

« Gluck, Haydn et Rameau : trois visions de la symphonie »
Sylvie Bouissou (IRPMF, CNRS)

© *Philharmonie*, Luxembourg, 2008, p. 3-13.

Trois idées maîtresses sous-tendent le programme proposé par Marc Minkowski : la danse, la symphonie et la France, à travers trois compositeurs Franz Joseph Haydn (1732-1809), Christoph Willibald Gluck (1714-1787) et Jean-Philippe Rameau (1683-1764) dont les relations avec la France et la symphonie sont à la fois remarquables et paradoxales.

Pour Gluck, la France est une terre d'accueil temporaire où le compositeur laisse une trace indélébile dans l'histoire de l'opéra français. Européen avant l'heure, Gluck a su puiser au sein des cultures italienne, allemande et française l'inspiration nécessaire à sa réforme dramatique de l'*opera seria* et de la tragédie en musique. Pas plus que Rameau, il n'écrit de musique symphonique « pure », sans doute en raison de son attachement viscéral à un support dramatique. Aussi, c'est à travers la pantomime et le ballet qu'il livre sa musique symphonique en s'appuyant sur les *scenarii* de son collaborateur attitré, le chorégraphe Gasparo Angiolini.

Son ballet en trois actes, *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, d'après Molière et Tirso de Molina, fut créé le 17 octobre 1765 au Burgtheater de Vienne.

Acte I. Dans l'adaptation d'Angiolini, Don Juan est surpris par le Commandeur alors qu'il tente de séduire sa fille, en l'occurrence Donna Elvira. Au cours du duel qui les oppose, il tue le Commandeur.

Acte II. Lors d'un repas festif offert par Don Juan en l'honneur de Donna Elvira, la statue du Commandeur entre et terrorise l'assistance qui s'enfuit. Resté seul avec la terrifiante statue, Don Juan lui propose de dîner, mais celle-ci l'invite à souper plutôt sur la tombe du Commandeur. Par provocation, Don Juan accepte les termes de cette situation malsaine.

Acte III. Au cimetière, Don Juan, malgré les sollicitations réitérées de la statue du Commandeur, refuse de se repentir. Il est damné et englouti dans les antres infernales de la terre. Un tremblement de terre ravage les lieux et termine l'œuvre tragiquement (Acte III).

L'effectif habituel du Burgtheater de Vienne, qui comportait 24 musiciens (violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois, bassons et cors), permit à Gluck une belle palette expressive. Il ne manque pas d'en exploiter les ressources, notamment dans les scènes effroyables de l'œuvre (le duel, la scène du cimetière, la damnation de Don Juan, le tremblement de terre). Cette pièce marque de façon significative à la fois l'histoire du « ballet d'action » dont Angiolini fut l'un des plus fervents défenseurs, et l'histoire de l'opéra. En effet, l'un des points essentiels de la réforme dramatique de Gluck, cristallisée en 1774 avec *Iphigénie en Aulide*, consistait à traiter l'incontournable ballet dans l'opéra français non plus comme un divertissement extérieur à

l'intrigue (comme à l'époque de Lully), mais comme une émanation dansée du drame. Gluck tenait en haute estime son *Don Juan* dont il reprit des fragments dans plusieurs de ses œuvres, *Iphigénie en Aulide*, *Armide*, *La Cythère assiégée* et *Orphée et Euridice*.

Au contraire de Gluck, Haydn, n'a jamais séjourné en France ni composé d'opéras sur des livrets français. En revanche, et peut-être même à son insu à ses débuts, son œuvre a été largement publiée à Paris et plébiscitée par le public. Le succès fut tel que Marc Vignal, spécialiste de Haydn, estime qu'entre 1765 et 1775, le nombre des œuvres apocryphes parues en France dépassait celui des œuvres authentiques, tant le marché pour les éditeurs était juteux.

Dès les années 1750, le Concert Spirituel, institution de concerts publics, et certains orchestres privés, comme celui du fermier général La Pouplinière (mécène de Rameau), assurent la promotion des symphonistes allemands. Dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (Paris, 1765, p. 49), François-Jean Chastellux s'enthousiasme pour cette nouvelle forme instrumentale qu'il décrit comme étant une espèce de concerto « où les instruments brillent tous à leur tour, où il s'agacent et se répondent, se disputent et se raccommoient. »

À partir de 1764, les principaux éditeurs parisiens s'emparent de ce nouveau genre et lui assurent une diffusion massive. Si dès 1765 les symphonies de Haydn sont publiées à Paris, ce n'est qu'en 1773 que le Concert Spirituel exécute, pour la première fois, l'une d'entre elles. Pour répondre à l'engouement du public, le Concert spirituel programme alors régulièrement les symphonies de Haydn et, à partir de 1780, pratiquement chaque séance en comporte une, voire deux. La renommée du compositeur atteint un tel niveau, qu'en 1784, le Concert de la Loge Olympique, toute nouvelle institution de concerts publics, lui commande une série de six symphonies connues sous le nom de *Symphonies parisiennes* (n° 82-87) pour lesquelles il reçoit la somme importante de 25 louis d'or par symphonie, soit l'équivalent de cinq années du salaire d'un ouvrier ou artisan. Composées entre 1785 et 1786, ces œuvres remportent un succès populaire frénétique et trois se voient très vite nanties d'un sous-titre : *L'Ours* pour la n° 82, *La Poule*, pour la n° 83 et *La Reine* pour la n° 85 en *sib* majeur qui doit son surnom à l'enthousiasme de Marie-Antoinette, lors de sa création.

Alors que sous la plume de Haydn, la symphonie s'essouffle, les *Symphonies parisiennes* cristallisent un renouveau par leur remarquable diversité de forme et d'expression. Il faut noter que l'effectif orchestral de la Loge Olympique comporte un effectif inhabituel pour l'époque de 40 violons et 10 contrebasses. Si la *Symphonie n° 85* obéit à un schéma traditionnel en quatre mouvements (1. Adagio-Vivace, 2. Romance, 3. Menuetto, 4. Finale, presto), elle présente l'originalité d'un premier mouvement introduit par un *Adagio* suivi

d'un *Vinace* d'une unité thématique exemplaire que le critique du *Mercur de France*, périodique de l'époque, ne manqua pas de souligner. La couleur sombre de l'*Adagio* préfigure certains accents du *Don Giovanni* de Mozart, créé l'année suivante en 1787. Original également, le traitement en variations du deuxième mouvement élaboré sur le thème d'une vieille chanson populaire française « La Gentille et jeune Lisette ». Une sorte de fraîcheur naïve mais formidablement inventive anime l'ensemble de ce mouvement. Le troisième mouvement revendique clairement son inspiration de la danse de cour « dansable » et propose une orchestration scintillante et limpide. Il s'enchaîne à un final brillant, tout imprégné de l'esprit de Haydn, léger, ingénieux et d'une gaieté frétilante qui ménage cependant quelques accents pathétiques.

Curieusement, Rameau n'a pas laissé de « symphonie » au sens classique du terme, mais des « symphonies », c'est-à-dire, selon l'acception courante du terme au XVIII^e siècle en France avant 1765, des pages instrumentales intitulées ouvertures, ritournelles, danses, préludes, tempête, orage, etc. De fait, il a visité et exploré avec une curiosité et une ouverture d'esprit hors du commun les ressources instrumentales des orchestres dont il disposait tant chez son mécène, Le Riche de La Pouplinière, qu'à l'Académie royale de musique de Paris. La qualité des pages orchestrales qu'il nous livre à travers ses opéras, à commencer par les ouvertures, ne nous font regretter que plus amèrement l'absence d'une symphonie « autonome ». Pas étonnant donc que musicologues et musiciens aient proposé régulièrement des suites instrumentales tirées de ses opéras. Encore moins étonnant que Marc Minkowski, immergé dans un univers baroque, classique et romantique, ait rêvé d'une « symphonie imaginaire ». L'idée ne conduit nullement à reproduire le schéma d'une symphonie classique ou d'une suite pour orchestre, mais invite plutôt l'auditeur à un voyage initiatique dans l'univers symphonique de Rameau à travers un panel d'extraits musicaux qui sollicitent une large période de la création lyrique du maître dijonnais puisqu'il puise ses extraits des *Indes galantes* (1735) aux *Paladins* (1760). Le choix de Marc Minkowski dut être à la fois cornélien et aisé tant les ressources sont riches et diversifiées. Les extraits retenus empruntent leurs couleurs et leurs affects à tous les registres dramatiques, puisant dans la tragédie (*Castor et Pollux*, version de 1754, *Zoroastre*, 1749), le ballet héroïque (*Les Indes galantes*, 1735), la pastorale héroïque (*Acante et Céphise*, 1751), la comédie (*Les Paladins*, 1760) et le ballet (*Pigmalion*, 1748).

Les deux ouvertures retenues, celles de *Castor et Pollux* et d'*Achante et Céphise*, illustrent à elles seules un aperçu du cheminement de la recherche entreprise par Rameau en matière symphonique. Autant l'ouverture de *Castor et Pollux*, reprise de la version de 1735, s'inscrit dans la lignée de la tradition héritée de Lully (un premier mouvement large et pointé, suivi d'un second mouvement vif et en fugato), autant celle d'*Achante et Céphise* innove en proposant une structure très originale en quatre mouvements. Le premier, lent,

baptisé « Vœux de la Nation », prend les accents d'une plainte, peut-être celle d'un peuple exsangue par les famines et les guerres ? Le deuxième, intitulé « Tocsin », tient en cinq mesures scandées par les coups agressifs d'un canon. Le troisième, vif et brillant, fait honneur à son titre « Feu d'artifice » en explorant les couleurs des flûtes, clarinettes, cors et canon au sein d'un discours anti-conformiste et déroutant. Enfin, le dernier mouvement, « Fanfare », semble vouloir exagérer le caractère conventionnel spécifique à ce type de pièce où trompettes, cors et timbales tiennent un rôle majeur et renouent avec la tradition pompeuse du grand siècle. Rameau y maintient pourtant la présence des clarinettes, comme dans l'un des *Rigaudons* d'*Achante et Céphise*, instruments qu'il découvre tardivement, grâce à la venue en France de fameux interprètes allemands, et dont il exploite immédiatement les richesses.

L'énergie rythmique et même physique de Rameau, trouve son illustration dans les *Tambourins* et les *Airs* de *Castor et Pollux* (actes I et II), *l'Air pour les Furies* (*Les Paladins*, acte II) et *l'Entrée pour les Esclaves africains* (*Le Turc généreux* des *Indes galantes*) dont la frénésie tribale est presque jouissive.

La sensualité et la grâce, à ce point surprenantes qu'elles en sont souvent émouvantes, animent quelques-unes des danses choisies par Marc Minkowski comme *l'Air tendre en rondeau* (*Zoroastre*, Acte I) et la *Sarabande pour la Statue* (*Pigmalion*). La virtuosité nerveuse, parfois aux limites du possible, est à l'honneur également dans *l'Air pour Zéphyr* et *l'Air pour Borée* (*Les Fleurs* dans *Les Indes galantes*). Quant au génie harmonique et orchestral de Rameau, il rayonne inlassablement et peut-être plus encore dans les *Gavottes* et la *Chaconne* des actes III et V de *Castor et Pollux*, ainsi que dans le *Prélude de l'adoration du Soleil* (*Les Incas du Pérou* des *Indes galantes*).

Comme je le disais en introduction, la France a entretenu des relations remarquables et paradoxales avec Gluck, Haydn et Rameau. Gluck, allemand de souche, fut accueilli comme le messie en 1774 et reçut une pension royale de 6000 livres, soit trois fois supérieure à celle que Rameau avait péniblement obtenue à 60 ans passés. Alors qu'il avait décidé de s'installer en France, avec sa famille, il fut pris dans la tourmente de la querelle des Piccinistes et des Gluckistes, et retourna vivre à Vienne après le désastre de son opéra *Echo et Narcisse* (1779). Haydn, sans jamais avoir foulé le sol français, bénéficia d'une popularité incroyable et obtint pour la commande de ses *Symphonies parisiennes* une rémunération faramineuse. Certes, le rôle et l'influence de Marie-Antoinette, n'est pas extérieur à cette reconnaissance de compositeurs allemandes. Rameau, quant à lui, l'un de nos plus extraordinaires compositeurs, fut aussi le plus contesté en son temps et devint la cible d'un acharnement collectif orchestré par Rousseau, Grimm, Holbach et quelques autres. Il dépensa une énergie incroyable à défendre à la fois ses théories et son art, pour finalement ne recevoir qu'une pension de 2000 livres à 63 ans, des lettres de noblesse à la veille de sa mort, et certes des funérailles grandioses en 1764.

Prise en étau entre son arrogance et sa générosité ancestrales, la France en viendrait-elle à ne plus oser reconnaître ses propres génies ? Pour autant, grâce aux efforts de musiciens prestigieux parmi lesquels Marc Minkowski tient une place majeure, grâce aussi aux travaux de musicologues passionnés et opiniâtres, le génie de Rameau est révélé de décennies en décennies, goûté et apprécié par un public toujours plus envoûté et surpris par tant d'audace et d'inventivité.