

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](#)

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'arène 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 la *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 d'apontiens : *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**.*



Rio: l'oro no compra amore de Marcos PortugalReportage vidéo, version 1

Bruno Procopio ressuscite l'opéra L'oro no compra amore de Marcos Portugal(1804). Reportage vidéo exclusif dédié au Rossini luso-brésilien

Radio. France Musique. Musiques à Rio, les 6,13,20 janvier 2013,16h

Radio. France Musique. Musiques à Rio, les 6,13,20 janvier 2013,16h



L’Air des Lieux ouvre l’année 2013 sous le soleil du plein été brésilien, du côté d’Ipanema et de Copacabana, plages mythiques du farniente tropical- entre une visite au Christ Rédempteur, (corcovado), et dans les coulisses de l’Opéra carioca, le Théâtre municipal de Rio où point d’orgue d’une randonnée spectaculaire et divinement sonore, le jeune chef français né au Brésil, Bruno Procopio, ressuscitait le 10 décembre dernier, un joyau lyrique et comique du Rossini luso-brésilien, Marcos Portugal...: L’oro no compra amore (créé en 1811 à Rio)... Trois émissions gorgées de soleil et de saine vitalité, enregistrées au Brésil !



Musiques à Rio

L’Air des Lieux à Rio de Janeiro

Par Stéphane Grant et Agnès Cathou

Dimanches 6, 13 et 20 janvier 2013

France Musique, de 16h à 18h

L’air des lieux, magazine

Les 6 et 13 janvier 2013

Les deux premiers volets sont consacrés à la 3ème édition du concours international BNDES de piano de Rio de Janeiro. Le Concours carioca auquel participe l'Orchestre Symphonique du Brésil (Orquestra Sinfônica Brasileira) permet à Rio de renouer avec la grande histoire du piano au Brésil, celle qu'une interprète comme Guiomar Novaes a incarné hier, celle dont Nelson Freire porte aujourd'hui les couleurs flamboyantes avec ce tact si personnel. C'est à Rio en 1886 que Toscanini se produit pour la première fois comme chef !

L'Air des Lieux témoigne dans les coulisses, de l'activité du concours, tout en étant proche des organisateurs, de ses candidats, des membres du jury (dont le Français Jean-Philippe Collard et l'Argentin Sergio Tiempo).

Le lieu d'accueil du Concours est un bâtiment mythique de la vie musicale à Rio: l'Opéra est un cadre à la fois délicieusement kitsch et grandiose, synthèse de l'Opéra Garnier et de l'Opéra-Comique à Paris ; le Théâtre municipal de Rio est construit au début du XXème siècle et dès son inauguration se met au diapason de l'avant-garde et de la création européenne. Edifié en 1909, inauguré en 1910, Rio développe un partenariat artistique étroite avec le Théâtre Colon de Buenos Aires (Argentine): chefs, chanteurs de renom se déplacent de l'un à l'autre théâtre assurant ici et là une activité lyrique et musicale de premier plan... Les grandes œuvres françaises y sont créées systématiquement, Rio devenant un avant poste de l'art lyrique français romantique, postromantique et moderne: Les Huguenots, L'Africaine, Carmen, Pelléas, Mârouf, mais aussi les moins connus: Les cadeaux de Noël de Xavier Leroux, Béatrice et Fortunio de Messager, L'Etranger de D'Indy, Monna Vanna de Février... Après la Guerre, Callas, Tebaldi, Bidu Sayão et tant d'autres ont fait l'âge d'or de l'opéra au Brésil, comme les œuvres européennes plus récentes investissent la glorieuse scène carioca: L'Aiglon, Dialogues des Carmélites, La Voix humaine...

Piano, opéra et samba à Rio...

Le 20 janvier 2013

Portrait de Bruno Procopio à Rio.

Le claveciniste et chef d'orchestre d'origine brésilienne est revenu à Rio recréer un opéra inédit du compositeur luso-brésilien **Marcos Portugal (1762-1830)**, **L'oro no compra amore**. A la tête de l'Orchestre Symphonique du Brésil, l'une des phalanges la plus ancienne du



pays, le jeune maestro approfondit son approche d'un ouvrage romantique qui porte les prémices du belcanto. C'est aussi pour les instrumentistes et l'Opéra de Rio, l'occasion de rendre hommage à l'une des figures musicales les plus importantes à l'époque du Brésil impérial, au début du XIXème siècle. L'ouvrage, perle comique prérossinienne est créé à Lisbonne en 1804. Quand Portugal rejoint la cour du roi portugais au Brésil, il importe tout le savoir faire et l'éclat de l'opéra italien européen outre-Atlantique et devient le premier compositeur officiel au Brésil: *L'oro no compra amore* est ainsi créé à Rio en 1811: c'est le premier opéra italien créé au Brésil. L'air des lieux suit le jeune musicien dans son travail de préparation, aux côtés de solistes et musiciens brésiliens... L'enfant du pays connaît aussi d'autres lieux emblématiques de la fièvre musicale à Rio: les lieux nocturnes et branchées du Brésil métissé et authentique... Car à quelques semaines du Carnaval, les grandes écoles de samba sont elles aussi en pleine effervescence...

Illustrations: La baie de Rio depuis le Christ rédempteur à Corcovado, Bruno Procopio (DR)

Noverre: Ballets PZB Clip premières images

Ballets de Noverre

Rio: L'Oro no compra amore...Entretien vidéo Pablo à traduire

Bruno Procopio recrée l'oro no compra amore de Marcos Portugal

vidéo RIO: entretien Pablo pour traduction

Entretien Pablo

vidéo RI0: entretien Pablo pour traduction

Entretien Pablo

Gounod: Roméo et Juliette. Tours, Opéra. Les 25,27,29 janvier 2013

Tours. Roméo et Juliette de Gounod, dès le 25 janvier 2013

Spécialiste affûté du répertoire français romantique, le chef et directeur artistique du Théâtre tourangeau, Jean-Yves Ossonce dirige l'Orchestre symphonique Région Centre Tours dans une nouvelle production très attendue de Roméo et Juliette de Gounod... 3 dates incontournables les 25, 27 et 29 janvier 2013

Non le chef d'œuvre, avec Faust, de Gounod, **Roméo et Juliette**, applaudi dès sa création en 1867, ne se réduit pas à quelques beaux duos suaves et inspirés: le traitement que réserve Gounod au mythe de Roméo et de Juliette affiche un tempérament original (harmoniquement), une construction dramatique progressive qui suit essentiellement le souffle tragique de l'action, avec, issue implacable, la mort des deux jeunes amants. Si aujourd'hui, [la version discographique dirigée par Michel Plasson](#) et qui réalise une heureuse synthèse entre la version de l'Opéra Comique (1873)



et de l'Opéra (1888) demeure la référence absolue, la nouvelle production de l'Opéra de Tours entend restituer dans sa cohérence et son unité originelle, la partition romantique et tragique. Arguments de taille, dans les deux rôles-titres: Floriant Laconi et Anne-Catherine Gillet...

Charles Gounod

Roméo et Juliette

[Opéra de Tours](#)

vendredi 25 janvier 2012, 20h

dimanche 27 janvier 2012, 15h

mardi 29 janvier 2012, 20h

Nouvelle production

Paul-Emile Fourny, mise en scène

Jean-Yves Ossonce, direction

Le drame de Gounod insiste sur l'antagonisme viscéral entre Capulets et Montaigus. Les haines ancestrales broient comme un machine l'espoir de deux cœurs amoureux... L'action s'ouvre sur le bal chez les Capulets: Juliette y est promise au comte Pâris. L'accent sombre et tragique à l'énoncé des vrais sentiments de Roméo, (Montaigu rival des Capulets), pour la belle Juliette, est adouci par l'humeur légère de Mercutio (double de Roméo), qui évoque avec une facétie géniale la reine Mab... la force de l'opéra revient au choix de Gounod: au moment de l'action, les deux jeunes gens que tout sépare et oppose même, tombent éperdument amoureux l'un de l'autre (scène du jardin des Capulets, II). Pourtant mariés, porteurs d'une chance de réconciliation entre le deux clans, Roméo et Juliette ne peuvent empêcher une série de meurtres: Mercutio est blessé mortellement par Tybalt le Capulet, lequel est tué par Roméo (III). Grâce à Frère Laurent, Juliette qui a bu un

puissant narcotique, feint la mort au moment de son mariage avec Pâris: consternation et choc: elle est conduite au tombeau (IV). Le dernier acte met en scène la tragédie inéluctable du mythe légué par Shakespeare: Roméo n'a pas été mis dans la confidence et quand le jeune amant détruit pénètre dans le tombeau de Juliette inanimée, croyant à la mort de son aimée, se donne la mort. Juliette s'éveille et se poignarde pour rejoindre son aimé en un duo funèbre particulièrement poignant.

En réunissant deux chanteurs d'exception, Florian Laconi et Anne Catherine Gillet dans les rôles phares de Roméo et Juliette (sans pour autant minimiser la valeur des rôles complémentaires de Tybalt et de Mercutio), Jean-Yves Ossonce met toutes les chances de son côté et promet de célébrer le génie lyrique de Gounod avec la sensibilité et le tempérament dramatique que nous lui connaissons. Nouvelle production événement.

Conférence de présentation à l'œuvre, samedi 12 janvier 2012, 20h

Roméo et Juliette de Gounod à l'Opéra de Tours

Sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, Roméo et Juliette de Gounod est créé à Paris, le 27 avril 1867.

Florian Laconi, Roméo

Anne Catherine Gillet, Juliette

Doris Lamprecht, Gertrude

Ronan Nédélec, Mercutio

Christophe Berry, Tybalt

Orchestre Symphonique Région Centre Tours

Choeurs de l'Opéra de Tours

toutes les infos et les modalités de réservation sur [le site de l'Opéra de Tours.](#)