

**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 Mazzola 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

REPORTAGE vidéo : Bérénice de Magnard à l'Opéra de Tours (4,6,8 avril 2014)

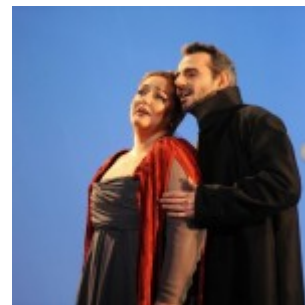
REPORTAGE vidéo : Bérénice de Magnard à l'Opéra de Tours. Jean-Yves Ossonce engage toutes les forces vives de l'Opéra de Tours pour offrir une nouvelle production de l'opéra oublié d'Albéric Magnard, **Bérénice**, composé en 1909, créé en 1911 à l'Opéra Comique. Wagnérien et pourtant d'une inventivité inédite, puissante et originale, Magnard renouvelle la figure antique traitée avant lui par Racine et Corneille : le compositeur réussit le portrait du couple amoureux que la politique défait malgré eux. C'est pourtant leur profondeur morale et émotionnelle qui intéresse Magnard : son opéra est une épure dramatique et psychologique, conçu comme un huit clos théâtral, qui atteint au sublime à l'égal des tragédies raciniennes mais désormais enrichi et comme réchauffé par le flamboiement raffiné de l'orchestre. Grand Reportage vidéo avec Catherine Hunold (Bérénice), Jean-Sébastien Bou (Titus), Jean-Yves Ossonce (directeur musical de l'Opéra de Tour), Alain Garichot (mise en scène).... Reportage exclusif © CLASSIQUENEWS.COM 2014



CLIP vidéo. Bérénice de Magnard à l'Opéra de Tours

CLIP vidéo : Bérénice de Magnard à Tours.

Recréation majeure à l'Opéra de Tours : la nouvelle production de l'opéra Bérénice d'Albéric Magnard (1911) crée l'événement les 4,6 et 8 avril 2014. D'une grandeur humaine raffinée, ciselée comme une épure tragique,



l'écriture de Magnard assimile et Wagner et Massenet avec une sensibilité instrumentale et une vitalité rythmique, originales, souvent inouïes. Dans la fosse, Jean-Yves Ossonce, détaillé, dramatique, réunit un plateau idéal : Catherine Hunold et Jean-Sébastien Bou, dans les rôles principaux : Bérénice et Titus, offrant aux figures antiques, une intensité poétique très convaincante.

Ayant perdu sa mère alors qu'il n'avait que 4 ans, Magnard peint dans le portrait de Bérénice, une figure de femme admirable, mesurée, loyale, d'une intégrité morale exemplaire qui laisse la place peu à peu au renoncement ultime après avoir été passionnément amoureuse. Saisi par Tristan und Isolde de Wagner, découvert à Bayreuth en 1886, Magnard se destine à la musique, devenant l'élève de Dubois, le proche de Ropartz. La pulsation rythmique rappelle Roussel, les raffinements harmoniques, Dubois ; et le caractère langoureux extatique, le Wagner de Tristan et de la Walkyrie. Bérénice est une Isolde française, un hommage personnel et puissamment original à l'œuvre wagnérienne.

Nouvelle production événement. CLIP vidéo exclusif
CLASSIQUENEWS.COM

[Lire notre compte rendu critique de Bérénice d'Albéric Magnard à l'Opéra de Tours avec Catherine Hunold et Jean-Sébastien Bou](#)

Bérénice de Magnard

Tours, Opéra. Magnard : Bérénice, 1911. Les 4,6,8 avril 2014. En s'inspirant très librement de Racine, Magnard compose son chef-d'oeuvre lyrique entre 1905 et 1909. Le symphoniste révélé et magnifiquement servi par Jean-Yves Ossonce, tourne le dos à l'opéra à la mode à son époque. Inflexible et exigeant, Magnard, élève de D'Indy, revendique la souveraineté de la « musique pure », la



modernité du « style wagnérien », tout en reconnaissant l'idéal classique et romantique de Gluck et de Berlioz.

Dans la partition où règne l'orchestre, Magnard cisèle le profil austère et grave des deux protagonistes : Titus et Bérénice, ici Jean-Sébastien Bou, baryton et Catherine Hunold. La nouvelle production portée par l'Opéra de Tours rend hommage à Magnard dont 2014 marque le centenaire.

Outre Bérénice, les concerts de musique de chambre proposent son Trio et sa Sonate pour violoncelle et piano (2 février 2014). Une page rare de César Franck (Rédemption) est programmée dans la saison symphonique, avec le 2e Concerto de Saint-Saëns (15 et 16 février 2014). [Enfin, la Neuvième Symphonie de Mahler, contemporaine de Bérénice, clôturera la saison symphonique \(12 et 13 avril 2014\).](#)

Bérénice (née vers 28 après JC) est une figure illustre de l'histoire romaine : multiple épouse au rang prestigieux, elle rejoint finalement son frère Agrippa II à Jérusalem et exerce le pouvoir à ses côtés comme reine.

En Galilée, elle se rapproche de Titus (30 ans), futur empereur alors qu'il mate la résistance des juifs (66-70) et devient sa maîtresse (elle en a 40).

Telle Esther devant Assuerus, Bérénice prend la défense du peuple juif et tente d'adoucir la répression des romains. En 70, le temple de Jérusalem est réduit en cendres et la Judée devient province romaine. L'union de Titus et Bérénice est mentionnée et commentée par Suétone et Tacite.

aimer ou régner ...

De retour à Rome Titus rappelle Bérénice (75), promet de l'épouser, mais face au scandale de leur mariage, renonce à elle et la renvoie auprès de son frère en Galilée en 79, alors qu'il est devenu empereur. Fière et digne, politicienne et patricienne fortunée, Bérénice incarne une figure féminine forte mais humaine que l'amour a blessé et profondément marqué. Titus renonçant à celle qu'il aime devient lui aussi célèbre, frappant les esprits par son sens du devoir au mépris de l'amour... Titus et Bérénice donne à réfléchir sur l'antagonisme entre politique et amour. Racine et Corneille ont traité son histoire, devenu un mythe théâtral avant que Magnard ne la choisisse pour son unique opéra.

Racine choisit de fixer son action à Rome alors que le vainqueur de Judée, ayant ramené avec l'étrangère, veut recevoir l'hommage du Sénat. Mais il se confronte à l'hostilité des sénateurs quant à son mariage avec Bérénice. D'un épisode psychologique assez peu dramatique, Racine réussit un tour de force : écrire une tragédie en 5 actes dont la langue définit le modèle de la grandeur classique néo antique. Racine ajoute le personnage d'Antiochus, le meilleur ami de Titus, qui lui aussi aime mais en vain la belle Bérénice. L'empereur a déjà fait son choix mais timide, il préfère que se soit Antiochus qui annonce à la Reine de Palestine, qu'empereur il ne peut l'épouser... L'acte IV est

celui où l'amoureuse se dévoile à sa tristesse : elle songe au suicide tant il lui est difficile voire insurmontable d'imaginer la vie sans Titus. A la fin de la tragédie, Racine brosse le portrait de trois solitaires qui aiment et souffrent résignés ; c'est là la grandeur tragique de la pièce. L'homme fût-il empereur ou prince n'est pas le maître de son destin : il doit sacrifier ce qu'il aime et régner sans bonheur. On est loin ici des amours scandaleuses mais victorieuses de Néron et Poppée qui dans le célèbre opéra de Monteverdi (1642) infléchissent tous les pouvoirs : Amor vincit omnia (l'amour vainc tout). Le thème de Titus et Bérénice en serait l'antithèse la plus frappante. Quand il écrit sa tragédie en 1670, Racine se serait inspiré des amours sans lendemains de Louis XIV et de sa maîtresse Marie Mancini.



Bérénice. Tragédie en musique en trois actes

Livret d'Albéric Magnard, d'après Racine

Création le 15 décembre 1911 à Paris

Editions Salabert

Présenté en français, surtitré en français

Direction : Jean-Yves Ossonce

Mise en scène : Alain Garichot

Décors : Nathalie Holt

Costumes : Claude Masson

Lumières : Marc Delamézière

Bérénice : Catherine Hunold

Titus : Jean-Sébastien Bou

Lia : Nona Javakhidze

Mucien : Antoine Garcin

Orchestre Symphonique Région Centre-Tours

Choeurs de l'Opéra de Tours et Choeurs Supplémentaires

Nouvelle production

[Tours, Opéra](#)

[Vendredi 4 avril 2014 – 20h](#)

[Dimanche 6 avril 2014 – 15h](#)

[Mardi 8 avril 2014 – 20h](#)

Informations
Réservations

Samedi 22 mars à 14h30 • Grand Théâtre de Tours – Salle Jean
Vilar

Entrée gratuite dans la limite des places disponibles

Illustration : Versailles, angle du plafond du salon de Vénus.
Titus et Bérénice ; carton de Lebun, peinture de Houasse, vers
1678.

Titus et Bérénice

Albéric Magnard

De l'aveu du compositeur lui-même, humble serviteur de la musique qui osa mettre en musique le sujet inspiré par Racine, Bérénice a été composé dans le style wagnérien. Ni dramatisé exagéré, ni huit clos étouffant, Bérénice est un opéra classique et équilibré qui s'inspire de la mesure racinienne où l'on ressent cette « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Le langage de Magnard est celui d'un défenseur ardent de musique pure soucieux de clarté et de

structure : coupe symphonique de l'ouverture, forme concertante pour le duo achevant le I; douce harmonie du canon à l'octave pour toutes les effusions amoureuses ; final de sonate pour le retour de Titus au III... Admirateur des grands dramaturges pour le théâtre, Magnard resserre, épure, allège dans le sens d'un « débat de conscience », entre la grandeur d'âme et la vaillance admirable de Bérénice et la lâcheté de Titus... Le compositeur a voulu exprimer le regret d'un empereur mort très jeune à 40 ans, celui d'avoir abandonné et trahi celle qui l'aimait pourtant d'un amour absolu. En sacrifiant le don de la vie le plus précieux, Titus fût-il bien conseillé et sincère dans sa félonie amoureuse, méritait le châtiment suprême. L'opéra de Magnard entend surtout, et si tendrement, ressusciter le visage de l'amoureuse d'autant plus adorable qu'elle est ici affrontée à l'esprit du calcul d'un amant trop politique. Pour confesser Bérénice, Magnard invente le personnage de sa suivante et nourrice, Lia. Musicalement, le musicien veille à diffuser depuis la fosse un parfum « d'harmonie douloureuse, de tendresse sacrifiée ».

De Wagner à Virgile : composer Bérénice

Pour rendre sa figure plus éclatante encore, Magnard imagine son héroïne jeune et conquérante, âgée d'une vingtaine d'années, en rien cette quinquagénaire déjà flétrie qui cependant a régné un temps sur le cœur de son impérial cadet. Il fusionne aussi deux légendes : la reine de Judée et une autre Bérénice, celle-ci égyptienne, laquelle lui offre la grandeur poétique de son tableau final : pour hâter le retour de son aimé, l'amoureuse enivrée coupe sa chevelure et l'offre en sacrifice à Vénus Aphrodite. Un acte d'une beauté idéale qui rétablissant l'union de l'esthétique et de la tragédie ressuscite l'esprit de Virgile. Comme le souhaitait Magnard.

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. Segquier-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 *Così*, à l'éblouissante féerie 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: 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 original et sérieusement réduit dans l'opéra de 1791. Le compositeur toujours exigeant 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 vœu à l'amour* (Paris, Musée du

Mozart: Titus, une modernité faite seria

Titus, un seria résolument moderne

Ajouter à sa carrière la mention « *compositeur d'opera seria* », accrédite le prestige de ceux qui n'ont traité que le genre buffa. Or rien ne comptait plus à Mozart que la défense de son statut de compositeur.

Avec l'essor des Napolitains, le seria est devenu un tunnel d'airs de solistes où la performance vocalistique des chanteurs, castrats et sopranos adulés, comptent davantage que l'unité et la vraisemblance poétique du livret. Zeno puis Métastase ont bien souhaité réformer le genre en accentuant la dignité morale de la trame, en organisant et hiérarchisant les rôles ainsi que la structure et la répartition des airs. Tout cela n'aura fait qu'accentuer la rigidité d'une forme contrainte.

Et le chevalier Gluck impose de même grâce au soutien de Marie-Antoinette, sur les planches parisiennes, plusieurs chefs d'œuvre lyriques qui, de 1774 à 1779, ont savamment dépoussiéré le genre, en abolissant surtout pour reprendre les mots de Wagner, « *la fantaisie du chanteur* ». Pourtant le cadre dramatique que le compositeur Gluck élabore tient davantage de la fresque que de la suave esquisse peinte : ses

personnages sont bien raides et il semble que seul lui importe la dignité morale des situations spectaculaires. La cohérence ou la vraisemblance psychologique des individus passe au second plan.

Pour un dramaturge aussi visionnaire et moderne que Mozart, lequel a déjà tenté une nouvelle conception du seria avec *Idoménée*, dix ans avant *Titus* (1781), la forme n'a rien de très stimulant tant la tradition à laquelle il s'attaque n'apporte que contraintes et conventions à sa liberté créatrice. Inclassable, *Titus* l'est assurément au sein d'un corpus apparemment plus cohérent et que forment les œuvres auxquelles il travaille en cette année 1791, la dernière de sa vie et que le hasard ou la contingence de l'histoire auront rendu des plus actives.



D'ailleurs, c'est la force réformatrice du compositeur, explicite en maints endroits de ses œuvres, où il collabore étroitement à l'élaboration des livrets, de façon croissante, qui atteste de son apport majeur dans l'histoire stricto sensu de l'opera seria. Le travail pour *Idoménée* est idéalement renseigné, grâce aux lettres que Mozart échange avec son père. Continuité de la tension dramatique, invention de nouveaux personnages, intégration d'un chœur omniprésent, tableaux orchestraux qui tirent bénéfice de son expérience précoce de symphoniste... tout cela a été longuement analysé.

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 renouveler l'interaction poème, chant, action et musique afin d'explicitier 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 *Così 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 Così, 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 Così ; pour l'ultime trilogie, la clémence fraternelle et l'invitation au pardon éternel s'affirment dans La Flûte, La Clemenza et le Requiem.

Mozart: Playdoyer pour Titus

Rétablir La Clémence de Titus de Mozart

introduction

« La Clemenza di Tito », opéra sous-évalué, méprisé, écarté du catalogue « noble » de Mozart ? Certes oui ! A tort ou à raison, critiques et musicologues ont aimé minorer la

partition de 1791. Dans les faits, le dernier « seria » de Mozart fut brossé en à peine trois semaines par un compositeur pris entre la conception simultanée de « la Flûte Enchantée » menée avec la complicité de l'homme de théâtre Schikaneder, et celle du « Requiem » pour le comte Walsegg, en hommage à sa défunte épouse.

« *Titus* », commande du nouvel Empereur Leopold II, est au contraire une œuvre poétique, dramatique et musicale pleinement accomplie qui, tout en concentrant les dernières conceptions esthétiques du musicien, ouvre sur l'avenir du drame musical. Sa dramaturgie est tout autant maîtrisée que celle des opéras ultimes (« *Les Noces* », « *Don Giovanni* », « *Così fan tutte* ») et renouvelle en définitive plus loin que ne le fit Gluck sur la scène parisienne, la tradition lyrique officielle de la « grande machine ». Il s'agirait même de reconsidérer la place de ce « chef-d'œuvre » jusque-là écarté, en le situant au cœur d'une ultime trilogie, où il paraîtrait désormais, aux côtés de « *La Flûte* » et du « *Requiem* ».



Voici un « *plaidoyer pour Titus* » qui est une invitation à reconsidérer l'ouvrage de Mozart, d'autant plus opportune qu'en 2006, année Mozart par excellence, deux nouvelles versions discographiques, aussi différentes que complémentaires, viennent de paraître.

Reconsidérer « la Clémenza di

Tito »

Œuvre inclassable, vilipendée, écartée du corpus noble des opéras de la maturité, La clémence de Titus est incomprise. L'ouvrage est pourtant loin d'être faible. Il contient même le meilleur de Mozart et demeure le plus sous-évalué de ses derniers opéras.

Bénéficiant des trouvailles et de la maturité poétique de trois opéras de la trilogie écrite avec Da Ponte et qui sont portés au pinacle de la création lyrique, (Les Noces de Figaro, Don Giovanni puis Così fan tutte) ; contemporain de La Flûte Enchantée et du Requiem, Titus est infiniment plus qu'une commande bâclée, écrite sans pensée ni cohérence. Il est de notre point de vue, un ouvrage à reconsidérer, la pierre angulaire d'un nouveau corpus à réévaluer et comme les trois opéras que Mozart conçoit avec son librettiste Lorenzo da Ponte, l'élément d'une autre trilogie, composée avec La Flûte et le Requiem. La couleur particulière de l'orchestre dont nous parlerons plus loin, l'économie de l'invention, les valeurs des sujets traités, en rapport avec l'idéal maçonnique, lequel correspond à la pleine maturité de l'inspiration poétique, sont les dénominateurs communs de ce corpus de la fin.

En acceptant d'écrire un nouvel opéra né d'une commande impériale, Mozart revivifie un genre conventionnel, l'opera seria. Il s'inscrit dans ce sens dans le projet régénérateur de Gluck qui avait souhaité dans les années 1770, dépoussiérer lui aussi une forme asphyxiée par les contraintes que la tradition avait peu à peu imposé : succession des arias da capo de solistes coupant systématiquement la continuité de l'action, rareté des ensembles comme duos, trios, quintettes réservés plutôt à l'opera buffa, élévation digne et moralisatrice du sujet où les héros vertueux sont in fine récompensés, reconnus, célébrés...

Si l'on peut parler à propos de Gluck, dans ses deux *Iphigénies*, dans *Alceste* puis dans *Orphée* de renouvellement de

la grande machine lyrique française, Mozart opère avec son œil critique et son sens inné de la dramaturgie, une recomposition sociale et psychologique du drame musical. Humanisation chez Gluck à force de dépouillement parfois compassée par excès de grandeur, vérité des êtres et chant des âmes en devenir chez un Mozart, plus proche du cœur, qui prolonge dans Titus, sa conception et sa philosophie d'un drame moderne, musical et textuel.

Autant Gluck demeure malgré ses tentatives, d'une raideur glacée propre au marbre antique, autant Mozart attendrit son propos, se place du côté du sentiment et de la compassion. Autant dire qu'il exporte dans le cadre tendu du seria, une vision humaine nouvelle qui donne davantage de vérité à ses personnages.

Illustration : *L'empereur Joseph II et son jeune frère, le futur Leopold II (debout à gauche), commanditaire en 1791, de la Clemenza di Tito.*

sommaire du dossier La Clémence de Titus

[Un nouvel opéra](#)
[Titus, un seria résolument moderne](#)
[Contraintes et défis du seria](#)
[Quels indices pour une nouvelle estimation de Titus?](#)
[D'un sujet politique, Mozart élabore un opéra humaniste](#)
[Enchaînements de génie](#)
[La clarinette, instrument majeur](#)
[La Clemenza di Tito,](#)
[bibliographie & discographie](#)
[Mozart, la Clemenza di Tito](#)