TOURCOING, nouvelle La Clémence de Titus de Mozart



TOURCOING, 3-7 février 2019. MOZART : La Clémence de Titus. Créé au Théâtre National de Prague le 6 septembre 1791, sur le livret de Caterino Mazzolà d'après Pietro Metastasio, l'opéra « ***La Clémence de Titus*** » est l'ultime « opera seria » de Mozart, commandé l'année de sa mort, pour le couronnement de Léopold II sacré roi de Bohème. L'œuvre de circonstance devient par le génie mozartien, chef d'oeuvre absolu, encore mésestimé, et qui illustre l'idéal du politique vertueux, une vision influencée par l'esprit des Lumières, Leopold, alors qu'il était Grand-Duc de Toscane, décide la fin des pratiques de torture et abolit la peine de mort. Sur le métier de son autre chef d'oeuvre, la Flûte enchantée, Mozart voulait composer La Titus en allemand comme La Flûte, mais le théâtre destinataire (l'opéra de Prague) a été construit pour produire des opéras italiens (il y a créé Don Giovanni).

Mozart imagine à Rome, Titus, vertueux, est promis à Bérénice, (la princesse orientale lui a transmis les valeurs morales les plus hautes…). Or dans la capitale impériale, l'empereur est la proie d'une trahison et d'un complot contre sa personne. Vitellia qui aime Titus, manipule le meilleur ami de Titus, Sextus (d'auant plus facilement que ce dernier aime Vitellia). Dans ce nœud passionnel et politique, Titus révèle sa valeur : la responsabilité, la justice, la clémence. A son contact, même la perfide et haineuse Vitellia se transforme et évolue. En associant émotion, sentiment et devoir, Mozart réalise un sommet de l'inspiration seria. La Clémence de Titus est un opéra à réévaluer d'urgence.

Le compositeur qui écrit aussi le Requiem (laissé inachevé),

conçoit des ensembles qui annonce le final à la Rossini : synthèse dramatique et réunion des personnages qui dans ce temps suspendu, expriment chacun leur propre pensée et sentiments.
Parmi les instruments choisis qui colorent la partition, la clarinette de basset pour Sextus, le cor de basset pour le grand air de Vitellia au II (où l'intrigante bascule en une révélation intime qui la rend enfin plus humaine et compatissante). Pour écrire les parties de chacun de ces instruments, Mozart profite de sa proximité avec son frère de loge, Anton Stadler (1753-1812), joueur virtuose de cor de basset et clarinettiste… il a inventé la clarinette de basset avec l'aide du fabricant Theodor Lotz. Toute l'action mène à la scène finale, éloquente manifestation des vertus du pouvoir : la clémence de Titus avec laquelle l'empereur accepte de pardonner à tous ceux qui ont voulu le tuer. Avant de mourir, Mozart nous laisse un message humaniste et profondément fraternel.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : La Clémence de Titus
Opéra en deux actes
3 représentations, Du 3 au 7 février 2019

OPÉRA, CRÉATION, dès 10 ans
2h45
ITALIEN SURTITRE FRANÇAIS

Dimanche 3 février 2019 15h30
Mardi 5 février 2019 20h
Jeudi 7 février 2019 20h

TOURCOING, Théâtre Municipal Raymond Devos
de 6 à 45€
RÉSERVEZ
http://www.atelierlyriquedetourcoing.fr/spectacle/la-clemence-

de-titus/

Tito / Titus : Jérémy Duffau, ténor
Vitellia : Clémence Tilquin, soprano
Sesto : Amaya Dominguez, mezzo-soprano
Annio : Ambroisine Bré, soprano
Servilia : Juliette Raffin Gay, soprano
Publio : Marc Boucher, baryton-basse

Chœur de l’Atelier Lyrique de Tourcoing
La Grande Écurie et la Chambre du Roy
Direction musicale : Emmanuel Olivier

Mise en scène : Christian Schiaretti
Chef de chant : Flore Merlin



Titus mozartien à Saint-Etienne et à Strasbourg



Saint-Etienne,Strasbourg. Mozart : La Clémence de Titus. 6>27 février 2015. Crépuscule éblouissant. Après *Lucio Silla, Idomeneo*, Mozart revient à la fin de sa courte existence au genre seria : **la Clémence de Titus** incarne les idéaux moins politiques qu'humanistes du compositeur qui écrit aussi simultanément en un tourbillon vertigineux son autre chef d'œuvre, mais sur le mode comique

et popualire, *La Flûte enchantée*, en 1791. Au soir d'une fabuleuse carrière où le génie des Lumières pressent les prochaines pulsations de l'esthétique romantique, Titus reste l'opéra le moins connu et le moins estimé du catalogue mozartien. A torts.

Crépuscule éblouissant



La musique y est d'un raffinement crépusculaire sublime aux enchaînements remarquables… A l'acte I par exemple, tout s'enchaîne magnifiquement dans sa phase conclusive du N° 9 au N° 12 : servitude aveugle de Sesto, hystérie désemparée de Vitellia (trio « Vengo » N°10), remord de Sesto (recitativo accompagnato N°11) et chœur de l'incendie du Capitole, marche funèbre révélant la mort supposée de Titus (finale en quintette N°12). On n'a guère entendu de pages aussi sublimes que les trois dernières scènes de l'acte I. Mozart y mêle en génial dramaturge, la solitude des coupables (Sesto/Vitellia), le tableau de la Rome incendiée, et le chœur de déploration pleurant la mort de l'Empereur. Cette double lecture annonce déjà le XIXème siècle : intimité des héros souffrant, clameur du chœur qui restitue le souffle de l'épopée et du mythe antique.

A l’acte II, même parfaite gestion du renversement dans l’évolution du personnage de Vitellia par exemple et que nous avons précédemment évoqué. Jusque-là insensible, froide manipulatrice, intéressée et politique. Il faut qu’elle entende l’air « S’altro che lagrime » de Servillia qui tout en prenant la défense fervente de son frère Sextus, reproche à Vitellia sa « cruauté ». C’est la prière d’une sœur (Servilia est la sœur de Sesto), exhortant celle qui maltraite son frère à le défendre qui est la clé dramatique de l’Acte II. **Après avoir entendu Servillia, Vitellia n’est plus la même :** dans le grand air qui suit (sans ici l’artifice du secco), la transformation s’opère dans son cœur. Renversement et transformation. Voyant la mort, elle éprouve enfin compassion et culpabilité accompagné par l’instrument obligé, un sombre et grave cor de basset. Elle avouera tout à Titus : comment elle feignit d’aimer Sesto pour le manipuler ; son désir de vengeance et le complot qui devait tuer l’Empereur.
Avant cette confrontation avec Servillia qui lui renvoie sa propre image, elle était une autre. L’on serait tenté de dire, étrangère à elle-même. Et cette transformation est d’autant plus profonde que l’air qui l’a suscité (S’altro che lagrime déjà cité) est court. Autre fulgurance.
Et plus encore : Mozart fait succéder à cette transformation miraculeuse, l’entrée de l’Empereur dont chacun attend la sentence quant au sort de Sesto. Marche d’une grandeur solennelle, là encore d’une sublime romanité, l’apparition de l’autorité impériale fait contraste avec le monologue de Vitellia où l’on pénétrait dans l’intimité, jusqu’au tréfonds de son âme, coupable et compatissante.



L’artiste épouse les idéaux les plus modernes et retrouve même l’insolence de Figaro. Dix jours avant la création de l ‘œuvre, le 27 août 1791, Leopold II signe avec le Roi de Prusse, la « déclaration de Pillnitz » qui est un engagement d’intervention militaire immédiate en cas d’action inspirée par l’esprit de la Révolution et par le jacobinisme ambiant. Dans ce contexte où les souverains de l’Europe désirent renforcer leur autorité et donner une image positive de la monarchie, l’opera seria Titus apporte une illustration plus qu’opportune. La preuve éloquente de la dignité du prince, magnanime et clément. Une sorte de manifeste a contrario de la Révolution, qui atteste de la grandeur et des vertus du pouvoir monarchique. Toute la poésie de Métastase sert cet idéal politique.

Or Mozart donne sa propre vision de la grandeur politique. La romanité sublime de son opéra, en particulier le final des deux actes (l’incendie du Capitole au I ; l’arrivée de l’Empereur après le rondo de Vitellia au II), ne laisse en vérité aucun doute sur la fragilité des êtres, qu’il soit prince ou simple individu. Il a fait éclater le carcan d’un art de servitude, seulement attaché à la propagande monarchique. C’est pourquoi sa dramaturgie transcende le seul cadre politique. Son propos est plus universel, il est humaniste. En chaque personnage, il voit son double : son frère, en proie aux doutes, terrifié par la mort, soumis aux lois de la Vérité pour laquelle tout homme libre est celui qui pardonne, et finalement renonce. Il fait des hommes, les proies d’un jeu d’équilibre précaire où la folie menace toujours la raison. Rien avant lui n’avait été dit avec autant de clarté : il peint l’homme et la femme tels qu’en eux-mêmes : immatures, impulsifs, contradictoires, solitaires. Tout ce que leurs rôles héroïques, leur stature, leur rang

empêcheraient de voir. Le paradoxe et la grandeur de l'opéra seria tiennent à cela, avec ce que Mozart apporte de génie : des êtres qui se désireraient divins et sages mais qui ne sont que faibles et pulsionnels.

Il est temps de réestimer le dernier seria de Mozart. C'est l'enjeu des productions présentées en ce début d'année, en février 2015 à Strasbourg et à Saint-Etienne, soit deux productions distinctes qui relancent la question de la réhabilitation d'un opéra majeur méconnu…

Opéra de Saint-Etienne
Les 25, 27 février, 1er mars 2015
Reiland, Podalydès
Allemano, Hache, Bridelli, Savastano, Brull, Palka

Informations Réservations

Opéra national du Rhin, Strasbourg
Les 6,8, 17,19,21 février 2015
Spering, McDonald
Bruns, J. Wagner, d'Oustrac, Skerath, Radziejewska, Bizic

Informations Réservations

LIRE nos dossier sur La Clémence de Titus, le dernier seria de Mozart (1791).
Un opéra humaniste

Discographie de La Clemenza di Tito (Kertesz, Gardiner, Harnoncourt, Jacobs, Mackerras…)
Illustrations : Mozart ; portrait de Titus ; Joseph II et son frère Léopold, futur empereur et commanditaire de l'opéra La Clémence de Titus de Mozart (DR)

Jérémie Rhorer dirige La Clémence de Titus de Mozart



Paris, TCE. Mozart: La Clémence de Titus: 10>14 décembre 2014. Avec *La Clémence de Titus* (1791) Mozart signe son dernier opera seria, composé simultanément à *La Flûte enchantée*, féerie maçonnique mais surtout grand opéra popualire en langue allemande. Avec Titus, Wolfgang nous laisse l'un de ses opéras les plus crépusculaires, d'un symphonisme nouveau qui dévoile combien l'auteur à la fin de sa vie, est capable d'un renouvelement spectaculaire de la forme théâtrale. La performance est d'autant plus impressionnante qu'elle répond à un cadre officiel… Une commande contraignante n'entame en rien l'inspiration artistique. En écrivant son nouveau sedia pour le nouvel Empereur, le compositeur veut aussi renouveler le genre lyrique. Il était tout à fait naturel que dans cette voie réformatrice, Mozart traite avec régularité la « grande machine », le genre noble et officiel, parfaitement structuré, trop peut-être. Et quand lui échoit la commande impériale de surcroît sur le registre seria, la tentation est trop forte. L'esprit de la revanche aussi car la Cour et l'Empereur, c'est-à-dire le goût viennois d'alors, n'a guère applaudi son talent depuis l'Enlèvement au Sérail (1782). Et c'est essentiellement Prague qui a célébré à juste titre la réussite de ses derniers opéras, Les Noces et Don Giovanni… En ne se maintenant qu'à peine quinze soirées, Cosi, créée au Burgteater de Vienne, est un échec amer.

Tout indique contre ce que l'on pense et ce que l'on ne cesse d'écrire, que le genre seria l'intéressait depuis toujours et ce au plus haut point. Avec Titus, Mozart tout en abordant une forme « difficile », retrouve un thème qui lui est cher : celui de la clémence, de la générosité, du pardon et du renoncement (valeur maçonnique inspirée des Lumières). Certes il y redéfinit la structure, adapte sa propre dramaturgie tissée dans l'étoffe de la vérité humaine. Il offre à nouveau une réforme du seria, déjà abordée dans Idoménée ; une reconsidération personnelle qui romperait avec conventions et contraintes pour rétablir le naturel.
D'ailleurs, le public d'opéra depuis le XVII ème siècle, applaudit sans faiblir les drames vivants mêlant comique et héroïque, passion amoureuse et tragédie selon la formule déjà révolutionnaire en son temps qu'a élaboré le père de l'opéra, Claudio Monteverdi dans ses ouvrages vénitiens (Ulisse et Poppea). C'est l'une des raisons qui a fait le succès du buffa dont les chefs-d'œuvre ne sont pas exempts de leçon philosophique, parfois très cynique sur le genre humain. Doublant l'héroïsme souvent tragique des protagonistes, les seconds plans commentent l'action principale avec une ironie voire un cynisme décapant.
Un siècle plus tard, sur la voie tracée par Monteverdi, Mozart incarne une exigence semblable. Il partage le même idéal, alliant bouffon et sérieux, qui permet une alliance harmonique entre le texte et la musique, entre la vraisemblance et l'expression édifiante, et toujours merveilleuse des caractères. Or dans Titus, il doit aborder un genre où toute situation comique est bannie. Seul l'héroïsme édifiant des caractères et des situations sont de mise. Paradoxe du propos, la fin doit être selon la tradition du lieto finale, heureuse, morale, rassurante. Le seria est dont un défi pour le compositeur.

Mozart : La Clémence de Titus
opera seria, 1791
Paris, TCE. Les 10,12, 14,16 18 décembre 2014
Jérémie Rhorer, direction
Denis Podalydès, mise en scène
Avec Kurt Streit, Karina Gauvin, Julie Fuchs, Kate Linsay, Julie Boulianne, Robert Gleadow… Le Cercle de l'Harmonie

Lire notre dossier spécial La Clémence de Titus

Mozart : les enchaînements de génie

Mozart: enjeux de Titus

Mozart: Titus, une modernité faite seria

Mozart: Titus, l'opéra du futur ?

Mozart: nouvelle estimation de Titus

Voir **notre discographie de la Clémence de Titus de Mozart**

Compte rendu, opéra. Nancy. Opéra National de Lorraine,

le 29 avril 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : La Clemenza di Tito. Bernard Richter, Sabina Cvilak, Franco Fagioli, Yuriy Mynenko, Bernarda Bobro, Miklos Sebesteyen. Kazem Abdullah, direction musicale. John Fulljames, mise en scène



La Clémence aujourd'hui … L'Opéra National de Lorraine frappe un grand coup en proposant au public nancéen cette Clémence de Titus mozartienne.
Venue d'Opera North, la production sombre et grave imaginée par John Fulljames fonctionne merveilleusement, explorant les rapports entre les personnages grâce à une direction d'acteurs d'une intensité poignante, cherchant l'humain derrière la royauté, traquant l'âme et la palpitation sous les codes de l'opera seria. Une mise en scène à la fois moderne par sa forme et intemporelle par son fond, révélant toutes les forces de ce drame conventionnel en apparence seulement. Pour servir ce propos, il fallait une distribution suffisamment à l'aise avec l'impitoyable écriture de Mozart pour chercher l'émotion juste au-delà de la technique, c'est chose faite, et avec un rare éclat.

La curiosité de cette série de représentation, et ce qui en faisait l'unicité, c'était le retour à une vocalité d'origine, ou presque, celle qui fait l'identité des deux rôles travestis. Dévolus originellement à des castrats – et devenus depuis la propriété des mezzos –, ils ont été confiés ici à deux contre-ténors, qu'on retrouve avec plaisir après l'Artaserse de Vinci dans lequel ils ont triomphé.
Franco Fagioli réalise une prise de rôle saisissante avec la figure de Sesto, qu'il sert avec une probité vocale et une intégrité stylistique à saluer bien bas, de telle sorte que jamais on ne regrette l'absence d'une voix féminine dans ce rôle. L'instrument, puissant et corsé, se plie à la ligne de chant avec délectation et l'émotion affleure à chaque instant, rendant perceptible la torture du jeune homme, déchiré qu'il est entre son amour aveugle et son amitié fidèle.
A ses côtés, Yuriy Mynenko impressionne tout autant en Annio, véritable sopraniste à l'impact irrésistible, emplissant sans effort tout le théâtre, et à la présence scénique d'une belle aisance.
Carton plein pour Bernard Richter, à l'occasion de son premier Titus. On suit avec beaucoup de plaisir la carrière de ce ténor, qui correspond pour nous à un certain idéal sonore. Solaire et éclatante, sa voix répond pleinement aux exigences royales demandées par le rôle-titre. Néanmoins, au fur et à mesure de la soirée, il laisse exister son personnage dans tous ses doutes, colérique et désespéré à la fois, sans jamais pourtant sacrifier la splendeur vocale. Ce qui nous vaut un « Se all'impero » virtuose et percutant, à la projection enthousiasmante, un des grands moments de la soirée.
Belle révélation également que la Vitellia de Sabina Cvilak, soprano slovène dont entendra sans doute beaucoup parler dans les années à venir. La technicienne impose le respect, instrument étendu et riche, se déployant avec aisance et dotés de belles couleurs. Seule la vocalisation pourrait s'assouplir encore, mais on tient d'ors et déjà une superbe chanteuse. La musicienne peut ainsi prendre son essor, ciselant finement ses airs, dangereuse séductrice aux charmes vénéneux, et éclatant

littéralement dans un « Non più di fiori » de haute école, presque scène de folie, d'une sincérité bouleversante.
Pour compléter cette distribution sans faiblesse, la Servilia de Bernarda Bobro, pourtant plutôt discrète, éclaire le drame par son air, rayon de lumière au milieu des tourments ; et Miklos Sebesteyen incarne un fier Publio, parfaitement en situation.
Massé dans les loges d'avant-scène et invisible aux yeux du public, le chœur maison offre, fidèle à lui-même, une prestation remarquable de cohésion. Dirigé avec une belle justesse dans les tempi et les phrasés par Kazem Abdullah, l'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy démontre une fois de plus sa versatilité stylistique, toujours excellent et à l'équilibre jamais pris en défaut.
Une grande soirée d'opéra, qui démontre ce que l'écriture mozartienne gagne à être servie généreusement et avec soin.

Nancy. Opéra National de Lorraine, 29 avril 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : La Clemenza di Tito. Livret de Caterino Mazzolà d'après Metastasio. Avec Titus : Bernard Richter ; Vitellia : Sabina Cvilak ; Sesto : Franco Fagioli ; Annio : Yuriy Mynenko ; Servilia : Bernarda Bobro ; Publio : Miklos Sebesteyen. Chœur de l'Opéra National de Lorraine. Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy. Kazem Abdullah, direction musicale ; Mise en scène : John Fulljames ; Décors et costumes : Conor Murphy ; Lumières : Bruno Poet ; Vidéo : Finn Ross ; Continuo : Giulio Zappa

---

Mozart: Titus, opéra

politique ou humaniste ?

D’un sujet politique, Mozart élabore un opéra humaniste

Plus que *Titus* qui en est le prétexte officiel, *Vitellia* est la véritable héroïne de la partition : c’est par elle que s’accomplit le miracle de la métamorphose.

Au début de l’opéra, être vil et maudit, corrompu par l’esprit de la vengeance (vis-à-vis de Titus qui a pris le pouvoir en renversant son père l’Empereur Vitellius), par celui de la cruauté la plus sadique (vis-à-vis de Sesto qui l’aime mais pour lequel elle n’éprouve aucun sentiment), elle ressent enfin compassion, culpabilité et renoncement. Son air « *non piu di fiori* », sommet dramatique de l’opéra, avec cor de basset, dévoile en un ample « *rondo* » cet accomplissement inespéré.
En définitive, elle se montre digne de cet amour total que lui voue Sesto, jeune adolescent qui est le favori de Titus et qui découvre dans l’opéra le gouffre amoureux sous l’emprise d’une femme-monstre. Mozart se montre l’égal de Métastase, l’auteur du livret orginal et sérieusement réduit dans l’opéra de 1791. Le compositeur toujours exigent quant à la qualité de ses textes se révèle surtout un continuateur idéal connaisseur sensible et fin du théâtre de Racine et de Corneille dont son Titus est inspiré. Il a d’ailleurs eu l’occasion d’aborder des sujets Français depuis son Idoménée, qui reprend le thème traité par le musicien Campra, d’après un livret de Danchet. N’omettons pas non plus, son choix de mettre en musique l’un des ouvrages les plus séditieux de son temps, les Noces de Figaro de Beaumarchais.

Autant d’approfondissement de la psychologie, plus explicite dans le raffinement de la musique que dans le texte, montre le génie de Mozart à concevoir un ouvrage supérieur qui n’est en

rien une œuvre de circonstance. Pourtant le contexte politique et les intentions du Souverain se seraient volontiers accommodés d'une simple reprise du livret in extenso de Métastase, comme l'avait réalisé avant Mozart la colonie des compositeurs en vue : Caldara (1738), Gluck (1752), Jommelli (1753), entre autres.
L'intention de Mozart on l'a vu était toute autre et sous des apparences de parfait exécutant, accomplit une réforme en profondeur du seria. La succession systématique des arias da capo en est l'offrande la plus sacrifiée sur cet autel moderniste. Mozart préféra nous l'avons dit favoriser les ensembles.



L'artiste épouse les idéaux les plus modernes et retrouve même l'insolence de *Figaro*. Dix jours avant la création de l 'œuvre, le 27 août 1791, Leopold II signe avec le Roi de Prusse, la « déclaration de Pillnitz » qui est un engagement d'intervention militaire immédiate en cas d'action inspirée par l'esprit de la Révolution et par le jacobinisme ambiant. Dans ce contexte où les souverains de l'Europe désirent renforcer leur autorité et donner une image positive de la monarchie, l'opera seria *Titus* apporte une illustration plus qu'opportune. La preuve éloquente de la dignité du prince, magnanime et clément. Une sorte de manifeste a contrario de la Révolution, qui atteste de la grandeur et des vertus du pouvoir monarchique. Toute la poésie de Métastase sert cet idéal politique.
Or Mozart donne sa propre vision de la grandeur politique. La romanité sublime de son opéra, en particulier le final des deux actes (l'incendie du Capitole au I ; l'arrivée de l'Empereur après le *rondo* de Vitellia au II), ne laisse en vérité aucun doute sur la fragilité des êtres, qu'il soit prince ou simple individu. Il a fait éclater le carcan d'un art de servitude, seulement attaché à la propagande

monarchique. C’est pourquoi sa dramaturgie transcende le seul cadre politique. Son propos est plus universel, il est humaniste. En chaque personnage, il voit son double : son frère, en proie aux doutes, terrifié par la mort, soumis aux lois de la Vérité pour laquelle tout homme libre est celui qui pardonne, et finalement renonce. Il fait des hommes, les proies d’un jeu d’équilibre précaire où la folie menace toujours la raison. Rien avant lui n’avait été dit avec autant de clarté : il peint l’homme et la femme tels qu’en eux-mêmes : immatures, impulsifs, contradictoires, solitaires. Tout ce que leurs rôles héroïques, leur stature, leur rang empêcheraient de voir. Le paradoxe et la grandeur de l’opéra seria tiennent à cela, avec ce que Mozart apporte de génie : des êtres qui se désireraient divins et sages mais qui ne sont que faibles et pulsionnels.



Ce qui nous paraît éloquent à l’écoute et l’analyse de l’œuvre c’est tout en servant la même inspiration moderne qu’Idoménée, à l’inverse de ce dernier opus seria, plutôt foisonnant et libre, Titus incarne un aspect nouveau de la sensibilité du dernier Mozart : concision, mesure, surtout économie des moyens qui dans leur dosage et leur enchaînement confinent à l’épure. Titus accomplirait justement ce en quoi Idoménée était quelque peu maladroit voire déséquilibré. Hier, la surenchère d’un génie précoce et inventif. A présent, la pleine maturité d’une œuvre aussi suggestive que méditée. Mozart brosse à la manière de Fragonard (*le vœu à l’amour*), par des touches rapides d’une profondeur virtuose, qui ne sont jamais superficielles tant elles sont justes dans leur forme : plusieurs airs portent à un très haut degré cette éloquence de la forme rapide et serrée : *torna di Tito* ou surtout *S’altro che lagrime*

(Servilia) dont on continue de regretter, tradition de la critique musicale oblige, l'aspect « inabouti », à peine développé, ébauché, « maladroit ».

Illustrations :

Portrait de *Leopold II*.
Jean-Honoré Fragonard, *le voeu à l'amour* (Paris, Musée du Louvre)

Mozart: nouvelle estimation de Titus

OPERA. Mozart: pour une nouvelle estimation de Titus

Titus se révèle une opportunité exceptionnelle pour redorer son blason dans l'arêne Viennoise où règne l'indiscutable quoique infiniment moins génial Salieri.
Mozart aurait reçu commande le 15 août pour une représentation officielle fixée au 6 septembre 1791, soit un peu moins de trois semaines pour satisfaire les vœux impériaux. Il aurait ainsi passé tout l'été 1791 à composer chacun des airs y compris dans la calèche le menant de Vienne à Prague où pour alléger son labeur, il demande à son élève Sussmaÿr d'écrire les recitativos non accompagnés.

Quels indices pour une nouvelle estimation de Titus?



Or, il faudrait peut-être réviser cette urgence de l'écriture : la correspondance cite dès 1789, l'idée d'un canevas musical sur le thème de l*a Clemenza di Tito* qui est alors un livret de Métastase parmi les plus traités par les compositeurs. Déjà à cette date soit deux années avant la création de Titus, Mozart propose au librettiste Caterino Mazzola de réviser le livret de Métastase, afin d'en faire un « *vrai opéra* » : réduction du texte, de trois actes en deux. Moins de mots, plus de situations fortes. Avec la fulgurance que son génie a appris sur le canevas du buffa où les ensembles (duos/trios/quatuors et quintettes) sont habituels, Mozart a une idée précise du drame moderne. Il n'a cessé de réaliser cette ambition. Ne pourrions-nous pas reconnaître dans Titus, plutôt qu'une ébauche irrégulière et maladroite, l'accomplissement du génie mozartien dans le sens de la synthèse, de l'épure, de la mesure suggestive ?

Il savait parfaitement que le seria l'empêchait justement de développer ce en quoi il excelle : l'ambiguïté des formes, comiques et tragiques, amoureuses et héroïques. Qu'importe, il relève le défi et dans un contexte qui ne peut être que tragique et noble, son génie jamais en manque d'un renouvellement de l'invention, invente de nouveaux types. La princesse Vitellia emprunte le chemin tracé par Donna Elvira

et Donna Anna (personnages de son *Don Giovanni)* en les synthétisant ; et Sesto incarne le plus humain des jeunes amants manipulés, trahis, humiliés, pris entre le désir de satisfaire son aimée, et le risque de trahir son bien le plus précieux, l'amitié de l'Empereur Titus. Masques de la scène héroïque devenus êtres de chair, palpitant par ses conflits et ses contradictions mêmes. Quant à Titus, Mozart qui écrit le rôle pour un ténor, se souvient d'*Idoménée* et de *Don Ottavio*, il conçoit un individu seul, isolé, accablé par la dignité impériale et dont le devoir du rang contraint la sensibilité de l'homme. En utilisant la forme de l'aria da capo, habituel pour les dieux et demi-dieux de l'opéra seria depuis ses débuts, et le réservant pour Titus, Mozart insiste davantage sur le carcan qui étreint l'individu.
Titus se présente en vérité idéalement pour affiner encore sa conception poétique du drame musical.
Une telle conception humaniste des personnages n'était pas sans quelques risques pour le compositeur. Elle contient l'essence même de sa dramaturgie la plus aboutie. Ni décoratif ni superficiel, le *Titus* de Mozart explore la veine sanguine, passionnelle de la trilogie et met l'accent sur l'évolution sensible des caractères. Aucun personnage grâce à son écriture ne s'enlise au type, codifié et statique ; la scène représente au contraire une galerie d'individualités soumises à transformation… nous dirions presque initiation allusive dont la musique indique une autre voie, parallèle au texte. Prenons par exemple, les options de l'instrumentation : frère de la *Flûte* et du *Requiem*, Titus utilise cette *colonne maçonnique*, habituellement usitée dans le service des loges franc-maçonnes, où retentissent les timbres des bois et des cuivres les plus sombres et les plus nobles selon les instruments et les interprètes présents : cors de basset, bassons, hautbois et trompettes. Ne manque que le trombone. On peut même affirmer que résonne à l'unisson de cette coloration instrumentale spécifique, une nouvelle trilogie à redécouvrir : les trois ouvrages de la fin, faisant contrepoint à la trilogie des opéras dapontiens : *Titus, la*

Flûte enchantée et le *Requiem*. On sait que l'idéal franc-maçon met l'accent sur le pardon et la fraternité. Valeurs idéalement illustrées dans *Titus*.

Illustration :
Nous avons choisi pour illustrer notre dossier Titus, plusieurs fragments représentant la campagne romaine, choisis dans quelque tableaux de ***Nicolas Poussin****, et aussi la figure de l'Empereur telle que Mozart pouvait l'approcher de son vivant. Ici, portrait en pieds de l'****Empereur Joseph II****.*

