

MONTEVERDE

NÉ EN 1568, MORT EN 1643.

Monteverde passe pour avoir employé le premier la dissonance naturelle qui est devenue depuis un des éléments essentiels de la composition musicale ; il ne l'a pas inventée ; mais il l'a employée si heureusement dans ses ouvrages, qu'il en a fait adopter l'usage d'une manière générale. Les fragments de ses opéras d'*Ariana* et d'*Orfeo* donnent la plus belle idée de son inspiration.

Claude Monteverde naquit à Crémone en 1568. Il appartenait à une famille pauvre et entra de bonne heure dans la musique du duc de Mantoue comme joueur de viole. Le maître de la chapelle ducale, Marc-Antoine Ingegneri, lui apprit le contre-point ; toutefois l'illustre musicien est surtout redevable à son génie de la gloire qu'il s'est acquise ; ses ouvrages fourmillent d'incorrections qu'un artiste ordinaire aurait pu éviter ; mais ils se recommandent aussi par des beautés dont l'enseignement ne livre point le secret et qu'une nature richement douée peut seule produire. En 1603, Monteverde succéda à son maître et dirigea la chapelle du duc de Mantoue jusqu'en 1613. Entre autres ouvrages dramatiques qu'il fit jouer à la cour de ce prince, je citerai l'*Ariana* (1607), l'*Orfeo* donné en 1608 et le ballet *delle Ingrate* représenté la même année. *Il pianto* d'Ariane *Lasciatemi morire* est sans doute un morceau fort intéressant et d'une bonne expression dramatique, mais il a été vanté trop exclusivement par Fétis et M. Gevaert. Il y avait à cette époque, au commencement du dix-septième siècle, bon nombre d'airs qui ne le cédaient en rien à celui-ci, lequel d'ailleurs est fort court.

En 1613, le compositeur fut appelé à Venise, où on lui offrit la succession de Jules-César Martinengo, maître de chapelle de Saint-Marc. Les procureurs de la cathédrale, désireux de s'attacher un tel artiste, après lui avoir alloué 50 ducats pour ses frais de voyage, lui accordèrent un traitement de 300 ducats, qui fut porté à 400 le 24 août 1616, sans parler de plusieurs gratifications dont on lui fit cadeau à diverses époques. La sollicitude de ses patrons alla même jusqu'à l'installer dans une maison sise dans l'enclos canonial et qui fut réparée et ornée exprès pour le recevoir. C'était là un privilège inusité, mais qui a lieu de moins étonner s'il est vrai, comme l'ont rapporté quelques auteurs, qu'après la mort de sa femme Monteverde se fit prêtre. Quoi qu'il en soit, si l'Église a pu attirer à elle le musicien de Crémone, elle ne parvint pas à le distraire de l'art profane.

Bien qu'il ait gardé jusqu'à sa mort les fonctions de maître de la chapelle de Saint-Marc, Monteverde fut plus d'une fois appelé dans les villes voisines, où, dans les circonstances extraordinaires, on aimait à recourir à ses talents. Ainsi, en 1617, il est mandé par le duc de Parme et écrit quatre intermèdes pour les *Amours de Diane et d'Endymion* ; en 1621, il fait exécuter à Florence une messe de *requiem* et un *De profundis* pour les funérailles de Cosme II de Médicis ; en 1627, on le retrouve à Parme, où il écrit encore cinq intermèdes pour les pièces de *Bradamante* et de *Didon* ; deux ans après (1629), il compose, à la demande de la ville de Rovigo, une cantate intitulée *Il rosajo fiorito (le Rosier fleuri)*.

Le peu de renseignements authentiques que l'on possède sur la vie de Monteverde ne permet pas de préciser en quelle année il alla à Rome ; il y a lieu de supposer que ce fut entre les années 1600 et 1603. Il était alors en butte aux attaques de l'école de Bologne, notamment d'Artusi, qui triomphait facilement de ses fautes grammaticales et ne comprenait rien à ses découvertes harmoniques. Il fallut le choix éclatant des procureurs de Saint-Marc pour imposer silence à la critique et changer les censures en éloges. Bologne, qui, au commencement du dix-septième siècle, blâmait hautement les innovations du maître, l'appela dans ses murs en 1620 et lui rendit les plus grands honneurs. En 1630, Monteverde fit jouer à Venise, dans le palais du sénateur Jérôme Mocenigo, un nouvel opéra intitulé *Proserpina rapita*. Jamais on n'avait assisté à une représentation aussi magnifique, tant sous le rapport musical qu'au point de vue de la pompe du spectacle. Cet événement artistique donna à Ferrari et à Manelli l'idée de convier le public à un genre de divertissement qui jusque-là n'était point sorti du palais des princes. Ainsi naquit l'opéra proprement dit, qui recruta ses auditeurs partout et non plus seulement dans les cours. Monteverde, après avoir obtenu ses premiers succès sur la scène du duc de Mantoue, eut assez d'intelligence pour suivre l'art lyrique dans la nouvelle évolution qu'il accomplissait. Tout vieux qu'il était à cette époque, il donna encore l'*Adone* en 1639, *Le Nozze d'Enea con Lavinia* et *Il ritorno d'Ulisse in patria* en 1641, enfin en 1642 l'*Incoronazione di Poppea*. Il mourut au commencement de l'année suivante (1643), à l'âge de soixante-quinze ans.

Monteverde a écrit beaucoup de morceaux pour l'Église. On lui doit aussi un grand nombre de *madrigaux* et de *canzoni*. Le premier ouvrage par lequel il s'est fait connaître et qu'il publia à l'âge de seize ans est un recueil intitulé : *Canzonette a tre voci* (Venise, 1584). En somme, Monteverde doit être considéré comme un des plus actifs propagateurs de l'art lyrique. Il a d'abord secoué un des premiers le joug de la scolastique, et, par le succès de ses ouvrages, il a contribué à répandre la coutume des représentations publiques des opéras en Italie.

FRESCOBALDI

NÉ EN 1587, MORT EN 1654.

Ce n'était pas assez pour le seizième siècle italien que d'avoir produit successivement Palestrina, Monteverde, Allegri : la musique instrumentale devait aussi suivre une marche ascendante. Girolamo Frescobaldi, l'habile claveciniste, naquit à Ferrare en 1587. Il suivit les leçons de son compatriote François Milleville, et telle était, dans sa jeunesse, la beauté de sa voix que partout où il allait se faire entendre il entraînait sur ses pas une foule d'admirateurs qui l'accompagnaient de ville en ville.

A vingt ans, il jouissait déjà comme organiste d'une réputation considérable. C'est vers cette époque de sa vie qu'il voyagea dans les Pays-Bas où il séjourna pendant quelques années. Son premier ouvrage fut un recueil de madrigaux à cinq voix qui parut à Anvers en 1603. La même année, il publia à Milan ses *Fantasia a due, tre e quattro voci*.

Tels sont à peu près les seuls faits connus de la vie de Frescobaldi jusqu'en 1614, date de son installation à Rome en qualité d'organiste de Saint-Pierre du Vatican. La grande renommée du maître l'avait fait appeler à ce poste éminent, et, le jour où il prit possession de l'orgue, trente mille auditeurs attirés par sa réputation se réunirent dans l'église pour l'entendre. Tel était l'enthousiasme qu'on éprouvait alors en Italie pour les beaux-arts. Depuis ce temps, Frescobaldi ne quitta plus Rome, si ce n'est en 1630, pour se rendre à Florence. A l'étranger même, on admirait tellement son génie, que Froberger reçut une pension de l'empereur Ferdinand III, afin de pouvoir aller étudier à Rome sous la direction de l'organiste ferrarais. L'histoire, qui n'a garde d'oublier les faits et gestes des perturbateurs de la paix publique, est muette, ou peu s'en faut, sur l'une des gloires les plus harmonieuses dont l'Italie peut légitimement s'enorgueillir. Devons-nous nous en plaindre? et ne pouvons-nous pas conjecturer de ce silence que l'existence de Frescobaldi fut tout entière vouée aux nobles préoccupations de l'art et à la recherche des formes musicales les plus nouvelles? L'opinion la plus probable est que Frescobaldi cessa de vivre vers 1654; mais, pour ceux dont le nom ne doit point périr, qu'importe de savoir précisément à quelle date ils ont disparu de ce monde?

Ce qui est plus certain, c'est qu'au nom de Frescobaldi s'attachera la gloire d'avoir réalisé dans la musique instrumentale, sur l'orgue et le clavecin, le progrès d'harmonie tonale que Monteverde avait inauguré dans la musique dramatique. Frescobaldi peut aussi être considéré comme

un des premiers inventeurs de la fugue, de cette forme austère qui convient si bien à l'orgue et qui empêche la musique sacrée de se corrompre. Entré résolument dans la voie de la dissonance naturelle non préparée, Frescobaldi a fait faire à la fugue des progrès si rapides, que telle de ses compositions, sa fugue en *fa* par exemple, n'a rien à envier à celles de Sébastien Bach. Les fugues en *ré* mineur et en *sol* mineur sont aussi des modèles d'une rare perfection.

Outre les ouvrages que je viens de citer, on a de Frescobaldi des *Canzoni*, des *Ricercari*, des *Capricci*, des *Toccate*, et de nombreux morceaux de musique d'église : *Magnificat*, hymnes, antiennes, traités suivant la tonalité du plain-chant dans un style grave et conforme au service divin. Il a écrit encore pour le clavecin des gaillardes et des courantes dont l'exécution difficile suppose déjà chez les artistes à cette époque un mécanisme fort exercé

CAMBERT

NÉ VERS 1628, MORT EN 1677.

Les représentations théâtrales, qui sont devenues le plus profane de nos divertissements, ont une origine ecclésiastique. J'ai fait ailleurs l'histoire des drames liturgiques qui ont précédé les mystères¹. Je me soucie peu de m'appesantir sur les pièces jouées en Italie au troisième siècle et de rappeler, entre autres choses, le succès de la *Mandragore*; l'esprit de la Renaissance, plus païen qu'original, a mêlé des abus regrettables à des conceptions véritablement grandes et belles. Mais il est à remarquer que, lorsque, au milieu du dix-septième siècle, on songea à acclimater chez nous l'opéra, ce fut le cardinal Mazarin qui appela en France des virtuoses italiens, ce fut le cardinal de la Rovère, archevêque de Turin, qui suggéra l'idée d'écrire des opéras français, et qu'enfin l'abbé Perrin confectionna le premier livret en langue indigène. Des princes de l'Église, à la fois hommes d'État supérieurs, ont cru utile d'encourager le plus noble de nos plaisirs.

Le musicien qui eut la gloire de concourir avec l'abbé Perrin à la création de notre scène lyrique a été dépossédé de la célébrité par Lulli. On attribue souvent à celui-ci l'organisation primitive de notre musique dra-

1. *Histoire générale de la musique religieuse*, chap. II, p. 89 à 318.

matique, tandis qu'elle est l'œuvre de Robert Cambert. Ce musicien était fils d'un fourbisseur. Il naquit à Paris vers 1628; après avoir étudié le clavecin sous la direction de Chambonnières, il devint organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, et ensuite surintendant de la musique d'Anne d'Autriche. Jusque-là, les seuls opéras que l'on connût à Paris étaient des arrangements d'opéras italiens, où les paroles et la musique se prêtaient un mutuel concours.

L'abbé Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Monsieur, crut que le moment était venu de tenter une innovation hardie : soutenu par les conseils et les encouragements du cardinal de la Rovère, il écrivit une pastorale en cinq actes, dont il demanda la partition à Cambert. La nouveauté de l'entreprise et le mérite réel de la musique décidèrent du succès, bien que les paroles fussent médiocres.

Exécutée à Issy en avril 1659, dans une salle basse du château de M. de la Haye, sans ballets, sans machines et sans autres interprètes que des amateurs, la *Pastorale en musique* fut tellement goûtée de l'auditoire que le roi désira l'entendre et qu'on la donna peu de temps après devant la cour à Vincennes. Encouragés par la vogue qui accueillait leur début, Perrin et Cambert écrivirent alors en collaboration une nouvelle œuvre, intitulée : *Ariane ou les Amours de Bacchus*. Cet opéra était entièrement achevé, et déjà on commençait à le répéter, quand la mort de Mazarin en empêcha la représentation. Diverses circonstances ne permirent pas non plus qu'*Adonis*, autre ouvrage de Cambert, fût représenté.

Cependant, après bien des traverses, l'abbé Perrin atteignit l'objet de ses efforts. Le 28 juin 1669, il obtenait par lettres patentes de Louis XIV le privilège « d'établir dans la ville de Paris et autres du royaume des Académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre. » L'infatigable promoteur avait réussi à doter la France d'une musique dramatique nationale. Notre scène lyrique avait désormais une existence officielle. Remarquons que ce nom bizarre d'Académie qu'on s'étonne de voir donner à un théâtre vient de l'italien *accademia*, qui signifie concert. Les Allemands attribuaient encore le même sens au mot *académie* à l'époque des grands concerts donnés à Vienne par Beethoven en 1822.

Titulaire du privilège octroyé, Perrin ne pouvait oublier le collaborateur dont le talent avait pu rendre son idée féconde et la faire triompher. Il s'adjoignit donc Cambert pour la musique; le marquis de Sourdéac pour les machines, et Champeron pour les finances complétèrent la société.

Le 19 mars 1671 eut lieu la représentation de *Pomone*, pastorale en cinq actes avec un prologue, qu'on doit considérer comme le premier de nos opéras réguliers. Les auteurs en étaient encore le compositeur Cambert et le librettiste Perrin. Le personnel des chanteurs était fort restreint, le drame mal construit, les ballets exécutés par des jeunes gens

habillés en femmes. Malgré tant de lacunes, qui témoignaient de l'enfance de l'art, *Pomone* se soutint pendant plus de huit mois, et Perrin gagna 30,000 livres de dividende dans les bénéfices.

L'année suivante marque comme un progrès dans la manière de Cambert. A propos des *Peines et des Plaisirs de l'Amour*, pastorale en cinq actes, dont cette fois Gilbert avait fait le poème, Saint-Evremond dit que cet ouvrage eut quelque chose de plus poli, de plus galant que le précédent. Il y admire surtout le *Tombeau de Clémène*, morceau qui eut l'honneur de faire école parmi les musiciens du temps (8 avril 1672).

Mais il y avait alors à Versailles un homme qui, non moins par son habileté que par son talent, s'était poussé, des cuisines de mademoiselle de Montpensier, à la charge de surintendant de la musique royale. Lulli, en sa double qualité d'Italien et de rival, avait d'abord décrié les essais du Parisien Cambert et de l'abbé Perrin, prétendant que la tentative d'écrire une partition élégante sur un *scenario* français était de tout point chimérique.

Quand l'événement lui eut appris le contraire, il changea de batteries et résolut de se faire donner à lui-même le privilège que d'autres exploitaient heureusement. Une circonstance fâcheuse servit ses projets : la discorde s'était mise parmi les quatre associés, et le marquis de Sourdéac venait de se séparer de l'abbé Perrin ; c'était une occasion offerte à Lulli, et il sut profiter habilement de ces divisions. Secondé par le crédit de madame de Montespan, il fit retirer à Cambert et à Perrin le privilège de l'Académie royale de musique, au moment où ceux-ci allaient monter l'opéra d'*Ariane*, naguère suspendu par la mort de Mazarin. Une telle injustice irrita profondément le compositeur qui en était la victime. Il passa en Angleterre en 1673, et fit jouer son ouvrage à Londres en présence de Charles II. Ce prince reconnut le mérite de Cambert et le nomma maître de la deuxième compagnie de ses musiciens. Mais les faveurs du monarque anglais ne purent consoler le fugitif. Tout entier à la pensée de la révoltante iniquité qui l'avait chassé de son pays, Cambert vit peu à peu sa santé s'altérer, et il mourut en 1677, âgé seulement de quarante-neuf ans. Il était dit que le créateur de notre Opéra aurait le sort réservé à presque tous les inventeurs dans cette France, qui s'est montrée trop souvent ingrate envers ses propres enfants, autant qu'empressee à accueillir les artistes des autres nations.

Combien d'hommes de mérite et de cœur ont été broyés sous les roues de ce char impitoyable qu'on appelle le progrès et dont la mode et l'opinion dirigent souvent seules la course ! Quinault et Lulli firent bientôt oublier Perrin et Cambert. Pauvre Cambert !