Les fortunes d'Orfeo ed Euridice sur la scène anglaise au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle

Pierre Degott

▶ **To cite this version:**

Pierre Degott. Les fortunes d'Orfeo ed Euridice sur la scène anglaise au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Musicorum, 2011, 9. hal-02886677

HAL Id: hal-02886677
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886677

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les fortunes d'*Orfeo ed Euridice* sur la scène anglaise au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle

Dans son article sur le rapport entre les rôles respectifs de Garrick et de Gluck dans la transformation du théâtre et de l'opéra au milieu du XVIIIe siècle,[1] le critique Daniel Heartz évoquait dans sa conclusion l'influence du « goût anglais » comme un élément déterminant parmi les paramètres ayant conduit à la réforme de l'opéra accomplie par Gluck :

> To a Continental intellectual of the mid-eighteenth century as sensitive as Gluck, the 'English taste' meant […] those currents emanating from England, often by intermediary of the *philosophes*, that started transforming all the arts around 1750. It meant Shakespeare and the novel, Romantic realism and the sentimental simplicity of Greek Revival as well as 'English gardens'. Precisely because Gluck was so sensitive to such modern currents of thought and feeling could he take the elements of older opera, and make works that spoke to his time as did hardly any other, and which still speak eloquently today.[2]

Dans sa conclusion, Heartz s'appuyait en large partie sur les propos que Gluck lui-même avait tenus à Charles Burney au début des années 1770, et tels que le musicographe anglais les avait par la suite consignés dans son ouvrage *The Present State of Music in Germany* (1773), propos que Burney faisait suivre ensuite d'un commentaire au cours duquel il établissait un lien entre ce fameux « goût anglais » et la simplicité fondamentale de l'ensemble des airs de l'*Orfeo* :

> He told me that he owed entirely to England the study of nature in his dramatic compositions. […] He then studied the English taste, remarked particularly what the audience seemed most to feel, and finding that *plainness* and *simplicity* [mon emphase] had the greatest effect upon them, he has, since that time, endeavoured to write for the voice more in the natural tones of the human affections and passions, than to flatter the lovers of deep science or difficult execution; and it may be remarked, that most of his airs in *Orfeo* are as *plain* and *simple* [mon emphase] as English ballads.[3]

Ainsi, si l'on accepte l'idée que le « goût anglais » – généralement caractérisé par la simplicité, le rejet de l'ornement superfétatoire, voire par une certaine austérité… – a effectivement pu influencer Gluck dans ses diverses options esthétiques, on peut également se demander de quelle manière cette spécificité anglaise a éventuellement conditionné la réception *in loco* des grands ouvrages réformés du compositeur. Comment l'œuvre de Gluck a-t-elle été reçue par le public anglais du dix-huitième siècle ? Ce dernier se serait-il reconnu, d'une manière ou d'une autre, dans les opéras représentés sur la scène londonienne de la deuxième moitié du XVIIIe siècle ? Afin de répondre à cette question, nous nous proposons d'évoquer dans cet article les différentes productions d'*Orfeo ed Euridice*, l'unique opéra de Gluck à avoir été régulièrement représenté dans la capitale anglaise à partir de l'année 1770. En effet, si l'on excepte les deux opéras de jeunesse spécifiquement

---

[1] Voir Daniel Heartz, « From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association* 94 (1968) : 111-27.

[2] Heartz 127.

[3] Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces; Or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, 2 vols. (London: Becket, Robson and Robinson, 1773) 1 : 263.

composés par Gluck pour le King's Theatre lors de son séjour londonien de 1745-46 – *La caduta de' giganti* et *Artamene* –,[4] il aura fallu attendre la toute fin du XVIIIe siècle, avec des représentations d'*Alceste*[5] et d'*Iphigénie en Tauride*,[6] pour que le public londonien découvre véritablement la musique du compositeur allemand. C'est donc bel et bien à l'aune des représentations d'*Orfeo ed Euridice*, et de cet opéra uniquement, que l'on peut mesurer, sur un lapse de temps couvrant près d'une trentaine d'années, l'évolution de la réception en Angleterre des principaux éléments d'une réforme esthétique dont certains indicateurs plutôt fiables semblent effectivement nous dire qu'elle a été en partie suscitée par des éléments « anglais ». L'examen des différentes versions dans lesquelles le public de la capitale anglaise à pu tour à tour découvrir le premier ouvrage réformé de Gluck atteste en effet une certaine évolution dans l'appropriation par le public anglais de valeurs avant tout étrangères et exogènes, mais néanmoins proches, de certaines options esthétiques priorisées par le monde anglo-saxon. Même si le passage du temps montre, d'évidence, une certaine résistance aux principes fondamentaux de la réforme, les diverses étapes du voyage aux enfers d'*Orfeo ed Euridice* témoignent à chaque fois d'une volonté réelle d'acclimater le chef d'œuvre de Gluck à une culture cible en perpétuelle évolution.

Londres, on le sait, fut la troisième ville d'Europe à accueillir, en 1770, l'ouvrage de Gluck, huit ans après la création viennoise de 1762, à peine plus d'un an après les représentations parmesanes d'août 1769 au cours desquelles l'ouvrage, transposé pour le castrat soprano Giuseppe Millico, avait été donné en dernière partie d'un divertissement intitulé *Le Feste d'Apollo*.[7]

Comme l'ont déjà signalé de nombreux critiques,[8] il s'agissait avec cette première version londonienne non pas de la version viennoise originale mais bel et bien d'un opéra *pasticcio* élaboré autour de la musique de Gluck, et auquel avaient contribué, pour les parties rajoutées à la matrice originelle, différents compositeurs : d'une part Jean-Chrétien Bach, alors en résidence à Londres,[9] mais également, dans une moindre mesure, Pietro Alessandro Guglielmi – notamment pour les airs du nouveau personnage d'Egina, chanté par l'épouse de ce compositeur, la soprano Lelia Acchiapati –, ainsi que le chanteur-vedette de l'opéra, Gaetano Guadagni en personne, d'une certaine manière le garant, en raison de son rapport privilégié avec l'œuvre qu'il avait créée en 1762, de la supposée authenticité de cette reprise.[10] Les

[4] Voir à cet égard William Barclay Squire, « Gluck's London Operas », *Musical Quarterly* 1 (1915) : 397-409.

[5] Avec Brigitta Banti, au King's Theatre, en 1795, pour une série de quatorze représentations ; accessoirement avec Antonia Bernasconi, la créatrice du rôle, lors d'une fête privée en 1780, au cours de laquelle l'opéra fut donné sous la forme d'extraits.

[6] Au King's Theatre en 1796, dans la traduction italienne de Lorenzo da Ponte.

[7] À cet égard, voir notamment Alessandra Martina, *Orfeo-Orphée di Gluck: Storia della trasmissione e della recezione* (Florence : Passigli, 1995) 64-88. Voir également Eve Barsham, « Orpheus in England », dans Patrica Howard, ed., *C.W. von Gluck: Orfeo* (Cambridge: Cambridge UP, 1981) 62-66.

[8] Voir par exemple Frederick C. Petty, « Italian Opera in London, 1760-1800 » (Phil.Dis. 1971, UMI Research, Ann Arbor, 1972) 126-28.

[9] Pour la carrière londonienne de Jean-Chrétien Back, voir notamment Laurine Quetin, *L'opera seria de Johann Christian Bach à Mozart* (Genève : Minkoff, 2003) 48-54.

[10] La publication des airs séparés fait ainsi valoir que parmi les seize arias publiés à cette occasion sept sont de Bach, six de Gluck, deux de Guglielmi et un de Guadagni. Voir [Bach, Gluck, Guglielmi et Guadagni], *The Favourite Songs in the Opera Orfeo* (London : Bremner, 1770). Les

assez nombreuses adjonctions au texte verbal avaient été écrites par le librettiste Giovanni Gualberto Bottarelli, lequel était également l'auteur de la traduction anglaise figurant sur le livret mis à la disposition du public.

Dans sa condamnation généralement unanime de le pratique du *pasticcio*, la critique semble avoir quelque peu monté en épingle la question de la trahison de la musique de Gluck, dont on oublie généralement de mentionner qu'elle fut pour la plupart conservée dans cette version de 1770, les parties rajoutées – explicitement signalées dans le livret par des guillemets – étant généralement destinées non pas à *remplacer* la musique du compositeur allemand,[11] mais bel à bien à étoffer un ouvrage jugé trop court au goût du public londonien, habitué à des ouvrages lyriques beaucoup plus longs :

> The MUSIC as originally composed by Signor GLUCH [sic], to which, in order to make the Performance of a necessary length for an evening's entertainment, Signor BACH has very kindly condescended to add of his own new composition, all such chorusses [sic], airs and recitatives, as are marked with inverted commas, except those which are sung by Signora *Guglielmi*, and they are likewise an entire new production of Signor GUGLIELMI, her husband.[12]

Dans sa dédicace, adressée non pas comme à l'accoutumée à un individu particulier mais à la noblesse anglaise tout entière (« To the Nobility and Gentry »), Guadagni, auto-présenté comme le maître d'œuvre de cette réalisation – il omet cependant par modestie de mentionner sa propre participation à la réécriture musicale de l'opéra… –,[13] n'hésite pas à mettre en relation la spécificité, l'originalité et la qualité de l'ouvrage italien (« something beyond what is usually seen ») avec le « goût » tout particulier de l'aristocratie anglaise :

> The taste which the English Nation has always shown, (in a superior degree to almost any other) for true harmony, engaged me to propose the performance of this Opera, to the Gentlemen Managers of the King's Theatre, not doubting but its excellent composition, added to the classical merit of the drama, would afford something beyond what is usually seen, to gratify real judges; to whom in your Persons, it is particularly dedicated. (2)

Par ailleurs, Guadagni dépasse de loin le stade de la flatterie de circonstance en établissant dans sa dédicace un lien de filiation tout à fait bienvenu entre Gluck et celui qu'il présente comme son ancien maître Haendel, tous deux experts selon lui dans l'art d'insuffler dans leur musique le génie de la poésie du texte verbal :

---

références ultérieures aux numéros de page de à cette édition seront indiquées entre parenthèses. Voir également, pour la participation de Bach à cette production, Ernest Warburton, introduction à Johann Christian Bach, *La Clemenza di Tito and Music from London Pasticci* (New York : Garland Publishing, 1990).

[11] En réalité, seul l'air de la main de Guadagni « Men tiranne » avait réellement remplacé la musique de Gluck. À cet égard, voir Heartz 124-26.

[12] [Raniero de Calzabigi et Giovanni Gualberto Bottarelli], *Orfeo ed Euridice, Orpheus and Eurydice; an Opera, in the Grecian Taste. As Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market* (London: Griffin, 1770) page de titre.

[13] Voir à cet égard Heartz, « From Garrick to Gluck » 124-26; voir également Heartz, « *Orfeo ed Euridice*: Some Criticisms, Revisions and Stage Realizations during Gluck's Lifetime », in Daniel Heartz, *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, ed. John A. Rice (New York: Pendragon Press, 2004) 313-23 (plus particulièrement 312-22 ; article initialement publié dans *Chighiana* 29-30 (11972-73) : 383-94).

> The original Composer made himself a perfect master of his author's meaning; and infused the genius of the poetry into his music; in which he followed the example of my great master Handel, the phoenix of our age; who in all modes of musical expression, where sense was to be conveyed, excelled beyond our praise. (2)

Sans doute Guadagni, qui connaissait essentiellement de Haendel les oratorios des années 1740, ceux en tout cas dans lesquels il avait été employé lors de son premier séjour londonien,[14] avait-il en tête les ouvrages haendéliens reposant, tout comme l'*Orfeo* de Gluck, sur l'utilisation à des fins dramatiques de l'imposante masse chorale. Burney lui-même, dans son évocation, plus tard, des opéras de Sacchini, avait établi un lien de corrélation entre l'utilisation du chœur sur la scène d'opéra et le goût tout particulier du public anglais pour les chœurs des oratorios de Haendel :

> The late exquisite composer Sacchini, finding how fond the English were of Handel's oratorio choruses, introduced solemn and elaborate choruses into some of his operas; but though excellent in their kind, they never had a good effect; the mixture of English singers with the Italian, as well as the aukward figure they cut, as actors, joined to the difficulty of getting their parts by heart, rendered those compositions ridiculous, which in still life would have been admirable.[15]

En présentant Gluck comme le digne héritier de Haendel, Guadagni pouvait ainsi difficilement mieux faire pour disposer en la faveur de son ouvrage le public anglais, lequel, à en croire notamment Frederick Petty, semble avoir été particulièrement sensible au génie de Gluck au long des trois dernières décennies du XVIIIe siècle.[16] On peut cependant se demander, en observant les conditions dans lesquelles l'opéra avait été restitué, dans quelle mesure il s'agissait encore, véritablement, d'une partition de Gluck…

Vues par le prisme des outils critiques du XXIe siècle, et à une époque où la notion d'« authenticité » a pris une mesure qu'elle n'avait pas autrefois, il va de soi que les adjonctions musicales opérées lors de cette reprise ont considérablement dénaturé l'ouvrage. Comparé aux précédentes illustrations musicales du mythe d'Orphée (Peri, Caccini, Montervedi, Rossi, Telemann, etc.)., l'opéra de Gluck repose sur une intrigue théâtrale resserrée et simplifiée à l'extrême, et les rajouts pratiqués sur la scène anglaise vont à contre-courant de la réforme, laquelle prônait justement l'abolition de tout ce qui était extérieur au drame, en condamnant notamment trop grande complaisance des compositeurs vis-à-vis des exigences de leurs chanteurs. Dans la version londonienne de 1770, il est certain que les personnages redondants d'Eagrus et d'Egina – Egina, sœur d'Eurydice, avait été introduite pour faire briller la « Signora Guglielmi » – ne font que retarder l'action en prolongeant indûment la phase des lamentations. Il en est de même des rôles de l'Amour et d'Eurydice, qui ne font que délayer l'action sans rien y ajouter de significatif. En revanche, l'adjonction du rôle du Pluton, lequel enjoint expressément aux Furies de ne pas céder aux

[14] On se souvient que Haendel avait écrit à l'intention de Guadagni le rôle de Didymus dans son oratorio *Theodora* (1750). Il avait également eu l'occasion de faire chanter par le castrat italien les parties écrites pour Susanna Cibber dans *Le Messie* et dans *Samson*.

[15] Charles Burney, *A General History of Music: from the Earliest Ages to the Present Period*, 1776-89, ed. Frank Mercer, 2 vols. (New York: Dover Publications, 1957) 2 : 687.

[16] Voir Petty 127-28, ainsi que Theodore Fenner, *Opera in London: Views of the Press, 1785-1830* (Carbondale : Southern Illinois Press, 1994) 103-05.

supplications d'Orphée, introduit dans l'œuvre une dimension légèrement ironique tout à fait conforme au « goût anglais », adepte du mélange des genres et en rien asservi au critère de l'unité de ton. Dans un cas comme celui-ci, c'est précisément le rejet même de la simplicité classique qui semble définir le goût spécifique du public britannique, goût contre lequel s'était précisément insurgé Burney à l'occasion de cette production :

> The unity, simplicity, and dramatic excellence of this opera, which had gained the composer so much credit on the Continent, were greatly diminished here by the heterogeneous mixture of Music, of other composers, in a quite different style; whose long symphonies, long divisions, and repetitions of words, occasioned delay and languor in the incidents and action. A drama, which at Vienna was rendered so interesting; as almost to make the audience think more of the poet than musician, in England had the fate of all other Italian dramas, which are pronounced good or bad in proportion to the talents and favour of singers.[17]

En 1773, dans son récit de sa rencontre avec Gluck, Burney devait une fois encore fustiger le style par trop élaboré des diverses adjonctions musicales, en total décalage avec la simplicité recherchée par le compositeur allemand :

> [A]nd the additions that were made to it when first performed in England, by Messrs. Bach and Guglielmi, were of so different a texture, though excellent in another way, that they destroyed the *unity* [emphase de Burney] of style and characteristic simplicity, for which, when performed at Vienna, this production was so much admired.[18]

La version d'*Orfeo* présentée l'année suivante au public ne faisait qu'abonder dans le sens déploré par Burney et par l'ensemble de la critique. En effet, en 1771, Guadagni y avait encore ajouté une scène au cours de laquelle le nouveau personnage de Tiresias prophétisait, juste avant la descente d'Orphée aux enfers, le succès remporté par le musicien-poète dans son entreprise :

> Non temer, Amor lo guida;
> Di sua Lira al dolce canto,
> De' suoi Carmi al grato incanto
> Col suo ben ritornerà.
> Il son certo che Plutone
> Contro un' anima fedele
> Non sarà così credele,
> Sentirà qualche pietà.[19]

Sans doute s'agissait-il pour Guadagni de renforcer le thème, extrêmement cher à la scène anglo-saxonne et absolument central à cet opéra, du pouvoir illimité de la musique et de la capacité de cette dernière à émouvoir et à agir sur l'esprit humain. Une telle thématique, on le sait, constitue un véritable fil conducteur dans les

[17] Burney, *A General History of Music* 2 : 877.
[18] Burney, *The Present State of Music* 1 : 264.
[19] [Raniero de Calzabigi et Giovanni Gualberto Bottarelli], *Orfeo ed Euridice, Orpheus and Eurydice; an Opera, in the Grecian Taste. As Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market* (London: Griffin, 1771) 15.

oratorios haendéliens en particulier,[20] et dans la production lyrique anglo-saxonne en général.

En 1773, la version montée à Londres à l'intention du castrat Giuseppe Millico constitua un tournant radical par rapport aux précédentes représentations. En effet, si l'on excepte quelques éléments qui relèvent dans l'ensemble du détail, c'est *grosso modo* dans la version de Parme,[21] relativement proche sur le plan structurel de celle de Vienne, que fut donné l'ouvrage de Gluck, débarrassé en tout cas des nombreuses adjonctions qui avaient marqué les précédentes productions londoniennes :

> At the King's Theatre in the HayMarket, / This Day will be performed a New Pastoral Piece, call'd / IL TRIOMFO D'AMORE / In ONE ACT, / After which will be performed the favourite Serious / Opera, called / ORFEO. / (Altered as it originally was performed at Vienna.) / The Music composed by Signor GLUCH. / With new Dances adapted to the Opera, intermixed / with grand Chorusses. / New Cloaths and Decorations.[22]

En dépit des qualités de l'interprétation de Millico, dont le jeu et le style d'interprétation vocale étaient apparemment très différents de ceux de Guadagni,[23] cette production ne connut que deux représentations, et la version *pasticcio* fut exhumée deux mois plus tard, également avec Millico. Ian Woodfield interprète ce relatif insuccès en suggérant que le public londonien n'était manifestement pas prêt à entendre un opéra véritablement réformé, et cela en dépit de l'assez bon accueil réservé quelques mois plus tôt au *Cid* de Sacchini, ouvrage qui lui aussi reposait sur une importante partie chorale. Woodfield rappelle d'ailleurs à quel point le terme de « grand », utilisé à plusieurs reprises par la critique contemporaine pour évoquer la partie chorale de l'ouvrage de Sacchini, était à l'époque un mot clé de la réception haendélienne, le terme étant régulièrement employé pour désigner les grands ensembles choraux tant prisés du public anglais.[24] Notons également à quel point Sacchini, dans la préface du *Cid* rédigée par Bottarelli, est présenté, à l'instar de Gluck, comme le chantre de la simplicité (« bella simplicità »), l'ennemi des ornements dès lors qu'il s'agit de faire parler les passions, en bref, comme le tenant de la musique et du langage du cœur :

> La nuda Istoria è la Tela fù cui ho disegnato co' miei versi il Quadro favoloso, colorito dipoi dall'illustre *Sacchini*, il quale, accesò, come tanti altri celebri Maestri, da nobile entusiasmo, amatore della bella simplicità, sprezza i rabeschi, non prodigalizza passaggi, fa tacere i trilli ove parlano le passsioni, sostiene il senso musicale, entra e rimane nel cuore, e dà in una parola al linguaggio di Parnasso la vera energìa.[25]

---

[20] Voir notamment notre ouvrage *Haendel et ses oratorios : des mots pour les notes* (Paris : L'Harmattan, 2001).

[21] Voir à cet égard Patricia Howard, « Attempting to Reconstruct Gluck's 1773 *Orfeo* », *Musical Times* 137 (1996) : 13-15. Voir également, pour un commentaire de cette version, Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 2001) 9, 48-51.

[22] *The Public Advertiser*, 9 mars 1773.

[23] Voir Woodfield 50. Voir également *The Morning Chronicle* (10 mars 1773) 2 et *The General Evening Post* (9-11 mars 1773) 4.

[24] Voir Woodfield 48.

[25] [Bottarelli], *Il Cid. Drama* (Londra, 1773) iii.

La résistance du public anglais face à une version « simple » et « dépouillée » de l'*Orfeo* de Gluck reste néanmoins manifeste dans la version présentée en 1785, avec cette fois-ci dans le rôle-titre le castrat Giusto Ferdinando Tenducci, lequel avait accompli, à partir de son arrivée à Londres en 1758, l'essentiel de sa carrière en Grande-Bretagne et en Irlande.[26] Une fois encore, l'opéra se présente essentiellement comme la compilation de pièces de Gluck et de Bach. Pourtant, en intégrant à la partition un certain nombre de morceaux dus à la plume de Haendel, Tenducci et le compositeur Pasquale Anfossi, co-responsables de la partie musicale, auront une fois encore contribué à accorder la partition au « goût anglais » en vigueur. En 1785, l'année du centenaire de la naissance de Haendel, le compositeur né en Allemagne était en effet devenu un véritable héros national, comme l'atteste par exemple l'existence, depuis 1784, des fameuses célébrations à l'abbaye de Westminster, célébrations dont Tenducci lui-même, à en croire Angus Heriot, avait été le directeur musical en 1784. C'est bien en tout cas comme compositeur de musique « ancienne » – mais dans le sens de musique du passé ayant résisté à l'épreuve du temps, et donc infiniment supérieure à toute autre car conforme au « goût » et aux « valeurs » nationales traditionnelles… – que Tenducci commente la présence de la musique de Haendel dans la compilation musicale effectuée à l'occasion de cette reprise :

> Works in themselves truly excellent, after the lapse of some years, come to be regarded anew with favourable attention, even by Fashion itself. Hence it is that their Britannic Majesties, and so great a number of noble personages, take a delight in hearing frequently a concert of Ancient Music. In the Opera of *Orpheus*, which I have the honour to present, besides the music of Gluck, of Bach, and of some other famous masters, there are introduced several pieces by the immortal Handel, which I hope will delight you much more than many musical compositions which have nothing new but the name. If things are looked at with an attentive and discerning eye, many, many of them that are produced as new, are so only in some external changes. Varying a little the form of things, is sufficient to gain them the name of novelties.[27]

On observera également que de tous les livrets examinés jusqu'à présent, celui de 1785 est le seul à ne pas comporter de titre en italien comme si, en dépit de la langue dans laquelle il fut restitué, l'ouvrage, « anglicisé » et « haendélisé », était désormais acquis au patrimoine national. Il semblerait également que les adaptateurs de l'opéra se soient partiellement inspirés des versions napolitaine et parisienne de l'ouvrage, comme le montre par exemple l'air de virtuosité « La legge accetto »,[28] autrefois composé par Jean-Chrétien Bach pour Tenducci lors de la reprise napolitaine de janvier 1774, et situé à l'endroit même où Gluck allait placer, quelques mois plus tard, le redoutable « L'espoir renaît en mon âme » composé à l'intention du haute-contre Joseph Legros. En revanche, l'air d'Eurydice « Chiari fonti », situé directement après la scène de l'enchantement des Furies (« Ah! Quale incognito ») se trouvait déjà à cet endroit dans la version de 1770 de Jean-Chrétien Bach, laquelle anticipait donc de quelques années les choix et révisions structurels

[26] Pour un aperçu de la vie mouvementée, voire rocambolesque, de ce chanteur, voir par exemple Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (London : Calder and Boyars, 1956) 185-89.

[27] [Raniero de Calzabigi et A. Andrei], *Orpheus and Eurydice. A Musical Drama, in Imitation of the Ancient Greek Theatrical Feasts. As Perform'd at the King's Theatre in the Haymarket* (London : Jarvis, 1785) 4-5 (preface de Tenducci).

[28] Voir [Calzabigi et Andrei] 20.

accomplis par Gluck dans sa version parisienne avec l'adjonction de l'air « Cet asile aimable et tranquille ».

En 1785, l'*Orfeo* de Gluck, même s'il était encore connu comme un opéra italien chanté en italien, était devenu un ouvrage du répertoire « populaire », pratiquement assimilé au patrimoine musical anglo-saxon. Il est ainsi un des rares ouvrages italiens à avoir été donné dans la province anglaise, comme l'atteste par exemple une représentation, sous forme abrégée, donnée en septembre 1782 au festival de Salisbury.[29] On pourra évoquer également les représentations dublinoises de 1784, toujours avec Tenducci dans le rôle-titre.[30] Le grand castrat avait d'ailleurs, par de nombreux concerts au cours desquels il mélangeait volontiers airs italiens et ballades anglaises ou écossaises traditionnelles, largement contribué à la popularité du fameux « Che farò », air régulièrement chanté par de nombreux autres interprètes lors de concerts donnés à Londres ou ailleurs. La poétesse Hannah More (1745-1833) est à ce titre créditée d'une traduction anglaise de l'air, sans doute réalisée suite à un concert donné à Bristol en 1773 au cours duquel la célèbre page de Gluck fut chantée par une des sœurs Linley.[31] C'est également par une allusion explicite à l'air d'*Orfeo* que la comédie d'Oliver Goldsmith *She Stoops to Conquer* (1773) fustige dans son épilogue le goût immodéré de l'aristocratie dominante pour l'opéra italien :

> The fourth act shows her weed to the 'squire,
> And madam now begins to hold it higher;
> Pretends to taste, at Operas cries caro,
> And quits her Nancy Dawson for Che Faro.

Dans un tel contexte, où l'on voit une œuvre « étrangère » véritablement s'introduire au sein d'une culture cible, au point d'y trouver une place emblématique, il n'est pas étonnant que Covent Garden, un des deux théâtres londoniens habilités à monter des ouvrages lyriques en langue anglaise, ait fini par proposer sa propre version de l'opéra de Gluck, traduite pour la circonstance par Thomas Cadell.[32]. Cette production, jouée en février 1792 sous le titre *Orpheus and Eurydice: a Grand Serious Opera, Translated from the Italian*, se présente comme un nouveau *pasticcio*, élaboré comme précédemment à partir de pages de Gluck, Haendel et J.-C. Bach mais auxquelles s'étaient ajoutées des pièces de à Sacchini, Gyrowetz, William Reeve ainsi que Charles Weichsel. Ce dernier était le frère de la chanteuse Elizabeth Billington, chargée d'interpréter le rôle d'Eurydice qu'elle avait déjà chanté à Dublin dans les années 1780.[33] La présence, dans la distribution, de cette cantatrice particulièrement virtuose, au goût prononcé pour les airs brillants composés sur mesure,[34] suffisait à garantir la négation du message de simplicité, d'expression musicale et de vérité dramatique souhaité par Gluck dans sa réforme…

---

[29] Voir Brian Robbins, ed., *The John Marsh Journals: the Life and Times of a Gentleman Composer, 1752-1828* (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1998) 272.

[30] Voir Thomas J. Walsh, *Opera in Dublin, 1705–1797: the Social Scene* (Dublin : Figgis, 1973) ; voir également Alfred Loewenberg, « Gluck's *Orfeo* on the Stage, with some Notes on Other Orpheus Operas », *The Musical Quaterly* 26 (1940) : 311-39.

[31] Voir à cet égard Nicholas D. Smith, « An Unidentified Translation by Hannah More in *The London Magazine* (1773) », *Notes and Queries* 51.4 (2004) : 414-15.

[32] Voir Fenner 405 et 713 (n.62).

[33] Theodore Fenner évoque également Joseph Mazzinghi parmi les compositeurs envisageables (voir Fenner 405).

[34] Voir par exemple U.M. Rempel, « Elizabeth Weichsell Billington (1765/1768–1818) », dans Sylvia Glickman et Martha F. Schleifer, eds., *Women Composers: Music Through the Ages* , 7 vols. (New York: Hall, 1996-2003) 3: 181–92.

Quoique ce curieux ouvrage, fait de bric et de broc, n'ait pas en son temps été explicitement présenté comme une nouvelle version de l'opéra de Gluck – le livret publié ne mentionne même pas le nom du compositeur allemand, pourtant à l'origine de la moitié des morceaux composant l'ouvrage… –,[35] le texte verbal traduit est en réalité bien plus proche de l'original de Calzabigi que certaines des précédentes versions italiennes. Ainsi, la structure globale en trois actes est peu ou prou la même que celle de la version viennoise, et la scène d'ouverture reprend, pratiquement sans le changer, l'enchaînement des numéros initialement prévus par Gluck. On y constate la place toujours prépondérante accordée au chœur, dont le texte verbal est rendu plutôt fidèlement dans le passage de l'italien à l'anglais :

Ed ascolta il tuo sposo infelice	And view, with pity view thy husband's woe,
Che piangendo ti chiama, et si lagna;	Who weeping calls thee from the shades below,
Come quando la dolce compagna	Like a sad turtle's plaints, pensive and slow.
Tortorella amorosa perdè.	

Pourtant, comme on pouvait s'y attendre connaissant le peu d'appétence du public anglo-saxon pour le récitatif – un médium musical généralement jugé incompatible avec la musicalité de la langue anglaise –, les parties déclamées se voient considérablement raccourcies au cours de cette scène. En revanche, la scène des Enfers et des Furies est reprise de façon extrêmement fidèle, même si elle intègre elle aussi un solo vocal confié à Pluton... Cette version conserve d'ailleurs quelques uns des personnages extérieurs rajoutés autrefois dans les précédentes productions (Pluton, Hymen...), au nombre desquels certains étaient depuis longtemps devenus familiers du public anglophone ; ils figuraient notamment dans la pantomime de John Frederick Lampe et de John Hill *Orpheus: an English Opera*,[36] un classique du répertoire anglo-saxon joué tout au long des années 1740, 50 et 60, et au sujet duquel Roger Fiske a émis autrefois l'hypothèse qu'il avait vraisemblablement été vu par Gluck lors de son séjour londonien.[37]

Cette partition se présente donc comme un mélange pour le moins hétéroclite faisant alterner des airs strophiques au style radicalement anglais proche de celui de J. F. Lampe – comme par exemple l'air d'Hymen « When cruel Fates » de l'acte I – avec des pages beaucoup plus élaborées – l'air d'Eurydice « Comfortless is every thought », que Fiske attribue à Sacchini –,[38] sans compter les morceaux de Gluck les plus novateurs. En plus de la scène des Furies déjà mentionnée, signalons l'arrivée d'Orphée aux Champs-Élysées avec l'air « Che puro ciel », dont la version anglaise de l'opéra propose une traduction, autant fidèle sur le plan du sens que sur celui de la prosodie :

Che puro ciel! Che chiaro sol!	What radiant light! How bright the sun!
Che nuova serena luce è questa mai!	What pure serenity o'erspreads the sky!
Che dolce lusinghiera armonia	What heavenly melody combine to
Formano insieme	

[35] Voir Thomas Cadell [d'après Calzabigi], *Orpheus and Eurydice: a Grand Serious Opera. Translated from the Italian* (London : Cadell, 1792).

[36] Lampe, Orpheus: an English Opera (London : Clarke, 1740).

[37] Voir Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London : Oxford University Press, 1973) 547.

[38] Voir Fiske 548.

Il cantar degli augelli, Il correr de' ruscelli, Dell'aure il sussurrar! Questo è il soggiorno De' fortunati Eroi! Qui tutto spira un tranquillo contento, Ma non mer me.	form The brooks soft murmur, and the whisp'ring breeze, And birds sweet warbling---lo! The blissful seat Of happy heroes, where a tranquil joy Reigns uncontrol'd top charm their blest abode; Here all conspire to breathe content and peace; But not, alas! To me.

On remarquera en effet dans la version anglaise l'option, conforme à l'original, qui consiste à renoncer à la rime – fait rare en anglais pour les morceaux musicaux… –, de même que le souci, par l'utilisation répétée du calque phonique, de faire coïncider les sons de la langue cible avec ceux de la langue source, même dans les cas où la ressemblance phonique ne correspond pas à un calque sémantique : « sun » à la place de « sol », « serenity » pour « serena », « sky » pour « mai », « form » pour « formano », « conspire » pour « spira », etc.

La version « anglaise » d'*Orfeo ed Euridice* semble donc attester un phénomène de double allégeance, à l'original de Gluck d'une part, à la tradition anglo-saxonne d'autre part. En cela, elle se présente comme le résultat d'une curieuse hybridation au croisement de traditions a priori contradictoires. Sans doute est-ce là, dans ce conflit d'orientations esthétiques a priori incompatibles les unes avec les autres que réside la véritable « anglicité » de l'ouvrage dérivé de Gluck, soucieux d'incorporer dans on propre matériau l'apport de l'ailleurs, de l'étrange et de l'étranger. Quoi qu'il en soit, malgré les qualités intrinsèques de cette adaptation et malgré la critique plutôt élogieuse parue dans le *Times* à l'occasion de cette production,[39] le spectacle monté à Covent Garden ne connut qu'une représentation.

Les versions successives de l'opéra de Gluck montrent donc à quel point le « goût anglais » en matière d'opéra n'était pas toujours aussi proche des critères de « simplicité » et de « sobriété » généralement retenus. Certains critiques, déroutés par les propos autrefois tenus par Gluck, ont d'ailleurs tenté de minimiser leur portée en notamment que le compositeur aurait sans doute cherché à flatter Burney...[40] Quoi qu'il en soit, l'histoire anglaise de la réception d'*Orfeo ed Euridice* fait valoir l'évolution et les crispations entretenues autour d'un ouvrage clé de la production lyrique européenne, et en cela elle nous renseigne autant sur la spécificité de la culture anglo-saxonne que sur la propagation et la compréhension, dans l'ensemble du territoire européen, des idées véhiculées par la réforme.

Ce n'est finalement que trois ans après la version anglaise 1792 qu'un opéra de Gluck devait véritablement faire sensation sur la scène britannique. Jouée 27 fois entre 1795 et 1802, contre 32 représentations d'*Orfeo* entre 1770 et 1785,[41] *Alceste*, donné pour quatorze soirées l'année de sa création londonienne dans une version dite identique à celle de la première production parisienne supervisée par Gluck, surprit également le public par ses 30 répétitions.[42] La critique parue dans le

[39] Voir Fenner 405.
[40] Voir Heartz 127 (n.24).
[41] Voir Petty 374-75.
[42] Voir Fenner 104.

Chronicle du 1er mai 1795 rendait enfin compte de l'élément véritablement innovant du langage musical mis en œuvre par Gluck dans sa réforme :

> [It was] a piece of a kind so different from the common race of Operas that it requires to be judged of only by a master in the science. Its character is dignity and pathos. There is a solemn air in the music finely adapted to the subject, and the passion is carried to a height that is irresistible in its effects on our emotions. It is truly difficult to the performers, and so original in its kind, that it will require several repetitions to make it familiar to the orchestra and to the audience.[43]

Il est vrai aussi qu'entre 1770 et 1795, le climat esthétique et l'horizon d'attente du public n'étaient plus du tout les mêmes.

[43] Cité dans Petty 302.