Mozart: enjeux de Titus

Contraintes et défis du seria



Il était tout à fait naturel que dans cette voie réformatrice, il 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. 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: Titus, l'opéra du futur ?

Un nouvel opéra

« *Ridotta a vera opera* », (*il m'en a fait un véritable opéra*) : les mots de Mozart sont clairs. En reconnaissant la qualité du livret que lui livre Mazzola, le compositeur est pleinement satisfait d'un texte qui lui permet de développer l'exacte

dramaturgie musicale qu'il souhaitait. La partition est donc bien le fruit d'une pensée aboutie, la réalisation d'une attente. Dans *Titus,* Mozart trouve la manifestation achevée de son projet musical.



L'idée de réinventer un drame musical n'est pas récente. Mozart n'a cessé en vérité d'échafauder sa propre conception de la musique dramatique. Une vision neuve et moderne qui a inauguré opéra après opéra, une expérimentation progressive et dont on ne parle que rarement. Toujours éprouver et renouveller l'interaction poème, chant, action et musique afin d'expliciter au mieux le sens esthétique du drame en musique.

Depuis L'enlèvement au Sérail (1782), il s'ingénie à concevoir un drame moderne en langue germanique ; dans les ouvrages de la trilogie, soit les opéras écrits ensuite avec Da Ponte (Les Noces de Figaro : « opera buffa » créé à Vienne le 1er mai 1786 ; Don Giovanni, « dramma giocoso » ou « opera buffa », créé à Prague le 29 octobre 1787 ; puis Cosi fan tutte « opera buffa » créé à Vienne, le 26 janvier 1790), le compositeur affine son projet dramaturgique qui se moque de la séparation propre au XVIIIème, des genres comiques et sérieux. Opera buffa d'un côté, opera seria de l'autre. Qu'importe le registre lié au sujet retenu. Seul compte la vérité des sentiments exprimés, la révélation du cœur des individus qui sous l'œil compatissant et fraternel de leur démiurge, évoluent, changent, se modèlent à mesure de leur confrontation et des rencontres permises par le livret. Comique, bouffon, sérieux, héroïque, tragique se mêlent car la vie elle-même est plurielle. Rien de son point de vue de choquant au fait que Don Giovanni que nous tenons pour une œuvre sombre, libertaire, au préromantisme visionnaire et absolument moderne, ne soit selon les inscriptions de l'époque, un

« opera buffa » ou un « dramma giocoso ».
Il faut être un génie de la musique et un dramaturge né pour concevoir que tout s'interpénètre, que rien ne peut être figé. Au culte d'un genre musical qui dans sa structure parfaitement codée et statique répond à la pyramide sociale et politique du régime monarchique, Mozart envisage un autre regard. Il y dessine la place de l'être rétabli dans sa propre histoire. Il produit de nouveau type de héros, et bien avant Wagner, envisage cet homme libre, assumant les choix d'une destinée individuelle. Le salut lui est promis s'il est capable de s'abolir de la chaîne des passions et de renaître s'il sait aimer puis renoncer. Pour exprimer cette vision fulgurante des cœurs à l'épreuve de leurs destinées, Mozart affine cet art en droite ligne de Monteverdi où le mot s'allie à la note avec une fluidité retrouvée pour exprimer ce chant de l'âme.
La mise en musique du texte (au préalable rigoureusement validé car Mozart participe à la qualité dramaturgique et poétique des livrets), est davantage qu'un accompagnement : elle éclaire différemment le sens, connote parfois à l'inverse des paroles : l'orchestre prend tout autant la parole que les chanteurs et souvent a contrario du texte, signifie autre chose que l'action littérale.
En recomposant les éléments structurels et référentiels de l'opéra, Mozart, le plus humaniste des dramaturges, prône un ordre nouveau où l'homme libéré assumerait son identité contradictoire. Même s'il fait imploser les cadres et les conventions jusque-là respectés, – que deviendront la comtesse, Suzanne et Figaro après Les Noces ? Le comte Almaviva ne répètera-t-il pas ses intrigues hypocrites et mensongères ? Et les femmes dévoilées dans Cosi, auront-elles compris la leçon cynique de l'opéra ? Au final, l'homme comme la femme sont confrontés à leur ambiguïté. Leurs doutes et leurs fragilités profondes les renvoient à leur ambivalence naturelle … Voilà qui fait de Mozart un connaisseur perspicace de l'identité humaine. Un propos désabusé mais jamais désespéré. Il sait rester aimable : le chant de la musique, tout aussi prolixe que l'œuvre des voix, réenchante ce qui

n’aurait pu être qu’une terrible scène du désenchantement humain. Dans cette vision, les derniers opéras dessinent une ligne cohérente : cynisme et vérité sont convoqués dans Les Noces, Don Giovanni et Cosi ; pour l’ultime trilogie, la clémence fraternelle et l’invitation au pardon éternel s’affirment dans La Flûte, La Clemenza et le Requiem.

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****.*

Mozart: Cercle de l'Harmonie

Mozart: Symphonies par Jérémie Rhorer (1 cd Virgin Classics)

Juvénilité ardente



Ici, chef et instrumentistes (galvanisés aussi par le premier violon Julien Chauvin, disciple d'Anner Bylsma à Amsterdam) rayonnent de délicatesse articulée, de tendresse nuancée, de dramatisme ciselé. Nous n'avions pas écouté un tel parti dépoussiéré, oxygéné, palpitant depuis… Harnoncourt.

Voici un album à la juvénilité ardente et conquérante, dont la justesse et la vérité constante (parfaitement adaptée pour les oeuvres du jeune Mozart à Salzbourg) démontrent la maturité exceptionnelle sur le plan de l'interprétation du Cercle de

l’Harmonie. Aux côtés de l’Orchestre des Champs-Elysées, son aîné reconnu aussi pour le scrupule de chacune de ses lectures sur instruments d’époque, l’Orchestre dirigé par Jérémie Rhorer est désormais une phalange parvenue à son meilleur.

Lire notre critique complète du cd Mozart: Symphonies 25, 26 et 29 par Jérémie Rhorer et Le Cercle de l’Harmonie (1 cd Virgin Classics)
Cliquez ici pour participer à ce concours