Paris,salle Pleyel: Mozart, les Mystères d’Isis, le 23 novembre 2013

Paris,salle Pleyel: Mozart, les Mystères d’Isis, le 23 novembre 2013 … En 1801, le praguois Ludwig Wenzel Lachnith (55 ans) présente aux parisiens un nouvel opéra de Mozart, jamais créé en France, Les Mystères d’Isis… Sous ce titre magique et fantastique, exotique et antiquisant, le compositeur arrangeur, inspiré par Haydn et Pleyel, a recyclé la musique du dernier opéra de Wolfgang (1791) : La Flûte enchantée, enrichie d’emprunts à d’autres de ses opéras tels Don Giovanni, Les Noces de Figaro, La Clémence de Titus …



Il en résulte un opéra composite, manière de pasticcio romantique réunissant dans un nouvel ordre dramatique les morceaux de La Flûte et ceux des autres opéras de Mozart. Avec le librettiste Étienne Morel de Chédeville, Lachnith n’hésite pas à s’inscrire dans le goût dominant du » Retour d’Egypte « , porté par les campagnes proche-orientales de Bonaparte et de ses successeurs dont le général Kléber (1798-1801).

Les Mystères d’Isis, 1801

opéra en 4 actes d’après Mozart

Samedi 23 novembre 2013, 19h30
Paris, Salle Pleyel

Une passion française pour l'Egypte et Mozart …

En 1801, l'épopée contemporaine de la campagne d'Egypte exalte l'imagination des français. L'engouement pour l'Egypte ne cessera jamais de croître ; toute une nouvelle esthétique exprime le goût français pour l'Antiquité Egyptienne.
Ainsi les Mystères d'Isis suscitent un incroyable succès malgré la liberté parfois irrespectueuse avec laquelle Lachnith recompose et dénature l'héritage mozartien. Or l'ouvrage, véritable emblème du goût parisien du premier romantisme (1801) permet aux auditeurs de découvrir pour la première fois morceaux et airs de La Flûte enchantée. Beau geste de sensibilisation ou comme le dit Berlioz alors, inacceptable irrespect des sources mozartiennes ? Au delà de la querelle esthétique et du bien fondé scientifique de l'aventure, la production ainsi recréée connaît un triomphe jamais démenti jusqu'en 1827, applaudie de reprises en reprises (1816, 1827) … au total plus de 130 représentations. C'est aussi à travers la sélection très fine des airs ainsi réassemblés, la preuve que Lachnith et Chedéville connaissent en profondeur l'oeuvre mozartienne, qu'ils sont capables d'en extraire la quintessence pour l'éblouissement du public.
De ce point de vue, le résultat est une réussite. L'enjeu de cette nouvelle recréation 2013 vise à reconsidérer de façon historique une étape importante dans l'histoire du mythe mozartien en France : derrière le succès du spectacle de 1801 se cache une double passion, celle naissante pour Mozart, celle surtout pour l'Egypte antique. En 1822, Champollion fait avancer l'archéologie égyptienne en déchiffrant les hiéroglyphes.

Les Mystères d’Isis, 1801
d’après les opéras de Wolfgang Amadeus Mozart
Arrangé par Ludwig Wenzel Lachnith d’après La Flûte enchantée
Livret d’Étienne Morel de Chédeville
Version de concert

Le Concert Spirituel & le Chœur de la Radio Flamande
Hervé Niquet, direction

Sandrine Piau, Pamina
Marie Lenormand, Mona
Marianne Crebassa, Myrrène
Sébastien Droy, Isménor
Tassis Christoyannis, Bochoris
Jean Teitgen, Zarastro

Chantal Santon, Première dame / première suivante
Jennifer Borghi, Deuxième dame / deuxième suivante
Élodie Méchain, Troisième dame / troisième suivante
Mathias Vidal, Premier prêtre / premier ministre / Le gardien
Marc Labonette, Deuxième prêtre / deuxième ministre

Coproduction **Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française** / Salle Pleyel

informations pratiques :
Salle Pleyel – 252 rue du faubourg Saint-Honoré 5008 Paris
01 42 56 13 13 – Tarifs de 10 à 60 euros

Lachnith exploite le goût du public en France pour les arrangements et la traduction en français des oeuvres étrangères : malgré le cycle de programmation du Théâtre-Italien, beaucoup d’opéras sont créés dans la Capitale dans la langue locale. Même une reprise de La Flûte Enchantée au Théâtre-Italien en 1865 est chantée en français (livret traduit de Nuitter de Beaumont). Si Berlioz à l’époque de la création des Mystères d’Isis crie au scandale et à l’assassinat de Mozart, il n’hésite pas à écarter les

récitatifs originaux du Freischütz de Weber (1841) et à les réécrire lui-même en français…
Grâce à ses tailles et coupes, agencements nouveaux et nouvelle succession d'épisodes d'après La Flûte entre autres, Les Mystères d'Isis de 1801 s'imposent au goût des parisiens : c'est même l'opéra le plus joué sous l'Empire quand une liste des plus grands succès lyriques est établi en 1810 à la demande de Napoléon (déjà 71 représentations alors). L'ouvrage de Lachnith a contribué sans réserve à l'établissement du mythe mozartien en France, ce malgré ces libertés et dénaturations suspectes.

Acclimatation réussie

Pour adapter Mozart au goût français du premier romantisme égyptianisant, Lachnith réécrit l'enchaînement des épisodes de La Flûte, ajoute des ballets, retranscrit pour de nouvelles tessitures les airs originaux, selon les chanteurs à sa disposition et selon la tradition du chant parisien, refonde un nouveau drame dans le sens plus fastueux du grand opéra à la française, où le spectaculaire pictural des décors doit impressionner l'audience …
Le singspiel allemand et son caractère fantastique et poétique évolue ainsi vers le noble merveilleux du tragique français (avec récitatifs dans le style de Gluck, car à l'Opéra : pas de dialogues parlés). De même la Reine de la nuit n'est plus un soprano coloratoure mais une mezzo

A l'époque où Mozart demeure rare voire exceptionnel, les deux auteurs des Mystères, doués d'une intuition visionnaire et connaissant parfaitement le génie mozartien, offrent aux parisiens les meilleurs airs de La Flûte enchantée, auxquels ils ajoutent d'autres perles issues de Titus, des Noces, de Don Giovanni. Même contemporain, l'assemblage nouveau relevant du meilleur goût de leur époque, est un haut fait musical, le miroir de l'esthétique lyrique au début du nouveau siècle,

passionnément romantique.

L'histoire a changé. À la mort de Zoroastre et à sa demande, sa fille Pamina est enlevée par Zarastro, le grand prêtre d'Isis. Celui-ci est l'ennemi de Myrrène, la mère de Pamina. Ismenor, prince égyptien amoureux de la jeune captive, cherche à la délivrer, mais se heurte aux sortilèges de Zarastro. Il mène alors, avec le pâtre Bochoris (ex Papageno de La Flûte) auquel Myrrène confie un sistre magique, une longue quête pour
sauver Pamina de l'emprise de Zarastro. Épreuves du feu, de l'eau, de l'air sont les jalons d'une nouvelle geste féerique qui culmine en une fin heureuse, au temple de la lumière.

Si l'ouverture originale a conservé sa place (comme l'air de Tamino ou l'entrée de Papageno), le lever de rideau des Mystères d'Isis assemble des morceaux tirés de la fin de La Flûte. Plus troublant mais non moins passionnant, l'utilisation d'airs d'autres opéras à des moments clés de l'action nouvelle : La Reine de la nuit paraît pour la première fois avec le premier air de Donna Anna (Don Giovanni), transposé plus bas, puis chante le sublime air de Vitellia « Non piu di fiori » (La Clemenza di Tito : air de bascule, essentiel déjà pour Titus, quand la mauvaise éprouve pour la première fois un sentiment de compassion : le cor de basset soliste original y est remplacé dans les Mystères d'Isi par un basson).
Plus spectaculaire, la strette vocalisante de l'air de Sesto « Parto ma tu ben mio » (La Clemenza di Tito) est transformée en un duo vertigineux entre Tamino (rebaptisé Isménor) et Papageno. Un peu plus loin, le célébrissime air de Don Giovanni (« Finch'han dal vino ») devient un trio endiablé entre Pamina, Papageno et Papagena (laquelle voit son rôle considérablement étoffé, sous le nom de Mona). Dernier exemple enfin, le quintette « du cadenas » devient une scène collective avec chœur absolument impressionnante. Et la Reine de la Nuit prend même la peine de s'y déranger pour chanter en

quatuor au milieu de ses trois dames…

Les principaux personnages
La Flûte Enchantée versus Les Mystères d'Isis

Tamino devient Isménor
Pamina : Pamina
Papageno : Bochoris
La Reine de la Nuit : Myrrène
Zarastro : Zarastro
Papagena : Mona
Monostatos : Le Gardien



Les décors de la création

La monumentale évocation des rites de l'Egypte antique s'accomplit de l'extérieur colossal vers l'intérieur mystérieux. Peu à peu, l'action mène le spectateur du solennel grandiose vers l'accomplissement et la révélation du secret …

ACTE I
Le théâtre représente les portiques qui entourent l'enceinte habitée par les prêtres d'Isis. On voit, d'un côté, l'entrée du Palais de Myrrène, de l'autre celle des souterrains qui conduisent à la demeure des Prêtres et au temple d'Isis. Plus

loin, un pont sur un canal du Nil. On découvre, dans le fond, diverse pyramides et, dans le lointain, la vue de Memphis. Au lever du rideau, des Prêtres et Prêtresses sont rangés sur le théâtre, où ils attendent un sacrifice à Isis. Il fait nuit.

ACTE II et III
Le théâtre change et représente une vaste avenue de Sphinx qui conduit de l'habitation profonde, au Temple et aux lieux réservés à la demeure des Prêtres. On découvre des terrasses sur lesquelles sont des plantations qui entourent ces monuments.

ACTE IV
Le théâtre change et représente une salle souterraine destinée aux assemblés de Prêtres. On y entre par différentes issues ; elles sont toutes fermées et gardées par l'armée des Prêtres qui, du fond d'une galerie obscure, viennent prendre place suivant leur ordre.

Illustrations : décors des Mystères d'Isis de Mozart (1801, 1816, 1827) DR

Mozart : Les mystères d'Isis. Paris, salle Pleyel, le 23 novembre 2013

Opéra, découverte. Mozart : Les mystères d'Isis. Paris, salle Pleyel, le 23 novembre 2013 …

Les Mystères d’Isis, l’opéra égyptien de Mozart (1801)



Le 23 novembre 2013 prochain, la Salle Pleyel dévoile un opéra oublié de Mozart : Les Mystères d’Isis, ouvrage marqué par le retour d’Egypte … En 1801, le praguois Ludwig Wenzel Lachnith (55 ans) présente aux parisiens un nouvel opéra de Mozart, jamais créé en France, Les Mystères d’Isis… Sous ce titre magique et fantastique, exotique et antiquisant, le compositeur arrangeur, inspiré par Haydn et Pleyel, a recyclé la musique du dernier opéra de Wolfgang (1791) : La Flûte enchantée, enrichie d’emprunts à d’autres de ses opéras tels Don Giovanni, Les Noces de Figaro, La Clémence de Titus …
Il en résulte un opéra composite, manière de pasticcio romantique réunissant dans un nouvel ordre dramatique les morceaux de La Flûte et ceux des autres opéras de Mozart. Avec le librettiste Étienne Morel de Chédeville, Lachnith n’hésite pas à s’inscrire dans le goût dominant du » Retour d’Egypte « , porté par les campagnes proche-orientales de Bonaparte et de ses successeurs dont le général Kléber (1798-1801).

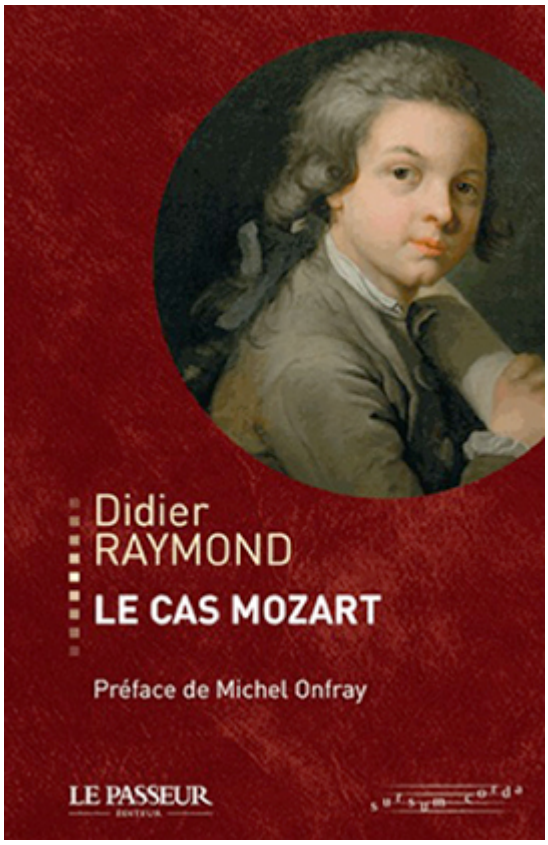
Les Mystères d’Isis, 1801

opéra en 4 actes d’après Mozart

Samedi 23 novembre 2013, 19h30
Paris, Salle Pleyel

Livres. Didier Raymond : Le cas Mozart (Le Passeur éditeur)

Livres. Didier Raymond : le cas Mozart, Le Passeur éditeur
… Indifférente au passé, préparant au seul silence (de la nuit), musique d’un éloignement assumé, s’affranchissant de la stricte littéralité du texte des livrets…, l’écriture de Mozart relève ici d’un exercice très personnel ou transparaît sous un jour assez déconcertant.



L'auteur, Schopenhauerien de la première heure, aurait pu s'engager dans un nouvel essai sur Wagner, opportun en cette année du bicentenaire 2013. Mais il s'agit plutôt de démonter de l'intérieur la stratégie compositionnelle de Mozart pour en dévoiler in fine, l'inclassable génie, la modernité frappante. Sous couvert de formulations fracassantes et souvent provocantes, l'auteur souligne en définitive sa profonde admiration sur » le cas Mozart » : un jaillissement spontanée d'une vision exceptionnelle où la musique exprime » l'ombre du voyageur » plutôt que le voyageur lui-même. Tout est lumineusement dévoilé aux pages 72-74 d'un essai en deux parties fondamentales : Invitation au silence, Psychologie de l'indifférence.

Entretemps, le lecteur titillé, parfois agacé de lire ici son Mozart dénaturé et décortiqué, aura parcouru les opéras de la maturité (surtout ceux de Da Ponte) en y décelant les points de révélation ou d'accomplissements utiles pour l'argumentation du texte si subjectif.

Proche de Balzac et de Shakespeare, Mozart se distingue ainsi indiscutablement dans sa conception dédramatisée de la musique. Au demeurant, il s'agit bien d'une pensée unique à son époque qui demeure en avance sur son temps, déjà romantique avant l'heure.

Rien de conventionnel chez lui, mais par exemple, des désinences particulièrement originales dont l'écoulement surprenant prépare au silence qui suit. En définitive, l'opéra de Mozart est un théâtre de la disparition et de l'absence. Comble ultime en vérité qu'une musique qui (se) destine au

silence. Voilà bien la preuve d'une rédaction juste et pertinente : l'auteur montre incidemment en quoi Mozart avant Wagner, fait le procès de sa propre forme ; sa musique nourrit une pensée critique et exigeante vis à vis de son objet ; l'opéra y gagne un surcroît de sens, une mise en abîme propice à se réinventer, à multiplier ses champs d'expression poétique.

La troisième partie est tout aussi captivante, dédiée au dernier opéra seria (avec La Flûte Enchantée) : La Clémence de Titus … dont l'auteur relève sans la démentir, l'apparente faiblesse. Quant à la dernière, nous parlant de » Surabondance et folie « , on y comprend bien que le classicisme apollinien d'un Mozart lisse n'est que de surface : folie et tragique s'y disputent les enjeux internes qui touchent désormais par sa profondeur inédite. Magistralement dévoilée.

Didier Raymond : Le cas Mozart. Le Passeur éditeur. Collection sursum corda. ISBN: 978 2 36890 038 3. 107 pages. 15,50 euros. Parution : septembre 2013.

CD. Mozart : Cosi fan tutte (Nézet-Séguin, 2012) 3 cd DG

CD. Mozart : Cosi fan tutte (Nézet-Séguin, 2012) 3 cd DG …. le jeune chef plein d'ardeur, Yannick Nézet-Séguin poursuit son intégrale Mozart captée à Baden Baden chaque été pour Deutsche Grammophon avec un Cosi fan tutte, palpitant et engagé.

Voici un Cosi fan tutte (Vienne, 1790) de belle allure, surtout orchestrale, qui vaut aussi pour la performance des

deux soeurs, victimes de la machination machiste ourdie par le misogyne Alfonso …
D'abord il y a l'élégance mordante souvent très engageante de l'orchestre auquel **Yannick Nézet-Séguin**, coordonnateur de cette intégrale Mozart pour DG, insuffle le nerf, la palpitation de l'instant : une exaltation souvent irrésistible.
Le directeur musical du Philharmonique de Rotterdam n'a pas son pareil pour varier les milles intentions d'une partition qui frétille en tendresse et clins d'oeil pour ses personnages, surtout féminins. Comme Les Noces de Figaro, Mozart semble développer une sensibilité proche du coeur féminin : comme on le lira plus loin, ce ne sont pas Dorabella ni Fiodiligi, d'une présence absolue ici, qui démentiront notre analyse.

Délectable Cosi …



Capté sur le vif en juillet 2012 à Baden Baden, ce Cosi tient ses promesses : le chef accuse le relief palpitant d'une partition marquée par l'apologie scintillante du sentiment. Et chacun des solistes en version de concert ont soin à exprimer l'acuité théâtrale de chaque situation.
La distribution marque les nuances de rigueur pour un exercice qui pris en live contient aussi ses défauts et ses inévitables limites. Manque de préparation certainement, l'homogénéité fait parfois défaut, surtout dans la direction ici et là … précipité.
En Ferrando, Villazon semble usé, serré, noyauté … sans guère de nuances ni de subtilité : et déjà lors de la performance, le ténor si peu mozartien avait fait pâle figure au moment du concert à Baden Baden. Adam Plachetka est un Guglielmo passe

partout. Plus délirant, l'Alfonso d'un routier du comique, Alessandro Corbelli perce davantage le scène.
Côté chanteuses, le piquant de la Despina de Mojca Erdman que le label jaune entend nous imposer de disque en disque, peine à séduire : son acidité percutante masque tout le jeu de l'actrice et la moindre intention.
Plus finement caractérisé, le duo des femmes victimes est plus attachant : Miah Persson fait une Fiordiligi distinguée, angélique et suave à souhaits ; cependant que la Dorabella d'Angela Brower en impose tout autant par son timbre grave plus ténébreux de mezzo cependant clair (et tout autant agile).
Les portraits féminins en gagnent une réalité immédiate très convaincante. Ils confère au marivaudage musical et mozartien, ses vertiges et ses pâmoisons si délectables. Voilà un second volet de l'intégrale mozartienne signée Nézet Séguin à Baden Baden qui tient dignement sa place aux côtés du précédent Don Giovanni qui montrait la même ardeur expressive, le même sens théâtral finement ciselé. A suivre.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791): Così fan tutte, ossia La scuola deglia amanti, K. 588–M. Persson (Fiordiligi), A. Brower (Dorabella), M. Erdmann (Despina), R. Villazón (Ferrando), A. Plachetka (Guglielmo), A. Corbelli (Don Alfonso). Vocalensemble Rastatt. Chamber Orchestra of Europe. Yannick Nézet-Séguin. Enregistrement live réalisé pendant les représentations en version de concert, juillet 2012, Festspielhaus Baden-Baden. 3cd Deutsche Grammophon 479 0641. 2h58mn. Parution : septembre 2013.

Mozart : Cosi fan tutte (Haneke, Cambreling, 2013)



Arte, le 21 juin 2013, 20h45. Cosi fan tutte de Mozart à Madrid. Le 23 février dernier s'est jouée à Madrid la Première mondiale d'une nouvelle production de Cosi Fan Tutte de Mozart, qui marque aussi le retour du cinéaste Michael Haneke à la mise en scène d'opéra. Tout récemment multiprimé aux Oscars (Meilleur film étranger) et aux Césars (5 récompenses dont celle du meilleur réalisateur) avec son film « Amour », Michael Haneke est l'un des cinéastes les plus percutants et incisifs de notre temps. Avec cette nouvelle mise en scène d'opéra, il livre sa vision d'une oeuvre ensorcelante, grave, complexe, légère par moments, où l'expérience de l'infidélité transforme les quatre personnages en mettant à nu leur solitude et leur fragilité.
Dans un décor unique mêlant le contemporain et le 18e siècle, il propose une relecture la tragi-comédie, et l'on peut compter sur son talent de directeur d'acteurs pour embraser les chanteurs et pousser leur jeu à l'extrême

Mozart : Cosi fan tutte
Opéra en 2 actes
Livret : L. Da Ponte
Direction musicale : Sylvain Cambreling
Chef de choeurs : andrés maspero
Mise en scène : michael haneke
avec Annett Fritsch (Fiodiligi), Pao la Gardina (Dorabella), Juan Francisco Gatell (Ferrando), Andrea Wolf (Guglielmo), Kerstin Avemo (Despina) William Schimell (Don Alfonso)
Choeurs et orchestre du Teatro real
Réalisation : Hannes Rossach er
Coproduction : Arte France, Teatro Real Madrid, Idéale Audience, TVE, EuroArts Music, La Monnaie-De Munt

CD. Myslivecek : Medonte (Ehrhardt, 2010)

Myslivecek: Medonte (Ehrhardt, 2010) 1 cd DHM



Le choix du visuel de couverture se défend. Mars par David correspond à l'esthétique de Myslivecek: ce néoclassicisme qui dans le sillon tracé par Gluck réoriente toutes les démarches lyriques des années 1780. A la rigueur parfois ascétique du sujet antique répond une nouvelle inflexion dramatique qui favorise l'émergence du sentiment (préromantique?). A l'époque de sa découverte en 1928, la partition de Medonte fut attribuée comme un oratorio oublié de Mozart, à l'instar de l'ouvrage autographe de La Betulia Liberata, oratorio du jeune Wolfgang sur le thème de la geste de Judith; il est vrai que le style néoclassique, sa coupe nerveuse et dramatique n'est pas sans rappeler Mitridate et Lucio Silla mais Myslivecek appartient bien encore à l'élégance haendélienne et aux derniers feux de l'opéra seria napolitain tel que fixé par les Jommelli ou Traetta. Ceci n'ôte rien à la valeur de cette première mondiale, fruit d'une captation live réalisée à Leverkusen, en décembre 2010. Gravure heureuse et opportunément publiée par DHM dont l'intérêt revivifie le catalogue du label dédié aux perles baroques oubliées dans le giron de Sony classical.

les amants d’Argos

A l’heure où la France de Marie-Antoinette enchaîne au théâtre lyrique les essais tragiques et dramatiques des Italiens (Piccinni puis Sacchini, sans compter d’autres étrangers comme Grétry, Gossec ou même Jean-Chrétien Bach dont Amadis est contemporain de Medonte de 1780), Myslivecek cultive lui aussi le style mesuré néoclassique du seria italien européanisé où rien ne compte plus que l’articulation des passions moralisatrices et le verbe édifiant. Voici donc Selene d’Argos amoureuse du prince Arsace de Dodona. Mais surgit l’instrument du destin, Medonte, cruel roi de la province romaine d’Epire qui s’éprend lui aussi de la belle Selene et l’emmène avec lui à Epire. L’opéra met en scène les amours éprouvés de Selene et d’Arsace à la cour d’Epire sous le joug barbare d’un Medonte plus tyranique et jaloux que compréhensif et vertueux. Grâce à l’aide d’Evandro, capitaine de la garde royale de Medonte et de la Thessalienne Zelinda, les deux cœurs douloureux parviennent à vaincre Medonte, mais opera seria oblige et esprit des Lumières aigu, Arsace fait montre d’une clémence exemplaire à l’endroit du cruel Medonte. Après avoir pardonné à leur bourreau en Epire, Arsace et Selene se retrouvent heureux, apaisés à Argos.

Myslivecek, précurseur de Mozart

Créé lors du carnaval de 1780 au Teatro a Torre Argentina de Rome, Medonte affirme la maîtrise d’un Joseph Myslivecek au terme de sa carrière lyrique dont l’écriture ardente, affûtée dans l’expression des passions (dès le premier air d’Evandro chanté par un castrat ici distribué à une soprano) influence directement le jeune Mozart lors de ses nombreux voyages à

travers l’Europe : leur rencontre remonte dès 1770 à Bologne et produit une amitié jamais interrompue. Wolfgang se montre en particulier très curieux et connaisseur des symphonies du compositeur tchèque. Il est évident que par sa plume vivante et palpitante, vocalement virtuose, explicitement frappé par la réforme de Gluck, doué d’une orchestration fine et contrastée, Myslivecek a marqué et inspiré les avancées du jeune Mozart dans l’écriture lyrique (oratorios et opéras).

La distribution est dominée par des emplois aigus : soprano (Selene, Evandro), ténor (Medonte) et mezzo (Arsace). L’interprétation mérite le meilleur accueil: voix justes, stylistiquement engagées, chacune caractérisant avec naturel et parfois nuance, son caractère. Medonte s’inscrit dans le vaste catalogue des 26 opéras composés par Myslivecek: depuis Bellerofonte à Venise en 1763 alors commandé par son patron le Comte Vinzenz von Waldstein… jusqu’à Armida (Milan, 1780) et Medonte écrit pour Rome à la même période. Ni Armide ni Medonte ne suscitèrent l’enthousiasme à leur création. Pourtant de nombreux épisodes militent en faveur de Myslivecek: l’air en forme de rondo d’Arsace (Luci belli, se piangete) ou surtout le trio Selene, Arsace, Medonte, concluant le II (Stelle tiranne omai…)… Au tempérament des jeunes chanteurs répond le relief jamais répétitif de l’orchestre L’arte del mondo sous la direction sanguine de Werner Ehrhardt. Pour une prise live et au regard des risques encourrus s’agissant d’une première mondiale, le résultat est particulièrement convaincant. Recréation et première discographique, réussies.

Josef Myslivecek (1737–1781) : Medonte (Rome, 1780). première mondiale, recréation. Juanita Lascarro (Selene), Thomas Michael Allen (Medonte), Susanne Bernhard (Arsace), Stéphanie Elliott (Evandro), Lorina Castellano (Zelinda)… L’Arte del Mondo. Werner Erhardt, direction. 2 cd DHM enregistré en 2010. 8 86978 61242 7.

Titus de Mozart. Discographie

La Clemenza di Tito,
bibliographie & discographie

Bibliographie



Plutôt, **contre Titus**
Rémy Stricker, opéras de Mozart., résolument voire farouchement hostile à une partition décorative qui ne révèle pas le Mozart de la Flûte. Le lecteur lira avec intérêt les lettres et l'analyse du travail sur Idoménée.

Plutôt, **pour Titus**
Jean et Brigitte Massin, Mozart. Fayard, 1970 puis 1990 ; et,

J.V. Hocquart, Mozart, l'amour, la mort. Seguier-Archimbaud 1987.

Programme de l'opéra national de Paris, production saison 1998/1999

Notice de Nikolaus Harnoncourt accompagnant son enregistrement CD de Titus (Teldec, Zurich mars 1993)

Livret du Titus dont un texte remarquablement argumenté et annoté par René Jacobs, accompagnant l'enregistrement du chef flamand qui vient de paraître chez Harmonia mundi.

Discographie :
Nos 5 versions de référence

Istvan Kertesz, 1967
La plus ancienne version discographique continue de convaincre grâce à sa conception dramatique d'une rare énergie. Pour l'éternité, le Sesto de Berganza place la barre très haute. Point faible : le continuo accompagnant les recitatifs simples: délaissé au profit des seuls airs avec orchestre (2 cds Decca).

John Eliot Gardiner, 1990
Enregistré sur le vif au Queen elizabeth Hall de Londres en 1990, le Titus du chef britannique affirme une très sûre assise poétique, parfois distanciée, qui rigidifie le cadre et souvent atténue le tragique des caractères. Conforme au visuel de couverture (un décor pompéien), la peinture des passions humaines respecte presque trop à la lettre l'esprit du seria, quitte à contredire le coup de fouet que lui réserve un Mozart sur-occupé mais impliqué, soucieux d'en faire « un véritable opéra ». C'est à peine si malgré la noblesse du style, on croit que Vitellia (Julia Varady) éprouve cette métamorphose capitale dans son grand air : « Non più di fiori ». Bien peu d'effroi et de culpabilité. Trop lisse bien que dans la fosse parfaitement animée, (comme les chœurs du Monteverdi Choir et le Titus de Anthony Rolfe Johnson), la lecture même « en live » a du mal à soutenir la comparaison avec l'expressionnisme nourri d'audaces et d'âpreté de Nikolaus Harnoncourt (Teldec 1993). 2 cds 431-806 2 Archiv produktion.

Nikolaus Harnoncourt, 1993

Cette version a ses inconditionnels comme ses détracteurs invétérés. Comme pour son Idomeneo, coulé dans l'acier le plus dur, Harnoncourt jamais à court d'une invention ou d'un risque, chauffe ses solistes mais avec un sens de la passion et aussi de la tendresse, inouï. Les héros de la fable romaine souffrent, palpitent, désespèrent et pardonnent. Intrigues et manipulations mais aussi grandeur de la Rome rêvée par un Mozart crépusculaire. Avec les lectures complémentaires de Jacobs et de Mackerras, celle-ci forme le trio des versions récentes, incontournables.
Avec Philip Langridge (Titus), Lucia Popp (Vitellia), Ruth Ziesak (Servilia), Ann Murray (Sesto), Dolores Ziegler (Annio), Laszlo Polgar (Publio), Chœur et orchestre de l'Opéra de Zurich, direction musicale : Nikolaus Harnoncourt. 2 cds Teldec 4509-90857-2.

René Jacobs, 2006

Scrupuleux à restituer l'esprit cornélien du drame, le chef flamand entend dépoussiérer la langue métastasienne selon le souffle palpitant que lui a prodigué le dernier Mozart. Incandescence articulée des voix, Titus humain et tendre, Vitellia éruptive, Sesto anthologique, direction imaginative, fruitée, nerveuse, voici la première des deux versions incontournables publiées en 2006.
Distribution : Mark Padmore (Tito), Alexandrina Pendatchanska (Vitellia), Bernarda Fink (Sesto), Marie-Claude Chappuis (Annio), Sunhae Im (Servilia), Sergio Foresti (Publio), RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester. (2 cds Harmonia mundi). Lire notre critique.

Sir Charles Mackerras, 2006

Distanciée, avec une patine classicisante qui souligne l'esprit d'un opéra à l'antique, la lecture d'un grand mozartien, s'impose tout autant que celle de René Jacobs d'un incomparable relief palpitant. Ici, la cohérence du plateau vocal, la jubilation oxygénée du Scottish chamber orchestra (tous les pupitres démonterent une évidente joie, un éclat

solaire), la direction exceptionnellement nuancée, détaillée de Mackerras, offre une version indiscutable. Valeur sûre : le Sesto de Magdalena Kozena, les chœurs véhéments et autoritaires. Lire notre critique.

Mozart: le chant de la clarinette dans Titus

La clarinette, instrument majeur



La clarinette chante en les transcendant les prières des deux caractères les plus passionnés de l'œuvre : Sesto et Vitellia. L'instrument accompagne Sesto dans « *Parto* », (clarinette en si bémol, Acte I, Air N°9) et l'imposant rondo de Vitellia : « *Non più di fiori* » (cor de basset ou clarinette accordé en fa, Acte II, Air N°23). Il est frappant de suivre avec quelle ingéniosité Mozart exploite l'instrument. Chez **Sesto**, la voix de l'instrument exprime la Vitellia rêvée par le jeune homme. Il s'agit d'une vision idéale de Vitellia telle qu'il aimerait la chérir et non la servir avec souffrance ; dans l'air de **Vitellia**, le cor de basset exprime la métamorphose à l'œuvre dans l'âme de la princesse. Les volutes du cheminement intérieur qui la mènent, de ce qu'elle était vers ce qu'elle devient. Vipère froide et haineuse, calculatrice et manipulatrice, Vitellia ressent comme une révélation des sentiments que nous ne lui connaissions pas mais que ses

larmes observées déjà avant l'air de Servilia laissaient espérer : compassion, remord, solitude, terreur, renoncement enfin.

Mozart favorise certainement l'instrument grâce à son amitié avec le clarinettiste Anton Stadler pour lequel il composera en octobre 1791, le mois qui suit la création de *Titus*, le *concerto pour clarinette K 622.* D'ailleurs les témoignages de l'époque indiquent clairement que le clarinettiste au moment des représentations de Titus, fut autant acclamé que les chanteurs.
Comme nous l'avons dit, non seulement Mozart ne fut jamais contraint dans la composition de la Clémence et même selon toute vraisemblance il cherchait depuis longtemps à aborder le sujet pour l'avoir proposé avec remaniements à Mazzola dès 1789. Voilà qui redessine les perspectives vis-à-vis d'un ouvrage qu'on tient pour « étrange », faisant tâche dans la pure et funèbre conclusion constellée de chefs-d'œuvre et qui mène au désenchantement poétique de *Cosi,* à l'éblouissante féérie initiatique de la *Flûte*, à l'apothéose glorieuse du *Requiem*. Désormais, il faudra compter avec *Titus*, qu'on le veuille ou non, et reconsidérer la valeur de ce dernier opéra seria, en l'intégrant dans le catalogue des œuvres majeures de Mozart.

Illustration : *l'arc de Titus*. Rome, Forums impériaux.

Mozart: les enchaînements de Titus

Enchaînements de génie



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 : 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.

Devant tant de maestria dramaturgique, comment ne pas reconnaître le travail ultime de Mozart ; surtout louer le dosage et le contrôle des options retenues ? A ceux qui ne s'expliquent toujours pas pourquoi, après une ouverture pleine de noblesse, de dignité et de grandeur antique, Mozart nous « assène » pour la scène d'exposition un recitativo secco des plus conventionnels, quand ailleurs, pour Idoménée ou Don Giovanni, il sollicitait de l'ouverture à la première scène, tout l'orchestre, on répondra que respectueux des usages, il exploite la signification des formes musicales et retrouve fidèle au seria, la forme habituelle du cadre : un secco de pure et parfaite convention, probablement écrit sans plus d'inventivité, comme tous les autres récitatifs de l'ouvrage, par son élève Susmaÿr, comme nous l'avons déjà dit.
De même pour la forme da capo, emblématique du seria et qu'il utilise pour le personnage le plus digne de l'œuvre : l'empereur Titus naturellement (« Del piu sublime soglio », N°6). On pourrait y voir la reprise maladroite d'une forme obsolète. C'est tout l'inverse, le da capo est bien l'expression la plus correcte pour un souverain, étant la forme générique du goût musical le plus aristocratique, le langage habituel et célébré des dieux, demi-dieux et des héros. En utilisant la forme da capo, Mozart insiste davantage sur l'impuissance répétée et l'isolement inéluctable d'un être qui comme la forme expressive qui est la sienne,

comme dépassé par la situation présente, aculé à une impuissante inertie. Une forme propre à son rang social et qui l'étouffe en l'empêchant d'exprimer les attentes véritables de l'homme.

On voit bien que chaque option n'est pas l'effet malheureux d'une maladresse mais le fruit médité d'une véritable vision dramaturgique.

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)