

Un compositeur d'opéra sous la régence Jean-Joseph Mouret

Autor(en): **Viollier, Renée**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft
= Bulletin de la Société Suisse de Musicologie**

Band (Jahr): **1 (1934)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835083>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

stände, mit denen er sich gegenüber der Traditionsgebundenheit und „Schulgerechtigkeit“ auseinandersetzen hatte. Dieser und der letzte Satz — wie muß der auf einen Mendelssohnianer gewirkt haben! — sind die subjektivsten Teile des Werkes: „sehr aufgeregt, mit wildem Humor“, lautet die Beischrift des Finales. Wie oft ist gerade der wilde Humor auch für Suters späteres Leben bezeichnend geworden! Wie Trotz, wie ein Ringen, ein Sichaufbäumen klingt es hier; die ganze D-Dur-Seligkeit des ersten Satzes ist dahin; in unerbittlichem d-Moll stellt er seine Gedanken hin, als ob er nun alle Fesseln der Konvention endgültig abstreifen wollte. Innere Beziehungen: die Hauptthemen der Ecksätze sind geistesverwandt, wenschon im Tongeschlecht gegensätzlich, sie sind beide aus Trotz geboren. Siegt im ersten Satz im heißen Kampf zuguterletzt die Lyrik, die aus temperamentvollem Schwelgen in leises, verhaltenes Sinnen übergeht, so kennt das Finale keine Konzessionen; auch die breitflächigen lyrischen Gegensätze dienen nur der Steigerung des dramatischen Ausdrucks, in dessen Dienst neben den wild hervorgestoßenen Vierteln empordrängende Achtelfiguren und punktierte Terzen- und Sextengänge stehen. Auch der langsame Satz begnügt sich nicht mit reiner Lyrik — es hält ihn, den temperamentvollen Tat- und Disziplinmenschen, auch im Leben nie lange beim nur Gefühlhaften. Aus Sinnen wird Schwelgen und aus Schwelgen Kampf. So wird auch dieses Larghetto, das er übrigens auch als „Legende für großes Orchester“ verwendet (aber in dieser Form wieder vernichtet) hat, zweimal durch ein kräftig sich steigerndes, energisches Fugato („deciso“) unterbrochen, ein gesunder Kontrast zum blühenden, gesanglichen Rahmen.

Un compositeur d'opéra sous la régence Jean-Joseph Mouret

par Renée Viollier (Paris 1934)

On a négligé jusqu'ici, bien à tort, semble-t-il, toute une pléiade de musiciens, spécialement compositeurs d'opéras et d'opéras-ballets qui ont cependant occupé une place prépondérante à leur époque. Je veux parler des successeurs de Lully et des précurseurs directs de Rameau dans l'art lyrique.

Je ne prétends pas que leurs noms soient ignorés des musicologues; plusieurs se sont occupés d'eux, mais surtout en ce qui concerne leur apport dans le domaine instrumental. Leur art lyrique est le plus souvent jugé inintéressant et considéré comme quantité négligeable¹. J'hésite à les appeler «Les petits-maîtres de la Régence» de crainte que ce qualificatif ne soit pris dans un sens péjoratif. Il faut bien cependant les distinguer des deux Maîtres, des deux pôles incontestables de l'opéra français de ce temps: Lully et Rameau.

¹ N'ont été réédités dans la collection Michaëlis que quelques opéras et opéras-ballets de Campra, Destouches et Montéclair (p. 1).

Ces petits-maîtres ont joui à leur époque d'un très grand prestige et furent la gloire de l'Académie Royale de Musique sous la Régence de Philippe d'Orléans. De plus, ils ont, quoiqu'on ait pu dire, fourni un apport considérable dans le développement de l'opéra en France.

Les cinquante années qui se sont écoulées entre la mort de Lully (1687) et l'apparition sur la scène de l'Académie Royale de Musique du premier opéra de Rameau (1733), peuvent être considérées comme une période de transition¹. Les compositeurs cherchent leur voie, tentent de se dégager de l'emprise de Lully, et sont fortement influencés par la musique italienne. De là, la création de l'opéra-ballet, genre nouveau, qui joue alors un rôle primordial dans le développement de l'art lyrique en France.

Je ne puis donner ici qu'un faible aperçu de la vie et de l'activité de l'un de ces petits-maîtres de la Régence, qui occupa, en son temps une place prépondérante dans la vie musicale à Paris.

Jean-Joseph Mouret naquit à Avignon en 1682. Il vécut dans cette ville jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Dès sa jeunesse, la grâce et la gaieté de ses compositions musicales lui attirèrent de la notoriété dans son pays.

Ses origines provençales eurent toujours une grande influence sur sa musique, et, dans son œuvre entière, on retrouvera des traces et des accents du terroir.

Il arrive à Paris en 1707, où, à peine débarqué, il déboute par des succès mondains. D'un extérieur agréable et d'un caractère gai, il est fort recherché dans les salons.

Mais il n'était pas homme à se contenter de ces succès faciles. Très vite il entra en qualité de Maître de Musique chez le Maréchal de Noailles. Sa réputation d'homme du monde et de musicien arriva bientôt jusqu'à la Duchesse du Maine. Cette Princesse, toujours à l'affût de la nouveauté, se l'attacha et le nomma Intendant de sa musique. A sa cour, il travailla à la composition de nombreux Divertissements, et se distingua particulièrement lors des représentations des fameuses «Grandes Nuits de Sceaux»².

Son premier opéra-ballet «Le Triomphe ou les Festes de Thalie» sur un livret de La Font (août 1714) obtint le plus vif succès et continua une brillante carrière dans les années qui suivirent³.

De 1714 à 1735, Mouret fit représenter successivement trois opéras-ballets (Les Festes de Thalie 1714, Les Amours des Dieux 1727, Le

¹ Période désignée par La Laurencie sous le nom de «Période préramiste» (La Musique française de Lully à Gluck), (p. 1).

² Il composa à cette occasion «Les Amours de Ragonde», bouffonnerie dans le goût du théâtre italien, admise ensuite au répertoire de l'Académie Royale de Musique en 1742 (p. 2).

³ Une analyse des «Festes de Thalie» paraîtra prochainement dans la Revue française de Musicologie (p. 2).

Triomphe des Sens 1732), deux Tragédies lyriques (Ariane et Thésée 1717, Pirithoüs, roi des Lapithes 1723) et un Ballet héroïque (Les Grâces 1735). L'activité de Mouret ne se bornait pas à celle de compositeur d'opéras ou à celle d'amuseur de la capricieuse Duchesse du Maine. En 1717, il fut nommé compositeur attiré du Théâtre italien de la Foire. Ses Airs pimpants et spirituels y obtenaient le plus grand succès: «La Comédie italienne se souviendra longtemps de ses excellents vaudevilles», écrit Daquin¹.

Par la musique qu'il compose alors pour le Théâtre de la Foire, Mouret se trouve être un précurseur direct de l'opéra-comique². On ne saurait assez insister sur le verve et la gaieté de la musique de Mouret. Elle a ravi et enchanté ses contemporains. Voltaire lui-même y fut sensible qui écrivit ce quatrain:

« Sur les pas du plaisir je vole à l'opéra
J'applaudis tout ce qui me touche:
La fertilité de Campra,
La gayté de Mouret, les grâces de Destouches. »

En 1720, il entre en qualité de Chantre à la Chambre du Roy; enfin, il accepte de s'associer avec Simard et de Lannoy pour continuer l'exploitation du Concert Spirituel fondé par Philidor en 1725. Il y fit entendre grand nombre de ses œuvres (Motets, Te Deum, Cantates et Cantatilles).

La fin de sa vie fut assombrie par de multiples soucis. La chance, qui jusques-là lui avait toujours souri l'abandonne. Il perd successivement ses diverses situations et se trouverait réduit à la misère sans le secours de quelques amis généreux. Mais le joieux Mouret ne put supporter longtemps le malheur; son esprit se dérangoa, et le 16 avril 1738, le pauvre homme dut être enfermé chez les Pères de la Charité à Charenton où il mourut le 22 décembre de la même année.

Dans le domaine de la musique instrumentale, Mouret fut un novateur. Il étonna ses contemporains par l'audace de ses «Fanfares pour les Trompettes, Timbales, Violon et Hautbois» et par celle de ses «Symphonies mêlées de cor de chasse».

Certaines orchestrations de ses Airs d'opéra, semblent avoir singulièrement choqué les auditeurs de son temps. Je citerai à ce sujet une «Revue des Théâtres», jouée à la Foire en 1728, et dans laquelle on critiquait les Pièces jouées dans l'année. Voici ce qu'on y lit se rapportant à l'opéra-ballet «Les Amours des Dieux»: «Il n'y a pas d'opéra qui fasse plus de fracas que celui-là. Est-ce que vous ne vous remettez pas cette Chaconne des Timbales et des Trompettes? Il faut avouer que la musique est à son plus haut période, et, j'espère qu'au premier jour, nous n'entendrons plus que des ritournelles à coups de canon.»

¹ Lettres sur les Hommes célèbres, 1754 (p. 3).

² On trouve plusieurs de ses Airs devenus populaires dans le Recueil de Timbres où puisaient Panard et Favart (p. 3).

Et plus loin: «Il faut absolument de l'extraordinaire pour piquer le goût du Public.»

Dans ce même opéra des «Amours des Dieux», se trouve un air remarquable pour Soprano, également avec accompagnement de Trompette. Ce sera justement beaucoup grâce à ce goût du contraste, que la musique de Mouret échappera à la monotonie qu'on reproche souvent aux opéras de ses contemporains. Fétis et d'autres, reprocheront à Mouret son manque de science, ses basses mal faites, ses fautes de quintes, etc.

Il est évident que l'on rencontre parfois une écriture relâchée, des quintes et octaves parallèles; mais il est difficile d'imaginer qu'un musicien tel que Mouret ne s'en soit pas aperçu! Je croirai plutôt qu'il n'y attachait pas toute l'importance qu'on leur donnera par la suite. Les Traités d'harmonie et d'accompagnement de l'époque sont d'ailleurs souvent affirmatifs dans ce sens. Il y a des règles, certes, mais le «bon goût» et la «sensibilité» tempéreront la rigueur des règles: «Ce ne serait qu'une légère licence, qu'une partie fit deux fois de «suite la même quinte juste contre une autre partie. La «grandissime» régularité ne le voudrait pas; mais, comme cette faute, (si c'en est une) ne paraît point du tout, je tiens qu'on la peut faire hardiment. Car, comme la musique n'est faite que pour l'oreille, une faute qui ne l'offense pas n'est pas une faute¹.

Et encore: «Dissonance est ce qu'on appelle confusément les faux accords; mais ces accords, bien ménagés, font la beauté et l'ornement de la musique: ils flattent agréablement l'oreille, ils servent à l'expression de la musique vocale et font plaisir sur toutes sortes d'instruments. Il ne suffit pas pour exceller dans les sciences de posséder parfaitement les règles et les mettre en exécution: il y a encore un certain goût ou plutôt un discernement, une sensibilité que la nature donne et qui s'augmente par la pratique des bonnes choses»².

Mouret possède à un haut degré ce «bon goût», cette «sensibilité», et s'il se permet parfois quelque licence, ce sera, n'en doutons pas, en plein accord avec les théoriciens de son temps.

La musique instrumentale de Mouret a fait l'objet de quelques études³. Quant à sa musique vocale d'opéra elle n'a à ma connaissance, fait encore l'objet d'aucune étude et aucune réédition n'en a encore été tentée⁴. Et pourtant, quelle abondance! quelle source où puiser un choix d'airs délicieux, dans lesquels la mélodie règne en maîtresse, où les rythmes vivants et originaux abondent à chaque

¹ Saint-Lambert: *Traité d'Accompagnement du Clavecin*, 1707 (p. 5).

² Boyvin: *Traité d'Accompagnement*, 1705 (p. 5).

³ Notamment celle de La Laurencie et Sainte-Foix dans leur «Contribution à l'Histoire de la Symphonie française». *Année musicale*, 1911 (p. 5).

⁴ Madame Jane Arger a publié quelques Airs charmants de Mouret dans sa *Collection de la Cantate française* (p. 5).

page, ainsi que de beaux Récitatifs et de grands Airs d'un style puissant annonçant Rameau¹.

Le genre léger de l'opéra-ballet convenait particulièrement au talent de Mouret, et c'est là qu'il excellait.

Mais il n'hésita pas à essayer ses forces dans la Tragédie lyrique. Si celle d'«Ariane et Thésée» engendre souvent la monotonie et manque d'accent dramatique, en revanche, celle de «Pirithoüs Roi des Lapithes» présente des caractères intéressants, et Mouret y déploie la maximum de ses qualités dramatiques et expressives.

On y trouve de fort beaux Récits et des Airs d'un style dramatique très poussé: «La musique en était neuve et goûtée des connaisseurs,» écrira Maupoint². Le Mercure de France de Février 1723, donnant une analyse de cet opéra, écrit: «Dans le cinquième et dernier acte, Hippodamie se livre aux douceurs de l'espérance; ne ne laisse pas de se prêter aux beautés d'un Récitatif mêlé d'accompagnement, dont l'actrice et l'orchestre s'acquittent parfaitement bien. Ce chant, où l'harmonie et la mélodie président également est suivi d'une Fête de Bergers qui viennent chanter la Paix. Cette scène est très gracieuse.» Et encore, au sujet d'une scène pour les «Songes inquiets»: «Le Musicien a caractérisé ce nouveau genre de Songes d'une manière très neuve et très expressive.»

Je voudrais, malgré la brièveté de cet exposé, avoir réussi à faire entrevoir la place qu'occupait Jean-Joseph Mouret au début du 18^{me} siècle. Il représente l'un des anneaux de la chaîne ininterrompue que forment les compositeurs français d'opéra au cours de ces cinquante années. Chacun d'eux a contribué à l'enrichissement de la musique française. Leurs recherches personnelles et leur tempérament propre ont donné une impulsion et des directives nouvelles à l'art lyrique. N'oublions pas que ce sont ces petits-mâtres, qui, pendant cette difficile période de transition se sont passé de main en main le flambeau de la musique française, en ont alimenté, la flamme, laquelle avec Rameau, devait briller de tout son éclat et prendre toute sa signification.

Miscelle

BASLER MUSIKHANDSCHRIFTEN DES 18. JAHRHUNDERTS.

In der zweiten Nummer unserer «Mitteilungen» habe ich einen Katalog der Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts erwähnt, die in der Universitätsbibliothek Basel liegen. Er umfaßt die *Instrumentalmusik*, und ich habe hier nachzutragen, daß

¹ Rameau s'est certainement inspiré, pour ne pas dire plus, d'un Air de Soprano de la 2^{me} Entrée des Festes de Thalie, «Sombre appareil, lugubres ornements» pour son Air fameux de Télémaque, «Tristes apprêts», universellement connu. Pour ne s'en tenir qu'à Castor et Pollux, on trouve également dans Pirithoüs un air pour Soprano, auquel se rattache sans conteste l'Air de fureur de Phoebé, «Soulevons tous les dieux,» au 5^{me} Acte du célèbre opéra de Rameau (p. 5).

² Bibliothèque des Théâtres (p. 6).