphée dans la tessiture originelle d'alto. Mais le travail de refonte ne s'arrête pas là. Berlioz « remodelé » quelques récitatifs, supprime certains passages qui lui semblent démodés, comme le divertissement final, et découpe la partition en « séquences dramatiques[19] » qu'il repartit en quatre actes. Ces modifications effectuées, l'oeuvre est créée avec succès au Théâtre-Lyrique le 19 novembre 1859.

Les différentes versions de la partition d'Orphée peuvent se résumer au travers du tableau suivant :

Lieux et dates de création	Vienne, 5 oct. 1762	Parme, 24 août 1769	Paris, 2 août 1774	Paris, 19 nov. 1859
Interprètes	Gaetano Guadagni	Giuseppe Millico	Joseph Legros	Pauline Viardot
Tessitures	Alto (castrat)	Soprano (castrat)	Haute-contre (ténor)	Mezzo-soprano
Langues	Italien	Italien	Français	Français

Finalement, Orphée et Eurydice qui, à l'image de son sujet, obtient un succès à toutes les époques, semble reposer en grande partie sur le rôle-titre. Si le mythe nous l'apprend, force est de constater que, dans l'oeuvre de Gluck et Calzabigi, peu importe le genre, la tessiture ou la langue dans lesquels il chante, Orphée charme de sa voix.

L'influence de Gluck sur le répertoire lyrique français

Au-delà de la profonde transformation de l'opéra qu'il engage, Gluck a une influence importante sur le répertoire lyrique français entre son arrivée à Paris en 1774 et le début du XIXe siècle[20]. Ainsi, peu de temps après la création d'*Iphigénie en Aulide*, les tenants de la musique italienne, parmi lesquels La Harpe, Marmontel et d'Alembert, font venir Piccinni à Paris afin de rivaliser avec l'auteur d'*Orphée* que ses succès et sa réforme ont place au Parnasse de la musique en France. Cette rivalité a été fiévreusement préparée par le directeur de l'opéra, Devismes, qui ouvre la première scène française à des genres jusqu'à présent « interdits » comme le ballet-pantomime (1776) ou l'opéra buffa italien (1778). Rappelons également que c'est Devismes qui commande à Gretry un prologue déroutant — *Les Trois Âges de l'Opéra* — ou encore à Mozart son ballet des *Petits Riens*. Enfin, c'est lui qui imagine de faire mettre en musique *Iphigénie en Tauride* par deux compositeurs différents, comme il est d'usage alors en Italie. Ainsi, bien que leurs livrets soient différents et qu'eux-mêmes ne prennent pas part à la polémique, Gluck et Piccinni s'affrontent sur le même sujet. L'oeuvre de Gluck est créée la première, le 18 mai 1779, et remporte un brillant succès, sans doute le plus grand de toute la carrière du compositeur. Bien que les partisans de Gluck voient dans ce succès la victoire assurée de leur

[18] *Données issues de la base de données « Chronopéra » dirigée par Michel Noiray (CNRS).*
[19] *Raphaëlle Legrand,* « Points de repère », L'Avant-scène opéra – Orphée, op. cit., *p. 5.*
[20] *Gluck arrive à Paris en 1774 à l'invitation de Marie-Antoinette dont il a été le professeur à Vienne. C'est à cette occasion qu'il introduit sa réforme en France.*

champion, l'échec d'*Écho et Narcisse*, crée le 24 septembre 1779 marque durement Gluck qui décide de rentrer à Vienne en octobre de la même année. L'oeuvre de Piccinni, donnée deux ans après celle de son concurrent, le 23 janvier 1781, ne remporte pas les suffrages du public contrairement à son *Roland* créé en 1778. Ainsi, bien que cette querelle s'éteigne sans véritable vainqueur, elle eut pour avantage de dynamiser le répertoire de l'opéra, quelques années seulement avant la Révolution.
Après son départ en 1779 et sa mort en 1787, le compositeur viennois influence encore profondément la musique française jusqu'au début du XIXe siècle. Durant cette période, toute une génération de compositeurs, dont les études musicales ont été bercées par les oeuvres de Gluck, poursuit — plus ou moins consciemment — le travail entrepris par l'auteur d'*Orphée*. Citons par exemple les oeuvres de Cherubini (*Lodoïska, Médée*), Lesueur (*La Caverne*), Steibelt (*Roméo et Juliette*) ou Méhul (*Euphrosine, Stratonice*). Ce dernier arrive à Paris en 1779 rencontre d'ailleurs Gluck peu avant son retour à Vienne[21]. Dès ses débuts sur les théâtres lyriques de la capitale, le style de Méhul est comparé à celui du maitre viennois.

Ainsi, lorsque Gretry commente le duo dit « de la jalousie », extrait d'*Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé,* crée au théâtre Favart le 4 septembre 1790, il écrit :
« [...] le duo d'Euphrosyne est peut-être le plus beau morceau d'effet qui existe. Je n'excepte pas même les beaux morceaux de Gluck. Ce duo est dramatique ; c'est ainsi que Coradin, furieux, doit chanter ; c'est ainsi qu'une femme dédaignée et d'un grand caractère doit s'exprimer ; la mélodie en premier ressort n'était point ici de saison. Ce duo vous agite pendant toute sa durée ; l'explosion qui est à la fin semble ouvrir le crane des spectateurs avec la voute du théâtre. Dans ce chef-d'oeuvre, Méhul est Gluck a trente ans ; je ne dis pas Gluck lorsqu'il avait cet âge, mais Gluck expérimenté, et lorsqu'il avait soixante ans, avec la fraicheur vigoureuse du bel âge[22]. »
Avant tout chose, on remarque que, douze ans après son départ, Gluck semble être encore la référence en matière d'opéra en France. Dans son commentaire, Gretry inscrit clairement Méhul dans la filiation de l'auteur d'*Orphée*. Puis, dans la suite de ses *Mémoires, ou essais sur la musique*, Gretry propose une généalogie musicale « nationale » ou la musique française passe successivement de Lully a Rameau, de Rameau à Monsigny, Philidor et Duni puis à Gretry lui-même, sans que l'assimilation de Gluck à cette généalogie apparaisse avec une franche évidence. En revanche, on lit au sujet du maitre allemand : « La carrière de Gluck pouvait se suivre plus aisément que la mienne : aussi voyons-nous Méhul, Cherubini, Lesueur plus vigoureux que Gluck, parce que c'est au printemps de leur âge qu'ils continuent ce que Gluck avait trouvé après cinquante ans d'expérience[23] ». Il semble donc que l'héritage de Gluck doive être cherche du côté de ces compositeurs qui remportent leurs plus grands succès entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration. D'ailleurs, au-delà de Gretry, les commentateurs contemporains ne manquent pas, eux aussi, de souligner cette filiation. Ainsi, toujours au sujet de Méhul, le journaliste de la *Décade Philosophique* écrit : « On compare déjà Méhul a Gluck ; effectivement il a quelque chose de ce maitre[24] », tandis que quelques jours après la création de *Médée* de Cherubini celui des *Petites affiches* écrit au sujet du compositeur :
« Poursuis, Cherubini [sic], ta brillante carrière ; [...] De Gluck en toi renait le talent admirable ;
Par tes accords divins, on se sent transporte : De Médée en fureur, tu peins si bien la fable,
Qu'elle prend à nos yeux l'air de la vérité[25]. »

Finalement, près de trente ans après la création d'*Orfeo*, la réforme de l'opéra initiée par Gluck et Calzabigi semble être encore très présente dans le paysage lyrique français et européen. Cherubini,

---

[21] *Adélaïde de Place,* Étienne-Nicolas Méhul*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2005, p. 14.*
[22] *André-Ernest-Modeste Grétry,* Mémoires, ou essais sur la musique*, Paris, Vente, an V, p. 59-61.*
[23] Ibid.*, p. 431*
[24] La Décade philosophique, littéraire et politique*, Paris, 1794, p. 144 - 148.*
[25] Petites affiches, *26 ventôse an V (16 mars 1797).*

Lesueur Spontini ou Méhul qui, selon Gretry et les commentateurs contemporains, sont les héritiers naturels de l'éloquence musicale de Gluck, semblent être une forme de trait d'union entre l'esthétique classique du maitre viennois et le romantisme naissant chez le jeune Berlioz des 1830. Bien que les opéras de Gluck disparaissent peu à peu du répertoire de l'Opéra avec l'arrivée à Paris de Rossini puis de Meyerbeer, l'auteur d'*Orphée* jouit encore d'une notoriété suffisante pour que l'on s'intéresse à son oeuvre au milieu du XIXe siècle comme en témoigne la reprise d'*Orphée* adaptée par Berlioz. D'ailleurs, l'auteur de la *Symphonie fantastique* n'admirera-t-il pas avec quel art, en dépit de son harmonie « restée bornée », Gluck sut donner aux passions « un langage vrai, profond et énergique[26] » ?

[26] *Hector Berlioz,* Critique musicale*, vol 1 : 1823-1834 Paris, Buchet-Chastel, 1996, p. 66.*