

· FESTIVAL ·

# LA HAGUE EN MUSIQUES

UN VENT DE MUSIQUES SOUFFLE SUR LA HAGUE

Sous la direction artistique de Maud LOVETT

**DU 05 AU 10 AOÛT 2023**

Samedi 5 août à 20:30  
CHOPIN ET L'ÂME SLAVE  
EGLISE D'URVILLE-NACQUEVILLE · LA HAGUE

Lundi 7 août à 20:30  
CARTE BLANCHE JEUNES TALENTS  
À VASSILY CHMYKOV ET PAUL ZIENTARA  
Eglise de Siouville-Hague

Mardi 8 août à 20:30  
UNE NUIT EN AMÉRIQUE DU SUD  
Eglise de Digulleville · La Hague

Mercredi 9 août à 20:30  
FRANÇOIS PUYALTO CHANTE, ENTRE AUTRES, BARBARA  
ESPACE CULTUREL DES PIEUX

Jeudi 10 août à 20:30  
GRANDS AIRS DE MOZART  
ORANGERIE DU CHÂTEAU DE FLAMANVILLE

WWW.HAGUE-MUSIQUE.FR



# Festival La Hague en Musiques

## PROGRAMME

Jeudi 10 août 2023 à 20h30 - Orangerie du Château de  
Flamanville

F. Schubert : Piano Trio No 1 Op 99 D. 898 en si bémol majeur

F. Schubert : Le pâtre sur le rocher D. 965 pour soprano, clarinette et  
piano

-Entracte gourmand-

W.A. Mozart : Quatuor en ré majeur K499

W.A. Mozart : Airs choisis des Noces de Figaro et de la Clémence de Titus  
pour clarinette, quatuor à cordes et soprano

Chiara Skerath, soprano

Jérôme Voisin, clarinette

Frédéric Lagarde, piano

Maud Lovett et Ayako Tanaka, violons

Marc Desmons, alto

Gregorio Robino et Jean-Marie Trotereau, violoncelles

## Franz SCHUBERT (1797-1828)

- Trio n° 1 en si bémol majeur D.898 pour piano, violon et violoncelle

*Allegro moderato*

*Andante un poco mosso*

*Scherzo-Allegro*

*Rondo-Allegro vivace*

- « Der Hirt auf dem Felsen » D. 965 pour soprano, clarinette et piano



« Il y a bien des points communs entre Schubert et Mozart ; nous observons chez l'un comme chez l'autre le même sens subtil de la couleur instrumentale, le même flot spontané et irrésistible de la mélodie, la même maîtrise instinctive des modes d'expression, et la même souplesse de talent dans toutes les branches de leur art. Ils se ressemblaient aussi par leur étonnante fécondité »

« Franz Schubert », Anton DVORAK reproduit d'après *The Century Illustrated Montly Magazine*, New York 1894.

La vie de Franz Schubert fut encore plus brève que celle de Mozart. Lorsque le 27 mars 1827 il prend part comme porte-flambeau aux obsèques du vénéré Ludwig Van Beethoven, Schubert ignore qu'il le suivra vingt mois plus tard dans le même cimetière de Währing à Vienne. Durant ces derniers mois, il va produire une profusion de chefs-d'œuvre dont la plupart seront édités à titre posthume. C'est le cas du Trio en si bémol majeur qui paraît en 1836 sous le titre de « Premier grand trio », édité par Diabelli.

On ne connaît pas les dates précises de la composition de ce premier trio avec piano, mais elle précède de peu celle du second à l'automne 1827. Le projet de ces deux trios a sans doute été inspiré à Schubert par Beethoven et son *Trio à l'Archiduc*. Ils sont tous deux destinés à être interprétés par trois grands virtuoses, ceux-là mêmes qui ont créé l'*Archiduc*, le violoniste Schuppanzigh, le violoncelliste Joseph Linke et le pianiste Carl Maria von Bocklet. La première audition privée aurait eu lieu le 28 janvier 1828 lors d'une dernière schubertiade chez son ami Josef von Spaun.

Le trio op.99 D 898 comporte classiquement quatre mouvements. L'*Allegro moderato* de forme sonate repose sur deux thèmes : le premier plein de joie et d'énergie est d'abord exposé par le violon et le violoncelle puis repris et amplifié au piano. Le violoncelle énonce le second thème par contraste, doux et lyrique, bientôt rejoint par le violon puis repris par le piano. Le développement plein de tension et de surprises dans ses modulations incessantes est animé par les triolets du premier thème qui donnent à ce mouvement son unité.

L'*Andante un poco mosso (un peu agité)* débute comme une tendre berceuse chantée par le violoncelle et doucement ponctuée par le balancement du clavier ; puis le violon reprend le thème dans les aigus avant que le piano s'en empare pour le développer. Après un épisode central beaucoup plus tourmenté dans ses traits de virtuosité et ses rythmes syncopés, la mélodie initiale en mi bémol majeur revient au violon et se pare de multiples couleurs. Brigitte Massin évoque la « variation infinie d'un thème sur lui-même dans une lumière sans cesse changeante, comme s'il fallait tenter de pénétrer toujours plus profond au cœur du mystère »<sup>1</sup>.

C'est le piano qui anime d'abord le *Scherzo* très dansant dans un rythme de valse avant que les cordes n'entrent avec lui dans un jeu plein d'humour et de légèreté. Dans le trio central, un dialogue en canon s'engage entre violon et violoncelle, accompagné par les rythmes syncopés du piano.

« Magnifiquement écrit, d'une subtilité extraordinaire dans les transformations successives des thèmes et motifs, le finale est le domaine du suspense »<sup>2</sup> écrit B. Massin. L'*Allegro vivace* respire la joie de vivre. Les épisodes musicaux s'enchaînent dans une forme Rondo assez libre, ménageant sans cesse la surprise avec des variations de rythme, des modulations inattendues, des phrases suspendues...

<sup>1</sup> In *Franz Schubert*, Fayard 1987.

<sup>2</sup> Ibid.

Découvrant ces pages, Robert Schumann s'enthousiasme dans sa revue musicale, *Neue Zeitschrift für Musik* : « Un coup d'œil sur le trio de Schubert...et la mesquine agitation humaine s'enfuit, et le monde rayonne de nouveau dans toute sa fraîcheur. »

❖ **Le pâtre sur le rocher** est une des toute dernières œuvres de Schubert, avec un autre lied, « Die Taubenpost » D.965a, rattaché plus tard au recueil du *Schwanengesang* pour faire bonne mesure, et un exercice de fugue. Car en octobre 1828, épuisé malade, hébergé par son frère Ferdinand dans un faubourg de Vienne, le musicien a décidé de prendre des cours de contrepoint ! Est-ce le pressentiment de sa mort prochaine qui le met dans l'urgence d'honorer la commande que lui a passée son amie, la célèbre cantatrice allemande Anna Milder-Hauptman quelques années plus tôt ? Celle-ci souhaitait « une grande aria lui permettant d'exprimer une large éventail de sentiments romantiques ». Schubert a probablement élaboré le texte par le collage de trois poèmes : deux sont de la plume de Wilhelm Müller, auteur de *La Belle Meunière* et du *Winterreise*, encadrant un troisième poème de Karl August Varnhagen von Ense. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de commande, le lied semble une sorte d'autoportrait du compositeur au seuil de la tombe.

Le choix de la forme musicale est également original. Le chant est accompagné par deux instruments, la clarinette et le piano, la clarinette formant un véritable duo avec la voix, simplement soutenu par l'accompagnement du clavier. Evoquant sans doute le chalumeau du pâtre, la clarinette introduit le chant dans un long prélude instrumental, dialogue avec la voix et assure les transitions musicales entre les différentes séquences de la pièce, chaque section correspondant à l'un des trois poèmes. A l'atmosphère sereine et contemplative du premier petit lied (si bémol majeur) succède un chant plus sombre et langoureux dans le ton relatif de sol mineur. Le dernier quatrain de Müller, résolument joyeux, revient à la tonalité initiale. Les deux derniers vers empruntés au premier poème fournissent la matière d'une éblouissante coda.

### ***Der Hirt auf dem Felsen***

*Wenn auf dem höchsten Fels ich steh'  
In's tiefe Tal hernieder seh'  
Und singe  
Fern aus dem tiefen dunkeln Tal  
Schwingt sich empor der Widerhall  
Der Klüfte*

*Je weiter meine Stimme dringt  
Je heller sie mir wieder klingt  
Von unten  
Mein Liebchen wohnt so weit von mir  
Drum sehn'ich mich so heiß nach ihr  
Hinüber*

*In Tiefem Gram verzehr ich mich  
Mir ist die Freude hin  
Auf Erden mir die Hoffnung wich  
Ich hier so einsam bin.*

*So sehnend klang im Wald das Lied  
So sehnend klang es durch die Nacht  
Die Herzen es zum Himmel zieht  
Mit wunderbarer Macht*

*Der Frühling will kommen,  
Der Frühling, meine Freud'  
Nun mach'ich mich fertig  
Zum Wandern bereit*

*Je weiter meine Stimme dringt  
Je heller sie mir wieder klingt*

### ***Le Pâtre sur le rocher***

*Debout sur le plus haut rocher  
Les yeux plongeant au fond de la vallée  
Je chante  
Du plus profond de la sombre vallée  
S'élance vers le ciel l'écho  
Depuis l'abîme*

*Plus loin porte ma voix  
Plus claire elle revient vers moi  
D'en bas  
Ma bien aimée vit si loin de moi !  
C'est pourquoi, si brûlant je m'élance en rêve  
vers elle Là-bas*

*Un profond chagrin me déchire  
Ma joie s'en est allée  
Sur cette terre tout espoir m'a quitté  
Je suis ici si seul !*

*Si nostalgique résonnait mon chant dans la  
forêt  
Si nostalgique il traversait la nuit  
Qu'il élevait les cœurs vers le ciel  
Avec une puissance prodigieuse*

*Vienne le printemps,  
Le printemps, ma joie !  
À présent je dois me préparer,  
Être prêt à prendre la route*

*Plus loin porte ma voix  
Plus claire elle revient vers moi*

Quelques accords solennels au piano annoncent l'entrée en scène de la clarinette qui s'avance sur une longue note tenue pianissimo avant d'exposer le thème du refrain, une sorte de yodel tyrolien, avec ses envolées d'arpèges et de grands intervalles : nous sommes dans les montagnes de Haute Autriche. Quand la voix intervient, la clarinette lui répond et mime l'écho qui monte des profondeurs de la vallée, dans un dialogue plein de grâce et de légèreté. Le chant se fait plus inquiet et pressant dans le couplet qui suit avec ses modulations et ses syncopes répétées pour exprimer l'élan de l'écho puis celui qui le porte en rêve vers sa bien-aimée si lointaine. Le retour du refrain après un nouvel intermède instrumental ramène un climat plus souriant.

Après une brève transition à la clarinette, c'est une plainte déchirante qui s'élève dans le mode mineur. Les valeurs longues et répétées, les mélismes dilatent la phrase musicale où s'épanchent la mélancolie et la solitude douloureuse du berger prêt à sombrer dans l'abîme tout proche. Le chant prend alors toute sa puissance émotionnelle et s'élève peu à peu dans des harmonies changeantes tandis que piano et clarinette se font discrets. Avec le retour des tonalités majeures (*la* puis *sol*) le paysage sonore s'éclaire tandis que la voix se hisse jusqu'au *si* aigu, « zum Himmel » = « vers le ciel ».

La clarinette revient en vedette pour assurer la transition avec l'épisode final ménageant un bel effet de suspense avant d'énoncer le thème plein de gaieté du dernier couplet : retour dans le ton de *si* bémol majeur mais dans un tempo *allegretto* et on passe du rythme balancé à trois temps à un rythme très décidé à deux temps. Cette fois, le regard du musicien s'est porté au-delà des sommets autrichiens jusqu'à l'Italie. Il offre à son amie cantatrice l'occasion d'exprimer tout son talent dans un air de bel canto que vient conclure une véritable cabalette ; un morceau de bravoure où la soprano et la clarinette rivalisent de virtuosité, portés par un piano plus présent.

Le texte tient ici en quelques mots, maintes fois répétés, avec l'insertion de deux vers empruntés au premier épisode « *Je weiter meine Stimme dringt, Je heller sie mir wieder klingt* = *Plus loin porte ma voix, plus éclatante elle revient vers moi* ». Cette reprise ajoute à la cohésion de l'œuvre et en autorise une lecture métaphorique. Le berger appelle à présent de ses vœux le printemps : « *Der Frühling will kommen* ». Il s'agit d'un futur incertain, non proche. Et l'on retrouve le thème du voyage si prégnant dans les lieder de Schubert, le pâtre immobile sur son rocher est « *zum Wandern<sup>3</sup> bereit* = prêt au voyage ».

Il n'y aura pas de nouveau printemps pour le compositeur qui meurt terrassé par le typhus le 19 novembre 1728, quelques jours après avoir écrit ces pages. Ces circonstances ajoutent bien sûr au caractère poignant de la pièce. Et sans doute faut-il voir dans la joie éclatante du dernier refrain plus de lucidité que d'insouciance. Le pâtre sur son rocher au bord de l'abîme représente, plus que Schubert prêt pour son ultime voyage, un musicien qui s'interroge sur son destin et celui de son œuvre. Si la souffrance reste, comme il l'a lui-même confié, à la source de son inspiration, il trouve dans la musique le moyen de la dépasser. Schubert rêve d'abord d'un nouveau printemps pour sa musique. Très peu jouées en public et rarement éditées de son vivant, ses œuvres vont lui attirer une gloire posthume. Celui que ses amis surnommaient « le clairvoyant », cloué sur son lit de mort, rêve que sa musique sorte de l'ombre, voyage et franchisse les frontières, qu'elle connaisse de nouveaux printemps, elle qui, comme le chante le pâtre, possède le pouvoir merveilleux d' « élever les cœurs jusqu'au ciel ».



---

<sup>3</sup> Wandern : terme intraduisible en français associant les idées de marche à pied et de voyage.

# Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

. Quatuor n° 20 K. 499 en ré majeur  
«Hoffmeister»

*Allegretto*

*Menuetto*

*Adagio*

*Allegro*



. Arias extraites des opéras *Les Noces de Figaro* et  
*La Clémence de Titus* pour soprano, clarinette et cordes

**Quatuor n° 20 en ré majeur K 499.** Parmi les 23 quatuors composés par Mozart, le n° 20 K. 499 occupe une place à part, n'appartenant à aucun cycle, contrairement aux autres quatuors, si on excepte le premier. Il s'agit d'une œuvre de pleine maturité, composé dans une période plutôt faste à l'été 1786 où Mozart savoure le triomphe tout récent des *Noces de Figaro*. Contrairement aux six quatuors dédiés à Haydn qui le précèdent, fruits - de son propre aveu - de laborieux efforts, le quatuor dit Hoffmeister semble avoir été écrit rapidement avec une grande facilité. Hoffmeister, compositeur ami de Mozart édite le quatuor peu après avec cette annonce « Ce morceau a été écrit avec cette flamme imaginative et cette justesse qui ont, depuis longtemps, gagné à M. Mozart la réputation d'être l'un des meilleurs compositeurs d'Allemagne ». Affranchi du service des princes, Mozart a gagné en liberté ce qu'il a perdu en confort matériel : la publication du quatuor aurait soldé une dette ...

L'*allegretto* initial mêle au classicisme d'une forme sonate et à l'apparente spontanéité de la mélodie une écriture savante, parfois audacieuse, exploitant toutes les ressources du thème principal d'abord exposé simplement à l'unisson. Celui-ci s'enrichit de motifs secondaires, d'un tissu harmonique dense dans lequel Mozart regroupe très librement les différents pupitres. Mozart y use abondamment d'une écriture imitative et s'aventure dans des tonalités éloignées. Les quatre dernières notes de l'exposition offrent la matière d'un nouveau motif musical qui s'affirme avec autorité dans le développement tandis que les différents instruments s'emparent tour à tour de la mélodie initiale. Un dialogue s'engage brièvement entre le premier violon et le violoncelle qui renverse ce thème, toujours accompagné du même petit motif avant une réexposition fidèle. Mozart conclut légèrement sur ces quatre petites notes s'envolant dans l'aigu.

C'est un bref *Menuetto* qui prend place en deuxième position au lieu du mouvement lent attendu. Son thème principal rappelle un *ländler*<sup>4</sup> au rythme un peu empesé dont la gaieté est tempérée par les chromatismes aigu de l'alto. Dans la deuxième section, le second violon puis l'alto imitent dans un canon serré la mélodie chantée par le premier violon avant le retour modifié du motif initial. Le trio en ré mineur, plus vif, est animé par les triolets d'un thème que les quatre instruments jouent bientôt à se renvoyer dans une joyeuse course poursuite.

Le bel *Adagio* méditatif et très lyrique fait converser les instruments dans de longues phrases musicales aux rythmes ciselés sur un ton d'abord serein et harmonieux. Dans le second thème qui s'enchaîne sans contraste au premier, le violon un semble s'abandonner à une douce rêverie. Celle-ci est brutalement interrompue par de grands accords sur triples cordes introduisant le développement. Le ton devient alors plus mélancolique avec ses notes répétées lancinantes et des dissonances qui soulignent le climat inquiet. Mozart maintient cette tension jusqu'à la fin de l'*Adagio*. On est loin du divertissement même si le style se fait plus concertant avec les magnifiques volutes tracées par le premier violon qui conclut encore une fois le mouvement sur quelques notes légères.

On retrouve dans l'*Allegro* final le caractère enjoué et ludique du deuxième mouvement avec un rythme de triolets, cette fois à deux temps. Malgré les silences ponctuant avec humour la mélodie initiale, on est vite entraîné dans un mouvement perpétuel où Mozart ne laisse jamais l'oreille en repos. Le musicien utilise les motifs des trois principaux thèmes, avec autant de fantaisie que de maîtrise, dans l'art du contrepoint notamment. Il crée sans cesse la surprise jusqu'à la coda endiablée.

<sup>4</sup> Danse populaire traditionnelle germanique au rythme de valse lente.

## ▪Les noces de Figaro, airs de Chérubin

- . « Non so più cosa son, cosa faccio » (Acte I)
- . « Voi se chapete... » (Acte II)

Composées la même année que le quatuor Hoffmeister, *Les Noces de Figaro* restent l'opéra italien de Mozart le plus joué aujourd'hui, sinon le plus célèbre. Déjà en 1875 Johannes Brahms l'admirait: « Selon moi, chaque morceau de *Figaro* est un miracle. Cela me dépasse totalement que quelqu'un ait pu créer quelques chose d'aussi parfait ! » La pièce de Beaumarchais, *La folle journée ou le mariage de Figaro*, ayant inspiré le livret commandé à Da Ponte par Mozart, avait été créée deux ans auparavant, remportant un immense succès dans toute l'Europe, malgré son interdiction en France et son caractère jugé subversif. Mozart y a trouvé un sujet selon son cœur : au chef d'œuvre de la comédie de Beaumarchais, il va répondre par un chef d'œuvre de l'opéra buffa. A ses dons exceptionnels en musique, le compositeur joint un véritable sens dramatique. Il participe certainement à l'élaboration du livret avec Da Ponte. Le miracle dont parle Brahms tient à l'articulation parfaite entre le langage musical et celui du théâtre, la musique décrivant à la fois ce qui se passe sur scène et traduisant au plus profond les sentiments des personnages au-delà de ce qu'expriment les mots.

« Non so piu cosa son... »<sup>5</sup> est le premier air de Chérubin, page du comte Almaviva, lequel courtise Suzanne, camériste de la comtesse. Suzanne doit épouser le valet Figaro, tandis que la comtesse, marraine de Chérubin, tente de reconquérir le cœur de son époux. Dans la chambre de la comtesse, Chérubin confie à Suzanne son amour éperdu pour sa marraine. Da Ponte reprend le texte de Beaumarchais en le versifiant et en accentuant sa fusion avec la nature. Mozart exprime les désordres provoqués par la naissance du désir amoureux chez le jeune page. La forme elle-même de l'aria est volontairement désordonnée. Elle débute abruptement *allegro vivace* sur un rythme brève-brève-longue traduisant l'agitation du garçon porté par un irrésistible désir. « Desio », le mot est répété et souligné par la clarinette devenue véritable partenaire mélodique de la voix. Après le retour légèrement modifié du premier couplet, on attend tout au plus une coda pour conclure le rondo. Mais le chant se poursuit par un *Adagio* entrecoupé de silences et de points d'orgue, mimant l'émotion de Chérubin abandonné à sa rêverie amoureuse. Tandis que la mélodie semble suspendue, l'accompagnement instrumental se fait presque muet. L'air s'achève aussi abruptement qu'il a débuté sur la brève reprise du dernier vers dans le tempo initial.

« Voi che sapete... »<sup>6</sup>, deuxième air de Chérubin, est une des pièces les plus célèbres du répertoire lyrique. Chérubin que le comte souhaite éloigner du château et des femmes en l'envoyant à l'armée vient faire ses adieux à la comtesse. Suzanne le presse alors de chanter la romance qu'il a composée pour sa marraine. Chérubin chante donc réellement une chanson, accompagné par Suzanne à la guitare qu'imitent les pizzicati des cordes. Très intimidé, le page obéit et le chant débute sagement, exprimant moins une véritable déclaration d'amour que les interrogations suscitées par les sentiments troubles et les sensations contradictoires qu'il éprouve en présence de la comtesse. Le texte du livret, comme le veut le genre de la canzone, comporte six quatrains réguliers, et appelle une forme strophique. Mais Mozart en varie librement les mélodies, les rythmes, les tonalités, les intonations, les reliant parfois l'une à l'autre dans une même phrase musicale pour mieux épouser le mouvement de cette introspection où Chérubin se laisse à nouveau submerger par ses émotions. La reprise du premier couplet lui permet toutefois de conclure sa prestation avec une apparente maîtrise.

## ▪La clémence de Titus

- . Sesto : « Parto, parto ... » (Acte I)
- . Vitellia : « Non più dei fiori » (Acte II)

*La Clémence de Titus* est le tout dernier opéra de Mozart composé à l'été 1791 quelques mois avant sa mort, non sans difficultés. La commande lui en fut passée tardivement pour être joué à l'occasion du couronnement de Léopold II à Prague, en tant que roi de Bohême le 6 septembre 1791. Domenico Guardasoni, impresario du théâtre de Prague, après la défection d'Antonio Salieri - dont Mozart avait convoité le prestigieux poste de Kapellmeister à la cour du roi -, choisit Mozart très apprécié du public pragois et capable d'achever un opéra en quelques semaines. Mais il fallut d'abord remettre au goût du jour le livret de Metastasio, *La Clemenza da Tito* opéra seria déjà mis en musique par une quarantaine de compositeurs ! Il s'agit de célébrer les vertus d'un despote éclairé. C'est Caterino Mazola, poète de cour, qui s'en charge, certainement conseillé par Mozart, même si le musicien

---

<sup>5</sup> Voir texte en annexe 1

<sup>6</sup> idem

déjà malade et disposant de peu de temps, travailla moins activement avec son nouveau librettiste qu'avec Da Ponte.

Lorsque il arrive à Prague le 26 août 1791, Mozart a amorcé son travail d'après le canevas fourni par Mazzola mais ignore quels solistes défendront sa partition. Il trouve dans le livret remanié par Mazzola « a vera opera = un véritable opéra ». L'action se déroule sur deux actes au lieu de trois, il y a moins d'airs et plus d'ensembles réunissant plusieurs solistes, plus de chœurs, afin de rompre la monotone succession récitatif/aria, habituelle dans l'opéra seria. Il s'agit aussi de dramatiser l'action tout en la simplifiant. Les personnages, en particulier Sextus et Vitellia, rôles secondaires à l'origine, prennent une véritable épaisseur. Enfin, l'intrigue politique s'efface derrière l'intrigue sentimentale. Mozart est venu à Prague avec son élève Süßmayer, qu'il charge d'écrire les récitatifs secs faute de temps, et de son ami le clarinettiste Anton Stadler pour lequel il écrira peu après le fameux concerto K. 622. Pour lui, il compose les deux grands airs concertants des nouveaux protagonistes de *La Clémence de Titus*, Sextus et Vitellia. Ce sont ceux qui sont programmés pour ce concert.

- « *Parto, parto* »<sup>7</sup>, deuxième aria de Sextus à l'acte I, fut écrit d'abord pour un castrat, conformément à la commande de l'opéra seria. Mais rapidement le rôle sera confié à une soprano. Sextus, fidèle ami de l'empereur est le frère de Servilia que Titus souhaite épouser après avoir renvoyé en Orient sa chère Bérénice pour raison d'état. Sextus est follement amoureux de Vitellia, fille de Vitellius écarté du pouvoir impérial par Vespasien, parent de Titus. La jeune fille s'est vue à deux reprises dédaignée par l'empereur qu'elle rêvait d'épouser plus par ambition que par amour. Elle utilise la passion du jeune Sextus pour faire de lui l'instrument de sa vengeance et le persuade de mettre le feu au Capitole et de poignarder Titus. Déchiré entre son amitié pour l'empereur et l'amour aveugle qu'il porte à Vitellia, Sextus se résigne à aller accomplir sa sinistre besogne dans l'espoir de conquérir le cœur de la princesse.

En présence de Vitellia qui ne lui accorde pas un regard, Sextus supplie celle-ci de lui pardonner ses hésitations dans l'*adagio* initial. Après une brève et solennelle introduction de l'orchestre, la clarinette se détache pour dialoguer avec Sextus, prolongeant son chant et le magnifiant, comme pour mieux arracher Vitellia à son indifférence. Le climat est plus tendu dans l'*allegro* qui suit où la musique reflète le malaise croissant de l'amant dans les ruptures du dialogue entre la voix et la clarinette. Celle-ci introduit un nouveau motif musical perturbateur et à plusieurs reprises, le chant est suspendu. Le tempo s'accélère brutalement dans l'*allegro assai* où les deux solistes s'enflamment pour rivaliser de virtuosité jusqu'à en perdre le souffle dans une brillante coda qui apparente l'aria à un « air de sortie ».

- « *Non più di fiori* »<sup>8</sup> est à juste titre l'air le plus célèbre de *La clémence de Titus*. Il s'agit d'un grand rondo de forme très libre chanté par Vitellia après un long récitatif dans lequel elle a entamé une sorte d'examen de conscience. Le personnage, très noir jusqu'ici, se révèle accessible aux remords et à l'empathie. Vitellia a appris trop tard que Titus l'avait finalement choisie pour épouse et n'a pu empêcher Sextus de mettre le feu au Capitole. L'empereur est indemne et Sextus, résolu à mourir, lui avoue son crime, sans compromettre Vitellia. Celle-ci, pressée par Servilia, daigne enfin poser son regard sur le pauvre Sextus et reconnaître son sacrifice. Pour obtenir la clémence de Titus envers son complice, elle se résout à s'accuser du complot, renonçant du même coup au mariage et s'exposant à la mort.

L'aria introduit le dénouement et le grand tableau final de l'opéra. Il est écrit à l'origine pour une soprano avec cor de basset obligato. Ici encore la musique de Mozart rend transparent tout le cheminement intérieur de l'héroïne qui accède à une grandeur tragique. Le premier thème est magnifique dans sa simplicité et exprime dans le registre pathétique le renoncement de Vitellia. L'instrument soliste semble dans son dialogue avec la voix compatir à sa détresse. A la complexité et la diversité des sentiments et émotions qui s'emparent de l'âme de la jeune-fille répond l'écriture très virtuose de cette page où Mozart crée sans cesse la surprise et utilise l'ambitus très large de la voix, notamment dans les graves où s'abîme son désespoir. Il est vraisemblable que Mozart ait composé cette aria dès avril 1791 pour son amie la cantatrice Joséphina Duchek et l'ait ensuite intégré à son nouvel opéra.



<sup>7</sup> Voir texte en annexe 2.

<sup>8</sup> Idem.



## ANNEXE 1, *Les Noces de Figaro*, textes

### CHERUBINO

#### N° 6 Aria, *Atto primo, Scena quinta*,

Non so più cosa son, cosa faccio,  
Or di foco, ora sono di ghiaccio,  
Ogni donna cangiar di colore,  
Ogni donna mi fa palpitar. /  
Solo ai nomi d'amor, di diletto,  
Mi si turba, mi s'altera il petto  
E a parlare mi sforza d'amore  
Un desio ch'io non posso spiegar. /  
Parlo d'amor vegliando,  
Parlo d'amor sognando,  
All'acque, all'ombra, ai monti,  
Ai fiori, all'erbe, ai fonti,  
All'eco, all'aria, ai venti,  
Che il suon de' vani accenti  
Portano via con sé. /  
E se non ho chi mi oda,  
Parlo d'amor con me.

#### N° 11 Arietta, *Atto secundo, Scena seconda*

Voi che sapete,  
Che cosa è amor,  
Donne, vedete  
S'io l'ho nel cor! (bis)

Quello ch'io provo  
Vi ridirò;  
È per me nuovo,  
Capir nol' so.

Sento un affetto  
Pien di desir,  
Ch'ora è diletto,  
Ch'ora è martir.

Gelo, e poi sento  
L'alma avvampar,  
E in un momento  
Torno a gelar.

Ricerco un bene  
Fuori di me,  
Non so chi il tiene,  
Non so cos'è.

Sospiro e gemo,  
Senza voler,  
Palpito e tremo,  
Senza saper.

Non trovo pace,  
Notte, ne di,  
Ma pur mi piace  
Languir così. ...

### CHÉRUBIN

#### Acte 1, scène 5

Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais...  
Je suis tout de feu, et puis tout de glace...  
Chaque femme me fait changer de couleur  
Chaque femme me fait palpiter le cœur. /  
Aux seuls mots d'amour, de plaisir,  
Je suis troublé, je sens ma poitrine agitée  
Et un désir inexplicable  
Me pousse à parler d'amour ! /  
Je parle d'amour quand je suis éveillé,  
Je parle d'amour quand je rêve,  
À l'eau, à l'ombre, aux montagnes,  
Aux fleurs, à l'herbe, aux fontaines,  
À l'écho, aux nuages, au vent  
Qui emporte avec lui  
Mes vains accents... /  
Et s'il n'y a personne pour m'entendre.  
C'est à moi-même que je parle d'amour.

#### N° 11 Chanson, *Acte 2, scène 2*

Vous qui savez  
Ce qu'est l'amour,  
Femmes, voyez  
Si je l'ai dans le cœur.

Ce que j'éprouve  
Je vous le dirai,  
C'est nouveau pour moi,  
Je ne le comprends pas

Je sens une tendresse  
Pleine de désir  
Qui est parfois délice  
Et parfois est martyr.

Je suis de glace, puis  
Mon cœur s'enflamme ;  
Ensuite en un instant  
Je redeviens de glace

Je cherche quelque chose  
Hors de moi-même  
Je ne sais qui le possède  
Je ne sais ce que c'est.

Je soupire et je gémiss  
sans le vouloir,  
Je palpite et je frémise  
Sans le savoir ;

Je ne trouve la paix  
Ni jour, ni nuit.  
Cependant il me plaît  
De languir ainsi. ...

## ANNEXE 2, *La Clémence de Titus*, textes

### SESTO

#### Aria n° 9, Atto primo, scena nona

Parto, ma tu ben mio,  
Meco ritorna in pace;  
Saro qual piu ti piace;  
Quel che vorrai fato.

Guardami, e tutto oblio,  
E a vendicarti io volo;  
A questo sguardo dolo  
Da me si pensera.  
Ah qual poter, oh Dei!  
Donaste alla belta.

*(parte)*

### SEXTUS

#### Aria n° 9, Acte I, scène 9

Je pars, mais toi, ma bien-aimée,  
Fais la paix avec moi ;  
Je serai tel que tu me désires ;  
Je ferai ce que tu veux.

Regarde-moi, et j'oublie tout,  
Je vole à ta vengeance ;  
Ce seul regard  
Occupera ma pensée.  
Ah, quel pouvoir, ô Dieux,  
Donnâtes-vous à la beauté !

*(Il s'en va)*

### VITELLIA

#### Aria n° 23, Atto secundo, scena quindicesima

Non più di fiori, vaghe catene,  
Discenda Imene ad intrecciar.  
Stretta fra barbare  
aspre ritorte  
Veggio la morte  
ver me avanzar.  
Infelice! qual'orore!  
Ah! di me che si dirà?  
Chi vedesse il mio dolore,  
pur avria di me pietà.  
Infelice! qual'orore! ...

### VITELLIA

#### Aria n° 23, Acte II, Scène 15

Hymen ne viendra plus tresser  
Ses belles guirlandes de fleurs.  
Enchaînée dans d'acerbes  
Et barbares liens,  
Je vois vers moi  
S'avancer la mort.  
Malheureuse, quelle horreur!  
Ah, que dira-t-on de moi ?  
Pourtant, qui verra ma douleur  
Aura pitié de moi  
Malheureuse, quelle horreur! ...

