

## LE CHEVALIER GLUCK

### ET SA « RÉFORME » DE L'OPÉRA

Depuis les créateurs florentins du *Dramma per musica*, qui croyaient ressusciter, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, l'antique tragédie grecque, jusqu'à Wagner, poètes, musiciens et même chorégraphes se sont acharnés, selon les conceptions et les idées de leur temps, qu'ils subissaient plus ou moins inconsciemment, à la poursuite décevante d'un idéal dont il nous est permis de dire, après trois grands siècles d'expériences, qu'on ne l'atteindra probablement jamais. Qu'il s'agisse des Florentins de la *Casa dei Bardi*, vers l'an 1600 ; du Florentin francisé Baptiste Lulli, sous Louis XIV ; de Rameau sous Louis XV ; de Gluck sous Louis XVI, ou de Wagner un siècle plus tard, — pour ne pas parler de nos contemporains, — l'union intime, la fusion en une œuvre d'art *une*, de la poésie, de la musique ou de la danse (ou de la plastique, du mouvement), a toujours été et reste le but inaccessible vers lequel tendent les efforts des compositeurs dramatiques.

Aux époques où les principes de ces tentatives souvent géniales ont été observés, s'opposent périodes de décadence artistique et de succès faciles, où les résultats obtenus, les « réformes » imposées s'exploitent et s'altèrent par le procédé : aux essais des Florentins succède l'opéra italien dans toute sa splendeur vide et sa brillante virtuosité, aussi éloignées qu'on peut l'imaginer d'une action dramatique ; entre Lulli et Rameau, puis entre Rameau et Gluck, l'opéra français n'est que pauvreté et mièvrerie ; et de Gluck, dont l'influence cesse vers 1820, jusqu'à Richard Wagner (vers 1890), règnent alternativement ou concurremment les Rossini, les Meyerbeer, les Halévy, les Auber, les Verdi, les Gounod, qui, malgré des pages remarquables et peut-être immortelles, ne parviennent pas à sortir des routines du « grand opéra » pour revenir à la vérité dramatique, ou, du moins, à créer, pour leur temps,

le drame en musique qui donnerait l'illusion de cette vérité dramatique.

C'est que les génies, ici comme partout, sont rares, et qu'une « réforme » des us et coutumes du théâtre lyrique exige impérieusement, tout comme une réforme politique et morale, un ensemble de circonstances favorables qu'il faut avoir l'énergie de susciter si elles n'existent pas. Or, il semble bien que seuls, un Lulli, un Gluck et un Wagner y soient parvenus.

§

La révolution accomplie par le chevalier Gluck, il y a un siècle et demi, n'a pas été aussi spontanée que l'ont cru longtemps les historiens de notre musique. Si Gluck, comme notre Rameau, trente ou quarante ans avant lui, la commença avec son *Orfeo* dès 1762, et l'imposa, une douzaine d'années plus tard, lorsque l'*Iphigénie en Aulide* et le même *Orfeo*, francisé en *Orphée*, furent joués à l'Opéra de Paris, il ne s'ensuit pas que cette réaction nécessaire contre l'opéra que les Italiens imposaient à toute l'Europe, — à l'exception de la France, — fût entièrement son fait. Du vivant même du compositeur, l'Italien Raniero da Calzabigi en réclamait déjà la paternité et Gluck lui-même, dans sa lettre manifeste adressée au *Mercure de France* en 1773, ne se faisait pas faute de la lui reconnaître (1).

Certes, ce curieux personnage doit en avoir sa part, mais les idées qu'il a émises à diverses reprises, dans des écrits peu connus, n'étaient pas absolument neuves : c'étaient en somme les idées de son temps ; elles flottaient dans l'air, et nous les trouvons exprimées, vers le milieu du siècle, par Scheibe à Hambourg, comme par le comte Algarotti à Naples et par nos Encyclopédistes à Paris. Il ne manquait plus, pour les appliquer, que la venue du musicien de génie qui les comprit, et ce fut Gluck, précisément, qui, les ayant mises en pratique et sanctionnées par des chefs-d'œuvre, eut le bénéfice, aux yeux de la postérité, de les avoir inventées.

Ainsi que l'a montré M. Romain Rolland, dans une juste réhabilitation de l'illustre et fécond librettiste Metastasio, « la

(1) « Je me ferois un reproche encore plus sensible si je consentois à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite ; et si la musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnoître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. » (Lettre de Gluck au *Mercure de France*, février 1773, p. 183.)

question du drame lyrique n'a laissé indifférent aucun des grands musiciens et poètes musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tous ont travaillé à le perfectionner, ou à le fonder sur des bases nouvelles. Ce serait une injustice de faire hommage au seul Gluck de la réforme de l'opéra. Hændel, Hasse, Vinci, Rameau, Telemann, Graun, Jommelli, et bien d'autres en furent préoccupés. Métastase lui-même, qu'on représente souvent comme le principal obstacle à l'établissement du drame lyrique moderne parce qu'il fut en opposition avec Gluck, n'eut pas beaucoup moins que Gluck (bien que d'une autre façon) le souci de faire entrer dans l'opéra le plus de vérité psychologique et dramatique, compatible avec la beauté de l'expression (1).»

Cet abbé Metastasio, contre lequel semble s'être faite la réforme gluckiste, ne concevait pas ses poésies sans musique : musicien autant que poète, il se les chantait au *cembalo* avant de les livrer aux compositeurs. Il avait, suivant le mot de Marmontel, le « pressentiment » de la mélodie qui devait accompagner ses vers. « Il eut le mérite, poursuit M. Rolland, de restaurer les chœurs dans l'opéra italien », tradition complètement tombée en Italie, mais qui avait subsisté à Vienne, avec J.-J. Fux et Carlo Agostino Badia. Dans le chœur des prêtres de l'*Olimpiade* (musique de Hasse, 1756), le musicien se montrait déjà précurseur de Gluck. Une lettre de Métastase à Hasse, précisément, écrite en 1749, vingt ans avant *Alceste*, au sujet d'un *Attilio Regolo*, met en pleine lumière l'esprit novateur du musicien. Les conseils qu'il y donne peuvent se résumer ainsi :

1<sup>o</sup> Suprématie de la poésie sur la musique : « les traits du visage », c'est la poésie ; « les parures brillantes », c'est la musique. « La musique doit suivre les mots, avait déjà proclamé Scheibe, dans son *Critischer Musicus*... On doit, par la musique, non pas affaiblir les mots du poète, mais les accentuer. Les notes doivent être conformes aux mots (2). » Gluck, dans la préface d'*Alceste*, en 1769, — préface rédigée d'ailleurs par l'abbé Coltellini, — déclarera :

(1) R. Rolland, *Gluck et Metastasio, Metastasio précurseur de Gluck* (revue musicale S.I.M., 15 avril 1912) ; cf., du même auteur, *Stendhal et la Musique*, dans *la Revue* du 15 décembre 1913.

(2) Voir Eugen Reichel, *Gottsched und J. Ad. Scheibe (Sammelbände der Internat. Musikgesells.*, juill. 1901, p. 661. Il faut noter que Gluck se trouvait à Copenhague, en 1749, où vivait Scheibe. Celui-ci publia son *Critischer Musikus*, à Hambourg, de 1737 à 1740, et le réédita en 1745.

Je pensai à restreindre la Musique à son véritable office, de servir la Poésie par l'expression, et par les situations de la Fable, sans interrompre l'action, ou la refroidir avec des ornements inutiles superflus et je crus qu'elle devait être (au poème) ce que sont à un dessin correct, et bien agencé, la vivacité des couleurs, et le contraste bien assorti des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours (1).

2° Importance donnée au drame : il ne faut pas laisser languir le débit de l'acteur, afin qu'il n'y ait pas de trous dans le dialogue, pas d'airs inutiles. La musique doit être subordonnée à l'effet scénique. Scheibe, déjà, avait écrit, entre autres critiques dirigées contre l'opéra italien :

Un compositeur a, dans l'élaboration d'une pièce avec chant (*Singspiel*), à faire attention au caractère des personnages, aux attitudes et aux mouvements des chanteurs et enfin à la mise en scène. C'est une illusion absurde de beaucoup de chanteurs, qu'un chanteur d'opéra n'ait rien de plus nécessaire que de se servir de sa voix (2).

« Je n'emploie point les *trilles*, les *passages* ni les *cadences* que prodiguent les Italiens », écrit Gluck dans sa lettre du *Mercur* (3), et dans la préface d'*Alceste* :

Je n'ai donc pas voulu arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni couper un mot sur une voyelle favorable, pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa belle voix, ou pour attendre que l'orchestre donnât le temps par une cadence de reprendre haleine. Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, qui put être la plus passionnée et la plus importante, pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première, et finir l'air quand peut-être le sens n'est pas complet, pour donner au chanteur le moyen de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières ; en somme, j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps protestent en vain le bon sens et la raison (4).

3° Caractère psychologique attribué à l'orchestre. La symphonie, écrit Métastase à Hasse, « exprime les réflexions, les doutes, les troubles de Regulus ». Ici, Métastase émet bien

(1) Voir, *Ecrits de musiciens*, pub. par J.-G. Prod'homme, p. 379.

(2) Eug. Reichel, *op. cit.*, p. 662.

(3) *Ecrits de musiciens*, p. 395, *Lettre de M. le Chevalier Gluck sur la musique* (*Mercur de France*, février 1773).

(4) *Ecrits de musiciens*, pp. 379-380.

probablement une idée nouvelle à l'époque où il écrit : Scheibe ne dit rien de tel, et ne reconnaît pas encore ce pouvoir « à la bonne musique de traduire non seulement les paroles, mais l'âme cachée qui sent parfois tout autrement qu'elle ne s'exprime, — en un mot la tragédie intérieure (1) ». Gluck, ou son rédacteur, l'abbé Coltellini, ne fait que suivre l'abbé Métastase, dans cet alinéa de sa célèbre préface :

J'ai imaginé que la Sinfonie [c'est-à-dire l'ouverture] devait prévenir les spectateurs de l'action, qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument ; que le concert des Instruments avait à se régler à proportion de l'intérêt, et de la passion, et non pas permettre qu'une coupure disparate dans le dialogue entre l'air et le récitatif vint tronquer à contresens la période, et interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action (2).

Métastase, en homme respectueux des usages établis, plein de goût et d'intelligence, parfaitement équilibré, mais érudit et mondain, manquait d'audace et de sève pour réaliser la réforme qu'il présentait, et que d'autres réclamaient : à Gluck, audacieux et violent, était réservé de la réaliser, grâce d'abord à la collaboration d'un Calzabigi.

Avant de parler de ce singulier collaborateur qui devait succéder à Metastasio et, dans la préface d'une édition parisienne des œuvres de ce dernier, en 1755, exposait ses idées sur le drame lyrique, il faut donner la parole au comte Algarotti. Ce grand seigneur esthéticien, ex-chambellan de Frédéric II, écrivait, la même année 1755, un *Essai sur l'Opéra* (*Saggio sopra l'opera in musica*) qui fut très certainement lu et médité par le futur auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* (3).

Pour Algarotti comme pour Metastasio, l'opéra, ou plutôt le drame, c'est « la toile sur laquelle le poète a tracé et dessiné le tableau, dont une partie doit être coloriée par le compositeur, et l'autre par le maître de ballet ». Cela posé, quels sujets seront favorables à ce genre de spectacle dont « un homme de goût un peu sévère a dû en France que l'opéra

(1) R. Rolland.

(2) *Ecrits de musiciens*, p. 380.

(3) Traduit en français, l'*Essai* d'Algarotti fut publié une première fois, dans le *Mercury de France*, en mai 1757, puis en brochure par le chevalier de Chastellux, en 1773. Il ne paraît pas que le texte italien ait été publié avant 1762, l'année même de l'*Orfeo*. Ce serait donc la traduction du *Mercury* qui l'aurait fait connaître d'abord.

étoit le grotesque de la poésie » ? — « Les sujets historiques pèchent par une trop grande sévérité, et il est bien difficile de trouver des divertissemens qui puissent s'y lier. » En quoi Algarotti apparaît comme un lointain précurseur de Wagner.

Il insiste sur ce point :

Que le sujet contienne une action connue, grande, intéressante et assez merveilleuse pour que les yeux et les oreilles soient enchantés de toutes parts... Il faut que ce sujet, propre à intéresser soit mêlé non seulement d'air et de duo, mais encore de trio, de quatuor, de chœur, de danses, variétés de décorations et de spectacles ; en sorte que toutes les choses naissent du fond, de l'action et soient au poème ce que de sages ornemens sont à la bonne architecture (1).

Des sujets légendaires, mythologiques, tels que les recommandera Wagner lui-même, « seroient très propres au théâtre ». Et Algarotti cite en exemples, Didon, Armide, Roland, Enée à Troyes (*sic*), Iphigénie en Aulide, tous sujets qui, à l'époque gluckiste, paraîtront sur la scène de l'Opéra de Paris.

Dans les critiques qu'il fait, en passant, à l'art de son temps, le noble amateur ne se montre pas moins perspicace : la cause du « désordre de la musique » tient à ce que « le compositeur veut travailler pour lui et plaire comme musicien... Aujourd'hui que les deux sœurs, la poésie et la musique, marchent séparément, il arrive souvent que l'une ayant à colorer ce que l'autre a dessiné, elle emploie à la vérité des couleurs brillantes, mais aux dépens de la régularité des contours. »

Ne croirait-on pas, ici encore, entendre Richard Wagner proclamer solennellement, au début de son *Opéra et Drame*, que « l'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce que l'on a fait d'un moyen d'expression (la musique) le but et, réciproquement, du but de l'expression (le drame) le moyen » et réclamant, dans son *Œuvre d'art de l'avenir*, la

(1) Dans sa *Lettre à M. D., un des Directeurs de l'Opéra*, du Roulet semble s'être inspiré de ces observations d'Algarotti : « Un chant simple, naturel, par l'expression la plus vraie, la plus sensible et par la mélodie la plus flatteuse ; une variété inépuisable dans ses sujets et dans ses tours ; les plus grands effets de l'harmonie employés également dans le terrible, le pathétique et le gracieux ; un récitatif rapide, mais noble et expressif du genre ; enfin des morceaux de notre récitatif françois de la plus parfaite déclamation ; des airs dansants de la plus grande variété, d'un genre neuf et de la plus agréable fraîcheur ; des chœurs, des duos, des trios, des quatuors également expressifs, touchans et déclamés ; la prosodie de la langue scrupuleusement observée, tout, dans cette composition (il s'agit d'*Iphigénie en Aulide*), m'a paru dans notre genre... (*Mercur de France*, octobre 1772, Lettre de du Roulet à Dauvergne ; *Ecrits de musiciens*, pp. 391-392).

réunion des trois « sœurs éternelles » : Danse, Musique et Poésie, qui « ne peuvent être séparées sans détruire le cercle de l'Art (1) ».

Au point de vue musical, Algarotti se montre gluckiste avant la lettre. L'ouverture « devrait faire partie de l'action ainsi que l'exorde du discours, et préparer l'auditeur à recevoir les impressions du drame ». L'accompagnement du récitatif par les instruments, déjà préconisé par Métastase, mettrait « moins de disproportion entre la marche du récitatif et celle des ariettes ». Il faudrait, d'autre part, abréger les ritournelles ou même les supprimer tout à fait ; faire accompagner les paroles par « diverses sortes d'instruments analogues au caractère des paroles » et viser toujours à « une belle simplicité », notamment en ne répétant « jamais les paroles qu'autant que la passion même y conduit » et en ne reprenant pas sans nécessité la première partie de l'air.

Quant aux ballets, dans les opéras italiens, ils ne sont « jamais liés à l'action », et doivent être bannis, par conséquent. Algarotti reconnaît cependant qu'ils sont parfois en situation dans certains opéras français.

Joignant l'exemple au précepte, le comte faisait suivre son *Essai* de deux scénarios d'opéra : *Enée à Troie*, et *Iphigénie en Aulide*, ce dernier bientôt utilisé par Gluck et son librettiste français, le bailli du Roulet ; et lorsque le chevalier de Chastellux, en 1773, publia une nouvelle traduction de l'*Essai*, suivie de ces deux opéras, il ne manqua pas d'engager les directeurs de l'Opéra de Paris à faire représenter l'*Iphigénie* de Gluck, qui, disait-il, avait déjà été représentée sur le théâtre de Vienne au mois d'août 1772 (2). « Nous osons ajouter qu'ils auroient une belle occasion de contribuer à la gloire de la Nation, et de la venger du reproche qu'on lui a fait de n'avoir et de ne pouvoir pas même avoir de bonne Musique (3). »

La brochure d'Algarotti semble avoir produit un certain effet à son époque, et avoir été lue non seulement en Italie,

(1) *Œuvres en prose de R. Wagner, Opéra et Drame*, t. IV, p. 60, et *l'Œuvre d'art de l'avenir*, t. III, p. 96.

(2) Si cette assertion de Chastellux est conforme à la vérité, il ne peut s'agir que d'un essai, non public, la première d'*Iphigénie* ayant été donnée, à l'Opéra de Paris, en 1774.

(3) *Essai sur l'opéra* (trad. Chastellux, Paris 1773), p. 120, note 1. Cf. Grimm, *Correspond. littér.*, avril 1773 (édit. Tourneux, pp. 228-230).

mais encore en Angleterre et en Allemagne, où elle fut traduite, comme en France. Pour Napoli-Signorelli, qui écrivait vers 1775, Algarotti était « le philosophe le plus érudit et l'homme du goût le plus exquis qui nous ait raisonné sur l'*opera in musica* (1) ». Il se rencontrait d'ailleurs quelque cinq ou six ans avant *Orfeo*, avec Calzabigi, dont la *Dissertazione su le Poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, écrite vers 1754, peut être considérée comme contenant la théorie de l'opéra gluckiste tel que nous sommes habitués à le considérer.

## §

Le librettiste d'*Orfeo*, d'*Alceste*, de *Paride ed Elena* et des *Danaïdes*, Raniero de' Calzabigi, né à Livourne en 1775, offre un de ces types d'aventurier comme le XVIII<sup>e</sup> siècle en possède une amusante et pittoresque galerie. Homme d'affaires, inventeur d'un système de loterie qu'il vint mettre en pratique, en France, lors de la création de l'École militaire, un rapport de police signale sa présence à Paris, au mois de mars 1750, comme secrétaire de l'ambassadeur de Naples, marquis de l'Hôpital, qui allait bientôt rentrer en France.

Son système de loterie, qui devait être alors toute sa fortune, mit Calzabigi en relation avec les financiers Paris-Duvernay, et, par eux, avec M<sup>me</sup> de Pompadour, intéressés à la création de l'École militaire; et ce fut ainsi qu'il dédiait à la favorite, en 1754, le premier volume de l'édition parisienne des *Poesie del Signor Abate Metastasio*, « in signo di rispettoso (2) ». En préface à ce volume, que décore un joli frontispice d'Eisen, Calzabigi, « de l'Académie de Cortone », faisait, dans une longue dissertation, l'éloge de l'illustre poète impérial dont il publiait les œuvres et, chemin faisant, tout en payant son tribut d'admiration au plus fécond des librettistes, exposait habilement ses propres idées sur l'art dramatique et, notamment, sur l'opéra, dont notre Académie royale de musique lui avait révélé certainement une forme nouvelle pour un Italien. Et ce sont ces idées, en effet, qui devaient le guider dans sa réforme « gluckiste ».

(1) Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (177), cité par Max Fehr, *Apostolo Zeno* (Zurich, 1912), pp. 25-26.

(2) Parigi, Presso la Vedova Quillau. Le dixième et dernier volume ne parut qu'en 1769.

De la majesté, de l'énergie, des brillantes imaginations, de la poésie del Signor Metastasio, dépendent, à mon sens, la force, la variété et la beauté de notre musique, dit Calzabigi. L'harmonie qui se dégage de ses vers à la simple lecture s'imprime tout subitement dans l'esprit de nos compositeurs, et leur fournit toutes ces pompes musicales qui forcent l'admiration et le respect des esprits les plus prévenus. Je crois que l'on ne peut révoquer en doute que la poésie la mieux adaptée à la musique soit la plus belle poésie, et que la musique la mieux adaptée à la poésie soit la plus belle musique; et que, par conséquent, la nation qui aura la poésie la plus expressive pour sa musique, aura de même une musique plus riche d'effets, qui pourra produire facilement une sensibilité plus douce et plus facile dans les âmes des auditeurs. En vain, le compositeur de musiques s'efforcera de réveiller la tendresse, la pitié, la terreur, en appliquant les sons à des paroles ineptes, dures, recherchées, ampoulées et insignifiantes. Il ne suffit pas au musicien, pour dépeindre harmonieusement la terreur ou l'amour, que le Poète ait fait parler Pluton ou Cupidon, et que l'action ait été située par lui dans les enfers ou dans le royaume de Vénus; s'il n'a pas tout le premier senti les diverses impressions de ces deux sentiments divers; s'il n'a pas tout le premier éprouvé de l'effroi ou de l'amour, s'il n'a pas fait passer dans ses paroles ces moments de son cœur; et si son style n'est pas, en conséquence, de diverses couleurs; comme celui de Virgile quand il décrit les transports amoureux de Didon et représente les supplices de l'enfer; le musicien ne trouvera pas l'harmonie analogue au sujet, et, ne se sentant pas ému pendant la composition, parce que le Poète ne l'était pas lorsqu'il écrivit, il ne produira que des agrégations de sons composites et sans effet; semblable à cet excellent graveur qui, obligé de conduire son burin d'après un mauvais dessin, ne pouvait éviter que, malgré son art, on ne vît toujours sur sa planche les fautes du dessinateur.

« Il y a quelques personnes, poursuit Calzabigi, qui supposent que la musique soit indépendante de la poésie et que le compositeur puisse suppléer par l'excellence de l'harmonie au défaut des paroles, mais cette opinion est erronée. S'appuyant sur plusieurs exemples de poètes français et italiens (Quinault, Dante, Tasso), l'éditeur de Metastasio montre que c'est le poète qui inspirera le musicien et que, dès qu'il verra, par exemple, un morceau intitulé chœur de Démon, « il ne pourra que mettre une grande rumeur et, par conséquent une musique bruyante (*clamorosa*), mais d'expression nulle. »

Quinault, dont les tragédies lyriques, mises en musique par

Lulli, balançaient encore au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle le succès des librettistes, généralement assez pâles, de Rameau, et de ses contemporains; Quinault, dont le nom revient souvent sous la plume de Calzabigi, a fait grande impression sur le poète italien; et on peut dire que, si la réforme gluckiste est due en partie à ce dernier, elle lui fut inspirée par le spectacle, sans doute bien dégénéré à l'époque, mais encore majestueux, des opéras louis-quatorziens (1). Néanmoins, après avoir examiné quelques-uns des poèmes de Quinault, Calzabigi conclut que le plan dont il fut l'inventeur est « chétif de soi-même et doit être absolument exclu du théâtre musical ». — « L'emploi que ce Poète renommé a fait de la magie est, sans aucun doute, défectueux, car, ainsi que nous l'avons démontré au sujet du magique, et aussi à propos du fabuleux, il ne peut intéresser continuellement: toutes les fois qu'au plan même s'adapte le pur vraisemblable: toutes les fois que des actions purement humaines (2) s'ourdissent sur ce pur vraisemblable, en excluant le divin du Paganisme et le diabolique et le cabalistique, en un mot, tout ce qui excède le pouvoir attribué à l'humanité, alors, il n'est pas douteux que, du chœur nombreux, du ballet, de la [mise en] scène, magistralement unie à la poésie et à la musique, il ne résulte un tout extrêmement agréable, où les sens plus vifs du spectateur se verront successivement alléchés par la variété et la magnificence des objets, au moment même où son esprit sera ému par l'intérêt qu'il prend à l'action et par la délicatesse de la poésie; et son cœur ravi doucement par les sons de la musique. »

Ces diverses lignes devront enfin se diriger toutes vers l'action comme vers le centre, et se pendre et se fondre toutes en elle: être non pas principales, mais, subalternes: ne pas distraire l'attention du spectateur, mais être employées à solliciter son plaisir: ne pas lui présenter des objets hétérogènes, mais, adéquats; le poète et le compositeur de la musique devraient toujours avoir sous les yeux, à mon avis, le fameux précepte d'Horace: *Denique sit quodvis simplex*

(1) « M. Calzabigi, étant à Paris, fut frappé de l'effet de l'ensemble, de la liaison qui se trouvaient dans les opéras de Rameau et de Mondonville, écrivait Coquéau en 1779. Il admira cet enchaînement de scènes, ces successions variées de formes musicales qui les animaient... C'est donc à la France, à Rameau, à Cahuzac que M. Gluck doit sa gloire. Nous lui faisons honneur de nos propres dépouilles; » (*Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, Amsterdam, 1779, pp. 154-155).

(2) C'est déjà, exactement, l'expression wagnérienne, la *Reinmenschliches*, d'*Opéra et Drame*.

*duntaxat, et unum*; précepte qu'on sait bien n'être pas seulement applicable au plan de la Tragédie ancienne et de la Comédie, mais étendre sa loi à tous les plans d'actions théâtrales imaginables (1).

Ces idées, qui sont d'un homme de théâtre, Calzabigi, longtemps plus tard, les exposait encore dans une lettre à Alfieri, lorsqu'il disait :

Jecrois que la tragédie ne doit être autre chose qu'une série de tableaux... Une tragédie est d'autant plus captivante et parfaite qu'elle est moins riche de mots et, par conséquent, plus mouvementée et plus pittoresque, de sorte qu'elle offre à l'imagination une matière riche et attrayante pour la peinture. L'action est donc dans le drame la chose principale (Horat., *Ars poetica*, 180 s.), et non pas le discours... (2).

Cette théorie devait trouver son complément dans un compositeur d'instinct aussi dramatique que lui, mais auquel les circonstances n'avaient pas encore donné l'occasion de se développer pleinement.

Calzabigi avait disparu de Paris vers 1758-1759, laissant son frère régler ses affaires, qui semblent avoir été assez embrouillées, avec l'administration de la Loterie de l'École Royale militaire. Il était, en 1761, à Vienne, où, dit un biographe, ses connaissances commerciales lui acquirent de grandes faveurs et ne tardèrent pas à lui valoir le titre de conseiller aulique, avec une pension de 2000 florins. Par Métastase ou autrement, il y fit la connaissance de Gluck (ou peut-être l'avait-il rencontré auparavant, en Italie), et bientôt s'esquissa une première collaboration, avec le poème d'*Orfeo ed Euridice*.

Poète et musicien étaient faits pour s'entendre : les idées de Calzabigi étaient celles du compositeur, et l'Italien, lorsque le succès fut venu, ne manqua jamais de revendiquer la part qu'il avait prise à la « réforme » gluckiste, heureusement exploitée par le bailli du Roulet, librettiste d'*Iphigénie en Aulide*, que Gluck devait rencontrer à Vienne vers 1772. Dans une *Riposta* (de Calzabigi lui-même, semble-t-il) publiée en 1790, à Venise, et adressée à Arteaga, on lit que Calzabigi

(1) *Dissertazione... sulle Poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*, pag. CLXXXVIII-CLXXXIX, CXCIX et CC à CCI.

(2) *Lettere di Raniero da Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*. Napoli, 20 agosto 1783 (Alfieri, *Opere scelte*, Parigi, 1847, tome II, p. 12).

choisit Gluck pour mettre en musique son drame. « Ce fut donc Calzabigi qui finalement inspira à Gluck une musique merveilleuse sous une détestable poésie, tandis que jusqu'alors il n'en avait écrit que de la vulgaire sur les drames divins et la céleste poésie de M. (1). »

Calzabigi ne faisait d'ailleurs, dans cette *Riposta* à l'auteur des *Revoluzioni del Teatro musicale italiano* (1785), que reproduire une défense déjà adressée, l'année précédente, au *Mercure de France*. Voici à quelle occasion : l'Opéra venait de représenter avec grand succès *les Danaïdes*, de Salieri, livret du baron Tschoudi, terminé par le bailli du Roulet, le librettiste d'*Iphigénie*. Or, le livret de Salieri n'était autre que celui d'une *Hypermnestre* que Calzabigi avait donné à Gluck en 1778. Gluck commença ou esquissa l'opéra, puis le céda à Salieri ; il ne fut nullement question de Calzabigi qui, de son côté, faisait musiquer son *Hypermnestre*, à Naples, par l'Italien Millico, « non moins célèbre chanteur qu'excellent compositeur ». Et lorsque les *Danaïdes* eurent été représentées à Paris, le 26 avril 1784, sous le nom de Gluck, Calzabigi, qui n'était sans doute plus en bons termes avec le chevalier, depuis *Iphigénie*, dont le livret avait été demandé au Français du Roulet, adressait au *Mercure* parisien une longue protestation, d'où il ne nous importe ici que de relever les lignes suivantes :

J'ai pensé, il y a vingt-cinq ans, quela seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons d'*azione*, étoit celle qui approcheroit d'avantage de la déclamation naturelle, animée, énergique ; que la déclamation n'étoit elle-même qu'une musique imparfaite ; qu'on pourroit la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, tant d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnemens, j'imaginai que c'étoit là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame ; que plus la poésie étoit serrée, plus la musique qui cherchoit à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, seroit la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence.

(1) *Riposta che ritrovo calmamente nelle gran cita di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gilblas., alla critica ragionatissima delle Poesie drammatiche del C. de Calsabigi...* (1785).

... J'arrivai à Vienne en 1761 rempli de ces idées... M. Gluck n'étoit pas compté alors (et à tort sans doute) parmi nos plus grands maîtres... Je lui fis la lecture de mon *Orphée*, et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettois dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affoiblis et négligés, dont je désirois qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passagi*, *le cadenze*, *i ritornelli*, et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes voies... Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus saillans. J'en inventai quelques-uns ; je les plaçai dans les interlignes tout le long d'*Orphée*... J'en fis autant depuis pour *Alceste*. Cela est si vrai que, le succès de celle [la musique] d'*Orphée* ayant été indécis aux premières représentations, M. Gluck en rejetoit la faute sur moi (1).

Sans doute Calzabigi exagérait-il un peu son importance, et les signes de son invention, auxquels il joignait des indications dans le genre de celle-ci, pour le chœur des Furies (second acte d'*Orphée*) : *Raddolcito e conespersione di qualche compatimento*, n'étaient pas suffisantes pour donner du génie à Gluck, non plus que pour assurer l'immortalité à *l'Orfeo* d'un Bertoni ou à *l'Ipermestra* d'un Millico. Mais on comprend qu'après les triomphes parisiens du maître, dont s'étaient fait gloire les du Roulet ou les Moline, Calzabigi, rentré à Naples (où il mourait, en octobre 1795) (2), éprouvât le besoin de revendiquer sa part de la « révolution » qui avait transformé le théâtre lyrique en Europe.

### §

Quant à Gaud Lebland, bailli du Roulet, gentilhomme normand et chevalier de Malte égaré dans la diplomatie, il semble bien qu'il ne fit qu'indiquer à Gluck, d'après Algarotti ou Diderot (3), *l'Iphigénie* de Racine, et la lui préparer et découper pour la musique, selon les principes de Quinault. Il avait d'ailleurs pris part à la querelle des Bouffons (1753), en écri-

(1) *Mercur de France*, août 1784, pp. 128-137. Lettre de Naples, le 25 juin 1784.

(2) Calzabigi fut chassé de Vienne par l'impératrice, et privé de sa pension, à la suite d'une aventure avec une actrice en 1776. Il se retira d'abord à Pise, d'où sont datées un certain nombre de ses lettres, lors de la mise en scène d'*Alceste* à Bologne, en 1778. Il fut ensuite à Naples, où il tenta de faire accepter son système de loterie. Sa pension autrichienne lui fut rendue à l'avènement de Léopold, ce qui lui permit de terminer assez paisiblement sa vie.

(3) Dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757).

vant une brochure, une « réponse sçavante » à Rousseau, qui ne nous est pas parvenue, et tout en préparant les livrets des *Danaïdes* de Salieri et du *Renaud* de Sacchini, il publiait, en 1776, une brochure anonyme, *les Dramas-Opéra*, où, vraisemblablement, il rééditait, après l'expérience d'*Iphigénie*, ses idées d'il y avait vingt ans. Tout comme Calzabigi, il y proclame que c'est dans l'accord complet de la musique et de la poésie que dépend un bon opéra ; il conseille de préférer les « sujets d'invention », de mettre l'exposition en action, de traiter des sujets simples, et de prendre pour modèle les tragiques grecs, et surtout Euripide ; de varier les caractères des scènes, les mètres des vers, afin de permettre au musicien de multiplier, de varier et de contraster les effets. Les chœurs doivent prendre part à l'action ; les fêtes et les danses, généralement amenées à contre-sens dans l'opéra, doivent « l'être nécessairement par le sujet, comme dans l'enchantement d'*Armide* » ; sinon elles sont une distraction pour le spectateur. Enfin, le poète doit fournir au musicien « toutes les ressources de montrer toutes les puissances de la musique d'expression ».

La brochure de du Roulet n'était guère qu'une apologie de son système. Les contemporains ne la considérèrent sans doute pas autrement ; des couplets inédits, retrouvés dans les papiers de Favart, plaisantent assez spirituellement la *Lettre* du bailli.

De la scène lyrique  
 Quinault n'est plus le roi.  
 Lisez ma Poétique,  
 Vous direz comme moi.  
 Nous n'avons qu'un génie.  
 — Qui, M. le Bailly ?  
 — L'auteur d'*Iphigénie*.  
 — Ah ! M. le Bailly ?

Admirez sa sagesse.  
 Modeste en ses essais,  
 Par respect pour la Grèce,  
 Il parle mal français ;  
 Même en pillant Racine,  
 Son génie affoibli  
 Dément son origine.  
 — Oui, M. le Bailly !

Gardez-vous dans la fable  
De choisir vos sujets,  
Point de Dieux, point de Diables,  
Ni fêtes ni ballets,  
Cela sent trop l'enfance.  
— Mais, M. le Bailly !  
On peut aimer la danse ?  
Hein... M. le Bailly ?

Aussi bien, la musique du chevalier n'avait-elle plus besoin du soutien de la littérature. *Armide*, assez discutée au début, puis la seconde *Iphigénie* allaient confirmer le succès de la réforme inaugurée par la première *Iphigénie*, *Orphée* et *Alceste*.

C'était le couronnement de l'œuvre prévue par nos encyclopédistes, préparée et secondée par les théoriciens italiens, et achevée par un maître allemand, ou plus exactement bohémien. Jomelli, le « Gluck italien », ne fit pas école, dit M. Romain Rolland. « Ce fut le Gluck allemand qui assura la victoire, non seulement à une forme d'art, mais à toute une race. Cette victoire se prolongea pendant un demi-siècle, jusqu'à ce qu'un Ultramontain, d'une autre envergure que Piccini, qu'il avait vaincu, vint, avec l'aide du Berlinoise Meyerbeer, faire oublier, pendant un autre demi-siècle, le chevalier et sa noble musique. Il ne fallut pas moins qu'une nouvelle révolution musicale, conduite par le Saxon Richard Wagner, pour rendre à son art « purement humain » la place éminente qu'on n'aurait jamais dû lui disputer.

J.-G. PROD'HOMME.