

OPÉRA THEÂTRE
◆ SAINT-ÉTIENNE ◆

14/15



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Saint-Étienne
ville de

Dossier réalisé sous la direction d'**Oumama Rayan**
Coordination **Clarisse Giroud**
Rédaction des textes **Jonathan Parisi**
Mise en page et suivi de fabrication **Aurélie Souillet**
Document disponible en téléchargement sur
www.operatheatredesaintetienne.fr

CONTACT

Clarisse Giroud

Chargée de la médiation et de l'action culturelle
04 77 47 83 34 / clarisse.giroud@saint-etienne.fr

LA CLEMENCE DE TITUS

WOLFGANG AMADEUS MOZART

OPERA SERIA EN DEUX ACTES
LIVRET DE CATERINO MAZZOLÀ, D'APRÈS METASTASIO
CRÉÉ AU THÉÂTRE NATIONAL DE PRAGUE LE 6 SEPTEMBRE 1791

DIRECTION MUSICALE **DAVID REILAND**
MISE EN SCÈNE **DENIS PODALYDÈS**
DRAMATURGIE **EMMANUEL BOURDIEU**
CHORÉGRAPHIE **CÉCILE BON**
DÉCORS **ÉRIC RUF**
COSTUMES **CHRISTIAN LACROIX**
LUMIÈRES **STÉPHANE DANIEL**
ASSISTANTS À LA MISE EN SCÈNE **LAURENT DELVERT, LAURENT PODALYDÈS**

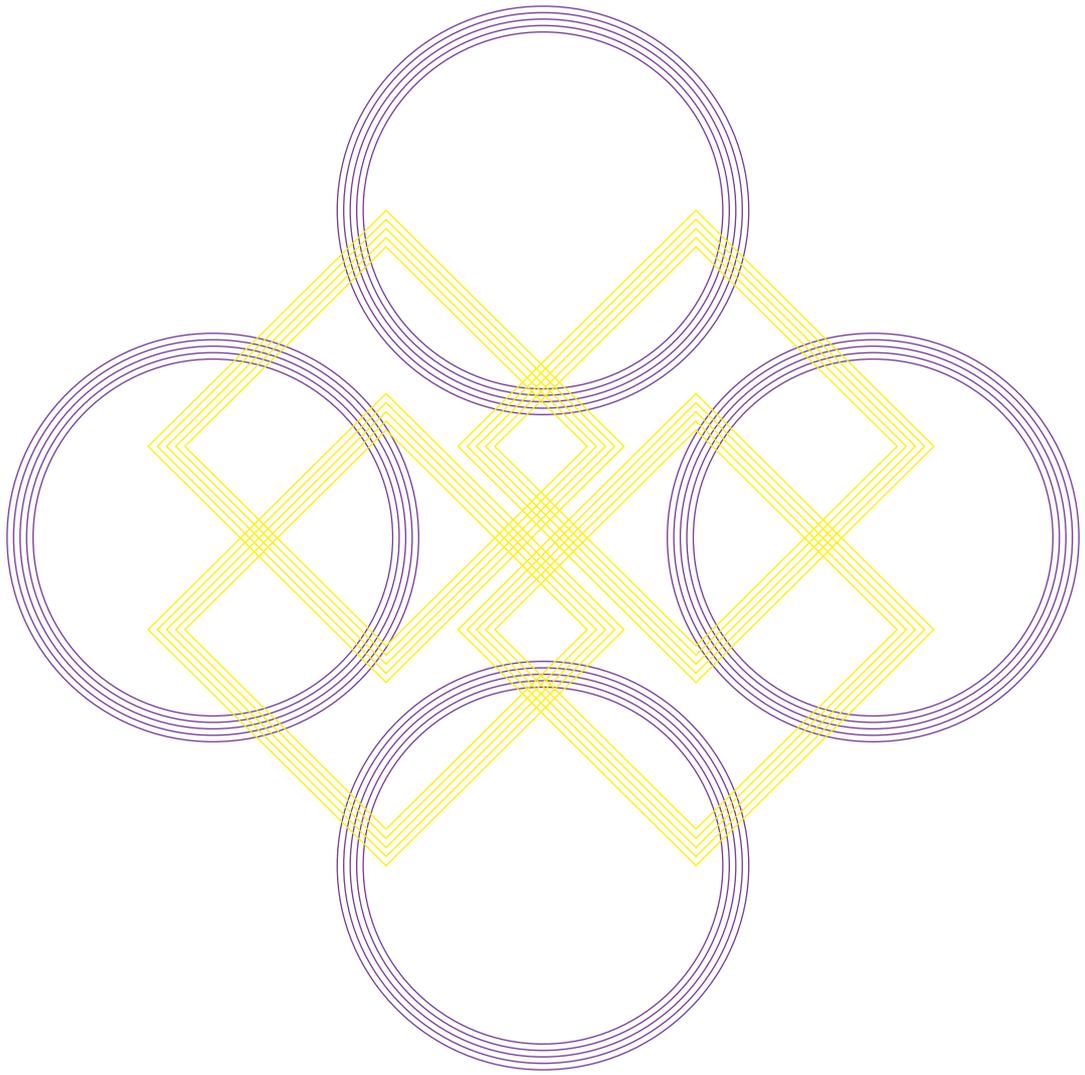
RÉGISSEUR **CLIVE THOMAS**
CHEF DE CHŒUR **LAURENT TOUCHE**
CHEF DE CHANT **CYRIL GOUJON**

TITUS **CARLO ALLEMANO**
VITELLIA, FILLE DE L'EMPEREUR DESTITUÉ VITELLIUS **ÉLODIE HACHE**
SEXTUS **GIUSEPPINA BRIDELLI**
SERVILIA **MARIA SAVASTANO**
ANNIUS **ANNA BRULL**
PUBLIUS **ADAM PALKA**

ORCHESTRE SYMPHONIQUE SAINT-ÉTIENNE LOIRE
CHŒUR LYRIQUE SAINT-ÉTIENNE LOIRE

GRAND THÉÂTRE MASSENET
MERCREDI 25 FÉVRIER : 20H
VENDREDI 27 FÉVRIER : 20H
DIMANCHE 1^{ER} MARS : 15H
DURÉE 2H45 ENTRACTE COMPRIS - EN ITALIEN SURTITRÉ FRANÇAIS

UNE HEURE AVANT CHAQUE REPRÉSENTATION,
PROPOS D'AVANT SPECTACLE PAR FLORENCE
BADOL-BERTRAND, MUSICOLOGUE.
GRATUIT SUR PRÉSENTATION DE VOTRE BILLET.



SOMMAIRE

p.06 **DÉCOUVERTE DE L'ŒUVRE**

Wolfgang Amadeus Mozart
La genèse de *La Clémence de Titus*
Personnages et argument
Guide d'écoute

p.16 **LA CLÉMENCE DE TITUS À L'OPÉRA THÉÂTRE DE SAINT-ÉTIENNE**

Note d'intention du metteur en scène
Les maîtres d'œuvre
Les solistes
L'Orchestre et le Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire
Iconographie commentée de la production

p.23 **PISTES PÉDAGOGIQUES**

Piste 1 - "Happy-end" et autres baissers de rideau
Piste 2 - Mettre en scène le final du premier acte
Piste 3 - Rome, cité éternelle

p.28 **RESSOURCES SUPPLÉMENTAIRES**

L'Opéra Théâtre de Saint-Étienne / Présentation générale
Petite histoire d'une production

p.31 **ANNEXES**

Voix et tessitures
Composition de l'orchestre
Glossaire
Bibliographie sélective

DECOUVERTE DE L'ŒUVRE

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)



Malgré sa très courte existence, Wolfgang Amadeus Mozart demeure à la tête d'une œuvre gigantesque, figurant parmi les plus denses de tous les temps et embrassant tous les genres habituels : la symphonie*, le concerto*, la musique de chambre*, la musique sa crée, l'opéra.

SALZBOURG (1756-1781)

Dès l'âge de trois ans, le jeune Mozart révèle des dons prodigieux pour la musique. Son père Léopold, compositeur et violoniste, lui apprend très tôt le violon puis l'intéresse au clavecin. Avant même de savoir lire et écrire, Mozart sait alors déchiffrer une partition et la jouer en rythme ; il compose ainsi ses premières œuvres à l'âge de six ans !

Conscient des dons de son fils Wolfgang et de sa fille Maria-Anna (dite Nannerl), Léopold entreprend une tournée pour exhiber ses enfants prodiges à travers toute l'Europe. Au cours de ces voyages, le jeune Mozart saisit çà et là les clés de chaque nouveau langage musical. À Londres, c'est sur les genoux de Jean-Christien Bach (fils de Jean-Sébastien) qu'il s'initie au *pianoforte* (futur piano). En Italie, il se forme au style polyphonique* et se familiarise avec l'opéra. À chaque retour, Mozart profite de son temps de répit pour faire le point sur ses apprentissages. Mais en 1769, alors qu'il rentre tout juste d'Italie et qu'il est à peine âgé de 13 ans, le jeune compositeur se voit offrir son premier poste de maître de concert.

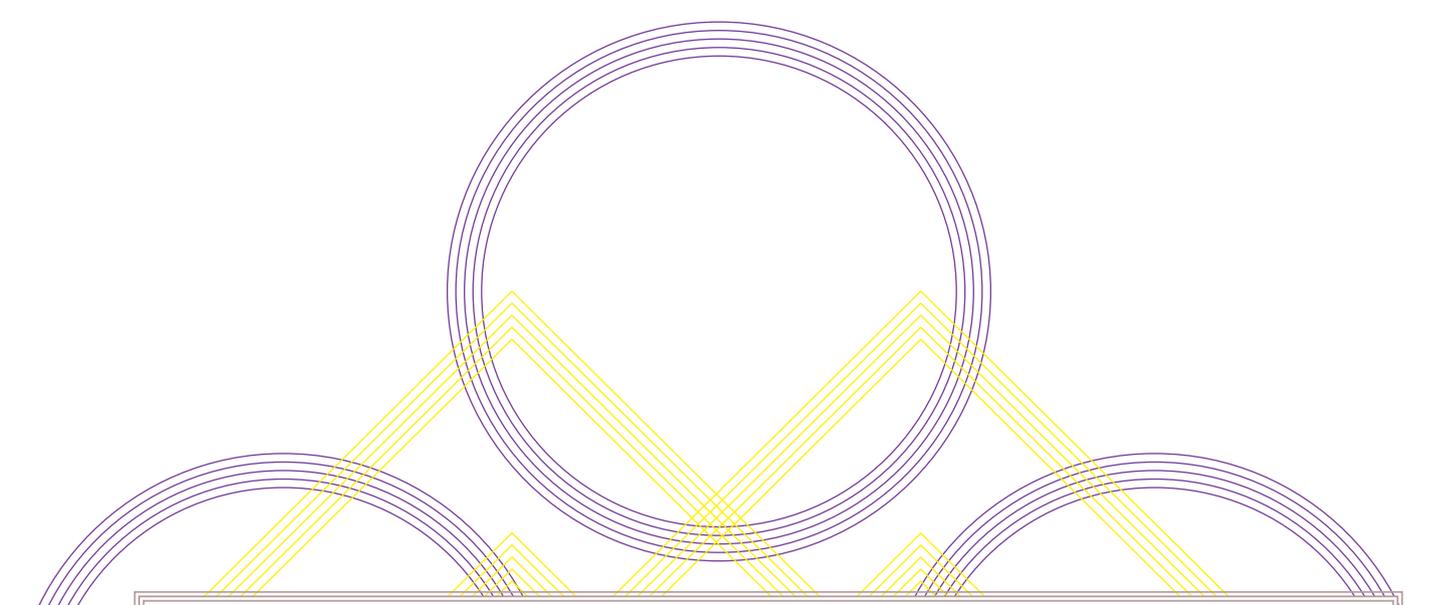
Mozart est alors chargé de l'organisation de la vie

musicale de l'archidiocèse de Salzbourg. Le Prince-archevêque, son employeur, est très compréhensif et accorde généreusement différents congés à la famille pour leurs séjours d'études. Mais il est très vite remplacé par l'illustre comte Colloredo, qui supportera moins que son prédécesseur les voyages incessants et l'audace du jeune Wolfgang. En 1776, alors âgé de vingt ans, Mozart tente à plusieurs reprises de quitter Salzbourg pour Paris. Après de nombreux refus, le Prince-archevêque finit par céder et Mozart entreprend de partir avec sa mère pour Munich, Mannheim, et enfin... Paris ! C'est malheureusement dans cette ville où il souhaitait tant s'établir que Mozart perd sa mère, emportée brutalement par la maladie. Il rentre alors à Salzbourg et tente de reprendre son poste auprès de Colloredo. Mais rongé par la rancœur, le Prince-archevêque humilie publiquement Mozart, le traite de « voyou », de « crétin », et le congédie définitivement.

VIENNE (1781-1791)

Une nouvelle ère s'ouvre alors pour Mozart. Désormais libéré de l'influence de son père et de la tyrannie de son employeur, il s'installe à Vienne comme compositeur indépendant. Il fait la connaissance de Constance Weber, sa future femme, et travaille librement son propre style musical. Il ne reste alors plus que dix ans à vivre au compositeur, dix années durant lesquelles vont naître les plus grands chefs-d'œuvre.

En 1782, Mozart propose à Joseph II, archiduc d'Autriche, de composer un opéra chanté entièrement en langue allemande. C'est ainsi que *L'Enlèvement au sérail* est créé, première des grandes œuvres lyriques du compositeur, parmi : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *La Flûte enchantée* (1791). Le genre symphonique n'est également pas en reste. En 1783, suite à une commande précipitée, Mozart compose en quatre



jours seulement sa célèbre *Symphonie « Linz »*, œuvre à la fois surprenante, par sa gravité nouvelle, et à la fois extrêmement aboutie, par son inspiration mélodique et son élégance. Mozart prouve l'ampleur de son génie et marque définitivement son style d'un équilibre parfait entre force et sensibilité.

À Vienne, malgré ces quelques créations remarquées, Mozart subsiste essentiellement grâce aux leçons et concerts qu'il donne. Il compose de nombreux concertos pour piano, souvent à la hâte et servant généralement à faire briller leur auteur-interprète. Cependant, si ces concertos ont pu être montrés du doigt, il figure parmi eux certains bijoux, tels que le *Concerto pour piano n°23* (1786), qui demeure parmi les plus belles pages du catalogue mozartien. Mais l'apogée de l'œuvre concertante du compositeur est peut-être à chercher en dehors du répertoire pianistique, du côté du *Concerto pour clarinette en la majeur* (1787).

Ainsi, dans une vision plus spirituelle de l'œuvre de Mozart, qui très tôt s'est impliqué en franc-maçonnerie, cet ultime concerto, tendre et fraternel, constitue sans doute le chaînon manquant entre *La Flûte enchantée*, dédiée aux rites d'initiation, et le *Requiem*, préparant le passage vers l'au-delà... C'est d'ailleurs quelques mois seulement après la création de *La Flûte enchantée* et au cours de la composition du *Requiem* (resté inachevé) que Mozart meurt le 5 décembre 1791, à l'âge de 35 ans.

Avec Mozart s'endort le style classique, qu'il a poussé à son paroxysme en portant la symphonie et le concerto à leur point de perfection tout en les dotant d'une forme de tendresse nouvelle, qui présage déjà l'arrivée des romantiques...

MOZART VU PAR WAGNER...

« Nous voyons donc que finalement c'est tout de même un Allemand qui a élevé l'école italienne de l'opéra jusqu'à l'idéal le plus parfait et qui la proposa à ses contemporains après l'avoir élargie universellement et ennoblie. Cet Allemand, ce génie le plus grand et le plus divin, c'est Mozart »
(Richard WAGNER, *Über deutsches Musikwesen*, 1840).

LA GENÈSE DE LA CLÉMENCE DE TITUS

Créée le 6 septembre 1791 au Théâtre National de Prague, *La Clémence de Titus* s'inscrit dans le genre de l'*opera seria*^{*}, même si la partition surpasse à bien des égards ce genre déjà tombé en désuétude.

Mais alors, pourquoi composer un *opera seria* en 1791, soit cinquante ans après la période faste d'un genre se heurtant inmanquablement aux récentes réformes de l'opéra, celle de Gluck notamment, mais celle aussi de Mozart, ayant opéré dans son œuvre une synthèse entre différents styles jusque-là trop cloisonnés. La réponse se situe en fait, comme bien souvent à cette époque, dans la destination même de l'œuvre. Car en effet, *La Clémence de Titus* répond à une commande passée à Mozart par le Théâtre National de Prague en vue du couronnement de Léopold II.

Mozart se résigne alors à rafraîchir un livret^{*} écrit en 1734 par le très célèbre Métastase, d'après le traité *De clementia* de Sénèque (56 après J-C) et le *Cinna* de Corneille (1640), et mis en musique de très nombreuses fois depuis. C'est à Caterino Mazzolà, poète officiel de la cour de Dresde remplissant provisoirement les mêmes fonctions à Vienne, que l'on confie la tâche délicate d'adapter ce livret étroitement lié au genre aujourd'hui obsolète de l'*opera seria*. En effet, si le livret de Métastase comporte déjà en son sein tout le matériau dramatique - un souverain vertueux, père de ses sujets et unique recours de son peuple dans les épreuves - il est impératif de libérer celui-ci du carcan *seria*. Mazzolà va alors s'attacher à en redessiner l'action, à en souligner l'intérêt dramatique, afin d'offrir à Mozart la matière suffisante pour qu'il compose de prodigieux duos et ensembles, désormais caractéristiques de son style et répondant au goût nouveau.

Si la collaboration entre Mozart et Mazzolà ne permet pas d'établir un lien aussi étroit qu'avec Lorenzo Da Ponte (librettiste des *Noces de Figaro*, *Così fan tutte* et *Don Giovanni*) notamment en raison du délai très court et de la maladie du compositeur, les auteurs parviennent néanmoins à redonner de l'épaisseur au livret d'origine. Le nombre des airs est considérablement diminué et passe de vingt-cinq à onze, pour éviter le systématisme trop artificiel de l'*aria*^{*}. Des duos et trios sont ajoutés, combinant habilement les vers des récitatifs^{*} de Métastase ou les éléments d'airs supprimés. Enfin, la structure générale passe de trois à deux actes, finissant chacun par un ensemble vocal où le matériau dramatique gagne nettement en densité.

Ainsi, Mazzolà remporte le défi de faire de ce livret un peu trop suranné et de cette commande mal engagée un "véritable opéra", comme en témoigne la dédicace de Mozart qui inscrit dans sa partition en guise de sous-titre :

« *Opera seria* transformé en vrai opéra par Mazzolà ». Pourtant, malgré les améliorations importantes du livret, Mozart ne parvient pas à se consacrer à son travail de composition. Il faut dire qu'il est déjà pris depuis le mois de mars par *La Flûte enchantée* et depuis le mois de juillet par le *Requiem*, deux partitions majeures demeurant chacune inachevée quand il reçoit la commande de *La Clémence de Titus* ! Mais ce qui explique surtout les difficultés d'écriture que rencontre le compositeur, c'est que Domenico Guardasoni, directeur du Théâtre National de Prague, ne peut lui communiquer le nom des solistes engagés. Ayant toujours composé pour des interprètes spécifiques, dont il connaissait parfaitement la voix, la technique et la personnalité, Mozart ne parvient pas à travailler efficacement. Ce n'est alors que mi-août, soit trois semaines avant le jour de la création, qu'il découvre l'identité des chanteurs et compose alors les airs les plus importants, jusque-là mis de côté. De la même manière, différents changements dans le rôle de Sextus, confié à un castrat^{*} alors qu'il devait être distribué à l'origine à un ténor, handicape fortement le compositeur. Dans son approche plus humaniste de l'œuvre, il tentait jusque-là de crédibiliser davantage son personnage.

La partition entière est finalement composée en dix-huit jours et l'ouverture elle-même écrite la veille de la création ! *La Clémence de Titus* est ainsi créée le 6 septembre 1791 au Théâtre National de Prague, soit deux mois après que le directeur du Théâtre a conclu le contrat avec Mozart. L'œuvre s'insère dans le calendrier des festivités liées au couronnement de Léopold II, et s'inscrit dans un vaste programme musical dirigé par Antonio Salieri, le compositeur officiel de la cour. Ce dernier dirige pour l'occasion de nombreuses autres pages de son "rival", dont la *Messe en ut majeur*, renommée pour l'occasion *Messe du Couronnement*.

Si les gazettes de la ville ne font mention d'aucun commentaire, que ni le nom de Métastase, ni celui de Mazzolà n'apparaissent dans aucun programme, et que l'impératrice juge l'œuvre de "porcheria tedesca" (cochonnerie allemande), le public semble apprécier l'œuvre, mais toujours moins que les autres rendez-vous plus festifs liés au couronnement. Habitué au peu d'égards qu'ont les souverains envers leurs "domestiques" artistes, Mozart reste digne et assiste au retrait de son œuvre de l'affiche. À la fin du mois de septembre, il quittera Prague encore plus abattu qu'il n'y était arrivé...

TÉMOIGNAGE : LE BIOGRAPHE NIEMTSCHKÉ À PROPOS DE L'ŒUVRE (1794)

« Comme le destin a voulu qu'un impitoyable castrat et une *prima donna* qui chantait plus avec ses mains qu'avec sa gorge (et qu'il faut considérer comme une possédée) aient tenu les rôles principaux ; comme le sujet est trop simple pour pouvoir intéresser une foule populaire occupée par les festivités du couronnement, les bals et les illuminations, et comme enfin, il s'agit (honte à notre époque) d'un *opera seria*, il plut moins, de façon générale, que ne le méritait sa musique véritablement divine. »



Alessandro SANQUIRICO, décor pour
La Clémence de Titus [1818 ?]

DE L'OPERA SERIA À L'OPÉRA SÉRIEUX... !

S'opposant à l'*opera buffa* (genre comique) par son caractère noble, l'*opera seria* ("opéra sérieux") est un genre lyrique très codifié mais pourtant pas si sérieux que ça, si l'on en juge ses nombreux artifices ! Trouvant son apogée dans la première moitié du XVIII^e siècle, l'*opera seria* se caractérise par l'intérêt porté à la voix et l'usage du *bel canto*, cette esthétique du beau chant technique et virtuose, souvent incarné par de célèbres castrats*. Mais après 1750, l'*opera seria* souffre d'une crise de crédibilité. Le systématisme de ses arias* grandiloquents dans lesquels un personnage s'épanche longuement sur un sentiment précis, la surenchère de virtuosité vocale et la starification des chanteurs sont autant d'éléments qui mettent à mal l'action théâtrale ; sans parler de l'usage des castrats qui depuis toujours pose un problème de crédibilité dramatique. Partout en Europe, les compositeurs vont devoir se positionner face à la crise que traverse l'opéra : quand certains conservateurs continueront d'écrire dans ce style pourtant désuet, d'autres entreprendront fermement de le dépasser. Ainsi Gluck sera l'acteur d'une véritable réforme permettant de trouver un équilibre idéal entre drame et musique, quand Mozart, lui, tâchera d'offrir au genre seria une partition un peu plus... sérieuse !

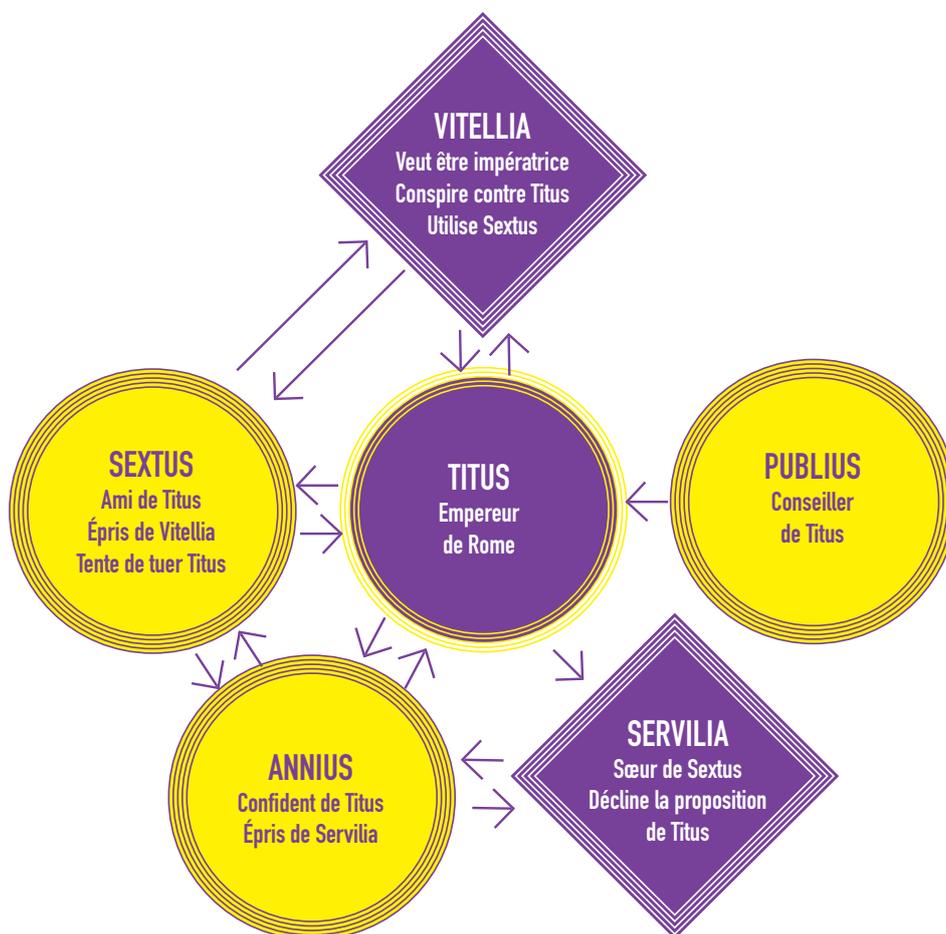
PERSONNAGES ET ARGUMENT

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Titus Vespasianus (ténor) - empereur romain
Vitellia (soprano) - fille de l'empereur Vitellius détrôné
Sextus (soprano) - ami de Titus, amoureux de Vitellia
Servilia (soprano) - sœur de Sextus, amoureuse d'Annius
Annius (soprano) - ami de Sextus, amoureux de Servilia
Publius (basse) - capitaine de la garde prétorienne

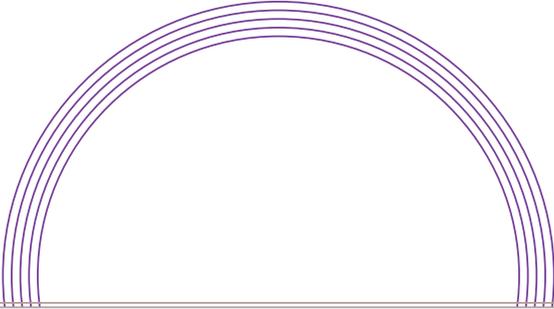
L'ACTION EN DEUX MOTS...

Rome, 1^{er} siècle après J.-C.. Vitellia espère devenir l'épouse de Titus, le nouvel empereur ayant détrôné son père. Mais alors que Titus lui préfère une princesse de Judée, Vitellia choisit Sextus, dévoué à elle, pour tramer un complot contre l'empereur...



POURQUOI SEXTUS ET ANNIUS SONT-ILS INTERPRÉTÉS PAR DES FEMMES ?

Dans l'histoire de l'opéra, beaucoup de rôles masculins ont pu être chantés par des femmes : Chérubin (*Les Noces de Figaro*), Orphée (*Orphée et Eurydice*), etc. En effet, lorsqu'il s'agit d'un rôle de jeune adolescent, n'ayant pas encore mué, la voix d'un chanteur adulte, trop virile et trop puissante, n'est pas adéquate. Par ailleurs, lorsque *La Clémence de Titus* est créée en 1791, l'usage de l'époque est d'utiliser des voix de castrats* pour ce type de rôles. Le nombre de castrats ayant très considérablement diminué au début du XIX^e siècle, jusqu'à totalement disparaître, les rôles écrits initialement pour ce type de voix sont aujourd'hui confiés à des mezzo-sopranos dont la tessiture* vocale correspond exactement à l'ancienne tessiture de castrat.



ARGUMENT

ACTE I

Premier tableau :

À Rome, Vitellia aspire au pouvoir, mais son espoir de monter sur le trône s'est envolé, depuis que Titus a décidé d'épouser Bérénice, la fille du Roi de Judée. L'amour que Vitellia portait à Titus s'est alors transformé en haine, et la jeune femme conspire désormais contre l'empereur. Profitant de l'amour qu'il lui porte, Vitellia charge Sextus d'assassiner Titus, qui usurpe le trône de son père. Alors qu'Annius vient annoncer la résolution de Titus de renvoyer Bérénice, Vitellia espère être la prochaine élue et suspend sa machination. Annus confie également à Sextus qu'il aime sa sœur Servilia et lui demande de défendre son projet de mariage auprès de l'empereur.

Deuxième tableau :

Devant le Capitole, Titus est acclamé par le peuple romain qui souhaite édifier un temple à sa gloire. Touché par tant d'ardeur, l'empereur demande que l'argent nécessaire à cette construction soit plutôt utilisé pour secourir les rescapés de l'éruption du Vésuve. Se retirant, Titus confie à Sextus qu'il a choisi sa nouvelle épouse, Servilia, la sœur de son plus fidèle ami. Apprenant la nouvelle, Annus est désespéré et tente de se consoler en pensant qu'il perd une épouse mais gagne une souveraine. Mais Servilia ne compte pas s'y résoudre, elle ira donc trouver Titus...

Troisième tableau :

Dans les jardins du palais, Publius soumet à Titus la liste de ses opposants. L'empereur ne s'y attarde guère et reçoit Servilia qui lui explique qu'elle consentira s'il le faut à l'épouser, mais qu'elle en aime un autre. Touché par la sincérité de cet amour, Titus accepte l'union de Servilia et Annus et se résigne à épouser Vitellia. Mais pensant que le mariage entre Servilia et Titus aura effectivement lieu, Vitellia redouble de colère et convainc Sextus d'accomplir sa tâche.

Quatrième tableau :

Dans le Capitole en feu, les conjurés mènent la révolte. Sextus réalise qu'il est trop tard pour douter et part accomplir son devoir. Au cœur de l'agitation, Annus, Servilia et Publius s'inquiètent pour leur souverain, pendant que Vitellia cherche Sextus. Lorsque celui-ci réapparaît enfin, c'est pour annoncer que l'empereur est mort. Tandis que Vitellia empêche Sextus de revendiquer son crime, l'émotion gagne toute l'assemblée...

ACTE II

Premier tableau :

Dans les appartements du palais, Annus informe Sextus que l'empereur a survécu au soulèvement. Coupable, Sextus avoue être l'auteur du coup de poignard. Annus lui recommande alors de se confier au plus vite à Titus, dont on connaît la clémence. Craignant d'être compromise, Vitellia s'empresse de trouver Sextus pour lui conseiller de fuir. Mais Publius vient déjà le chercher pour le conduire devant le Sénat.

Deuxième tableau :

Dans la salle d'audience, Titus se montre touché par le soutien que son peuple lui témoigne. Quand Publius annonce l'approche des jeux du cirque, Titus exprime le souhait de s'entretenir avec Sextus avant les festivités. Bien qu'Annius vienne plaider la cause du traître, Titus convie que Sextus ne mérite rien d'autre que la mort. Mais au moment de signer l'injonction qui jettera Sextus aux lions, l'empereur réalise qu'il ne souhaite pour rien au monde perdre sa réputation de clémence et déchire le décret. Se croyant dénoncée, Vitellia reçoit bientôt la visite d'Annius et Servilia, l'informant que Sextus n'a pas parlé : elle sera donc couronnée, et lui condamné. Ignorant que le décret a finalement été annulé, Vitellia décide de se livrer, renonçant à sa propre vie, pour sauver celle de Sextus.

Troisième tableau :

Près de l'arène le peuple salue la bienveillance de l'empereur. Titus dresse alors la liste des crimes de Sextus. Mais avant qu'il ne prononce la sentence, Vitellia, à genoux, reconnaît sa propre faute. Bouleversé par cette ultime trahison, l'empereur se trouble un instant puis se reprend. Rappelant que la trahison ne doit jamais l'emporter sur la clémence, Titus demande alors de relâcher les conjurés. Le peuple entier prie les dieux de protéger Titus et avec lui le bonheur de Rome.

GUIDE D'ÉCOUTE

Bien que marquée par le genre de l'*opera seria*^{*}, la partition de *La Clémence de Titus* est davantage à rapprocher de *La Flûte enchantée* (*singspiel*[†]) ou de *Don Giovanni* (*dramma giocoso*[‡]) que des grands titres du genre sérieux écrits par Hasse ou Jommelli. Opérant dans chacun de ses opéras une véritable synthèse des styles, Mozart offre ainsi à *La Clémence de Titus* une partition qui s'affranchit des usages trop stéréotypés du genre *seria*. Les récitatifs^{*} se montrent alors bien plus inspirés que d'ordinaire et la réduction du nombre d'airs, trop présents et systématiques, confère davantage de crédibilité à l'action théâtrale. Ainsi, Mozart réussit le challenge d'écrire un *opera seria* près de 50 ans après l'apogée du genre tout en modernisant ses codes. Il reste seulement à regretter qu'il n'ait pas eu le temps d'aller jusqu'au bout de sa démarche et d'inscrire *La Clémence de Titus* dans une véritable filiation.

NOTE SUR LA VERSION CD

Nulle hésitation sur la version CD pour cette *Clémence de Titus* ! Nous vous recommandons sans conteste celle de Nikolaus Harnoncourt, interprétée par Philipp Langridge (Titus), Lucia Popp (Vitellia) et Ann Murray (Sextus). Rappelons toutefois que les extraits musicaux proposés dans ce guide d'écoute se trouvent facilement en ligne.



ÉCOUTE 1 - OUVERTURE

Composée la veille de la création, l'ouverture débute sur un accord ample et lumineux de do majeur et expose les éléments clés du drame : la splendeur de Titus (**rythmes pointés***, empilement d'accords stables), la férocité des complots à son encontre (**fusées***, accords dissonants, chromatisme*) et enfin la possible tendresse et sincérité (**thème élégant et harmonieux des bois**).

The image displays a musical score for the Overture of 'La Clemenza di Tito'. It consists of two systems of staves. The first system shows the upper staves (treble and alto clefs) with a purple circle highlighting a melodic line in the treble clef and a pink circle highlighting a complex chordal texture in the alto clef. The second system shows the lower staves (treble and bass clefs) with a blue circle highlighting a melodic line in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

ÉCOUTE 2 – ACTE I, SCÈNE 1, DUETTO SEXTUS ET VITELLIA – « COME TI PIACE IMPONI »

Succédant à un récitatif dans lequel Vitellia expose ses désirs de vengeance et Sextus sa fidélité à Titus, ce petit duo condense avec efficacité les sentiments mis en jeu. À la grande tendresse et tempérance de la ligne vocale de Sextus, s'opposent les éclats autoritaires de Vitellia, dont la courbe mélodique est accidentée et parcourue de nombreux sauts d'intervalles*, le tout dans un accompagnement fait de trémolos* obsédants des cordes et d'accents tendus des violons.

sai ch'egli u. sur. pa un ré. gr., che in sor. te il ciel mi diè.
denn seine Herr. scher. kro. ne be. schied der Him. mel mir.

Réclamant un doux regard pour récompenser sa foi, Sextus parvient à apaiser les élans vocaux impérieux de Vitellia. Les deux personnages, individuellement déchirés entre l'amour et l'enjeu de pouvoir, se retrouvent alors réunis par leurs paradoxes dans un véritable duo vocal écrit en tierces : « Mille passions se livrent en moi une impitoyable bataille. Il n'est pas d'âme plus déchirée que la mienne ».

ÉCOUTE 3 – ACTE I, SCÈNE 4, AIR DE TITUS – « DEL PIÙ SUBLIME SOGLIO »

Extrêmement serein tout en étant solennel, ce premier air de Titus présente l'empereur comme un homme pondéré. L'écriture vocale en perpétuel mouvement témoigne du caractère actif du souverain, appuyé par la récurrence du rythme pointé*, caractéristique de la couronne. Enfin, la forme de l'air (ABA') permet un retour au premier thème qui appuie le caractère réfléchi de Titus.

ÉCOUTE 4 – ACTE I, SCÈNE 11, RÉCITATIF DE SEXTUS – « OH DEI, CHE SMANIA È QUESTA »

Alors que la tension est à son comble, à l'instant même où Sextus est sur le point d'assassiner Titus, Mozart n'opte pas pour un air, mais pour un récitatif accompagné*. Ce choix confirme l'intelligence du compositeur, qui privilégie ici la crédibilité dramatique aux effets musicaux. En proie au doute, à la peur peut-être, Sextus ne peut trouver son expression que dans le format d'entre deux du récitatif, mi-déclamé mi-chanté. La ligne des premiers violons, débutant par un trille* et oscillant entre ré médium et sol grave, exprime d'ailleurs parfaitement cette hésitation. De la même manière, le parcours harmonique de cet épisode nous fait visiter de très nombreuses tonalités*, allant de do mineur à si bémol majeur, en passant par quatre autres tons qui accompagnent chacun les attermoissements de Sextus.

Violino I.

ÉCOUTE 5 – ACTE II, SCÈNE 4, TRIO SEXTUS, VITELLIA, PUBLIUS – « SE AL VOLTO MAI TI SENTI »

S'ouvrant par une introduction pastorale du hautbois et du basson en canon à l'octave, ce trio présente une situation dramatique subtile. Aux adieux sacrificiels de Sextus se mêlent les remords de Vitellia, situation elle-même traversée par l'intervention à la fois ferme et compassionnelle de Publius.

À la sérénité de la conduite vocale de Sextus, toute caractéristique de Mozart dans sa fluidité et sa grâce, s'oppose l'intervention de Vitellia, au rythme plus nerveux. Enfin débute à proprement parler le trio, lorsque Publius répétant jusque-là « vieni » (« viens ! ») se met à compatir de la situation. Il combine alors les deux types de vocalités, comme si par l'écriture mélodique il synthétisait les sentiments vécus par l'un et par l'autre. Enfin la conclusion de l'orchestre affirme la fermeté et la noblesse de la décision prise, Sextus est arrêté sans aucun apitoiement.

ÉCOUTE 6 – ACTE II, SCÈNE 10, TRIO SEXTUS, TITUS, PUBLIUS – « QUELLO DI TITO È IL VOLTO ! »

Cet entretien de Titus et Sextus, sous la surveillance de Publius, débute par la fanfare solennelle des vents évoquant la garde qui entoure l'accusé. S'exprimant avec une grande émotion, Sextus est doublé par les trémolos des cordes. L'hésitation de Titus est quant à elle rendue par le jeu des tonalités, très modulant. De son côté, Publius entame un verbiage commenté par les cordes graves de l'orchestre, installant un discours entre deux points de vue différents. Souhaitant couper court à leurs échanges, Titus rassemble le *tutti** orchestral dans un rythme pointé décidé et autoritaire, le tout dans une tonalité majeure, tandis que Sextus se complait dans la forme confuse de l'*arioso**, toujours dans le mode mineur.

Le tempo* s'accélère lorsque les trois protagonistes unissent leurs réflexions, Sextus s'épanchant et Titus et Publius se rejoignant en canon*. L'émotion de Sextus, palpable dans sa ligne vocale entrecoupée de silences, le pousse alors jusqu'à une vocalise* haletante.

ÉCOUTE 7 – ACTE II, SCÈNE 14, AIR DE SERVILIA – « S'ALTRO CHE LACRIME »

Cet air de Servilia prouve l'ingéniosité de Mozart qui pour toucher davantage le public, utilise un personnage interposé pour transcrire ce qui se passe certainement dans le cœur de Vitellia, encore innocente de sa propre cruauté. Servilia se montre alors à la fois docile et compatissante, pour ne pas froisser Vitellia, et extrêmement persuasive. Le mouvement continu des croches, comme le flot d'une émotion continue, s'accroît et se calme alors tour à tour dans le jeu contrastant des nuances *forte** et *piano**.

The image shows a musical score for the aria 'S'altro che lacrime' from Act II, Scene 14. It consists of two staves: a vocal line in G major and a piano accompaniment line in G major. The vocal line features a melodic line with lyrics in Italian and German. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *cresc. f* (crescendo forte). There are three colored circles (blue, pink, blue) under the piano accompaniment staff, highlighting specific measures.

A quest' in - u - ti - le pie - tà — che sen - ti, o quan - to è si - mi - le la cru - del - tà, la cru - del -
Solch ein ver - geb - lich es Er - bar - men kündet nicht dei - ne Lie - be mir, nein, Grau - sam - keit, nein, Grau - sam -

ÉCOUTE 8 – ACTE II, SCÈNE 15, AIR DE VITELLIA – « NON PIÙ DI FIORI VAGHE CATENE »

Répondant à Servilia, Vitellia propose un air qui se présente comme une prise de conscience de cet être jusque-là primaire, qui découvre la tendresse autant que le désespoir. Un premier épisode, *larghetto**, fait alors entendre un thème mélodique refermé sur lui-même, construit comme un faux menuet, qui dévoile alors sous les atours d'une femme noble, les aspects les plus sombres de sa personnalité.

Déjà présent dans le premier épisode, le cor de basset, miroir de la voix, vient ouvrir un second épisode, *allegro**. Une sorte de double concerto (voix / cor de basset) s'installe alors avec l'orchestre. Tantôt c'est le **cor de basset qui énonce la mélodie reprise ensuite par la voix**, tantôt c'est la voix qui prend seule en charge la ligne mélodique pendant que le cor de basset murmure quelques commentaires dans le grave de sa tessiture*. Ce duo presque entièrement vocal remplit ainsi avec subtilité sa fonction : avouer l'inavouable.

Cor. di Bassinetto

Chi ve - des - se il mio do - lo - re, pur a - eria di me pie - tà,
Wer er - kennt was ich er - dul - de, ja ge - wiss er - barmt sich mein,

LA CLEMENCE DE TITUS

À L'OPÉRA THÉÂTRE DE SAINT-ÉTIENNE

NOTE D'INTENTION

Nous sommes dans un état en pleine déroute. Ne tenant qu'à un fil. La cour est réunie dans un de ces grands hôtels comme il y eut à Vichy, à Salo, en Allemagne. Tout le monde est réuni là en attendant le dénouement de la crise. Titus a renvoyé Bérénice. (sur l'ouverture, verrait-on les adieux de l'un à l'autre, leur voix couvertes par la musique ? Titus est désespéré.)

Le monde des Damnés de Visconti. Dans les années 30. Un grand hôtel, vaste lobby, hautes fenêtres, grandes tentures, espace vide, divans et fauteuils, etc. Des gens (chœur et figurants) allant dans tous les sens : cour désorientée, journalistes quêtant les informations, ministres, secrétaires d'état et fonctionnaires ne sachant que faire, faisant leurs bagages, s'enfuyant, se croisant, palabrant, espérant des issues, etc.

Le va-et-vient de toute cette population contraste avec les problèmes des protagonistes, semblant ignorer cette pagaille, adonnés à leurs passions, ils sont les derniers à croire à l'ordre encore régnant. Titus est désorienté. Le chœur est constitué de cette meute hétéroclite chantant la grandeur de l'Empereur pour tenter de maintenir un semblant de cohésion. Vitellia est une star pâlisante, follement jalouse de Bérénice. Sextus, Annius et Servilia sont les derniers fidèles, proches de l'Empereur, quoiqu'il arrive, sachant la fin mais prêts à le suivre jusqu'au bout. Sextus aime Vitellia contre toute raison. Les deux îlots de pureté : l'amitié qui lie Sextus à Annius. L'amour d'Annius et de Servilia, sœur de Sextus.

Après l'ouverture, la scène se remplit de tous les intrigants, et c'est au milieu de tous que se joue la scène entre Vitellia et Sextus qui s'accroche toujours à Vitellia, tente de la protéger des importuns (les gens la reconnaissent, la photographient, la dévisagent, rient aussi d'elle, elle a l'air folle). L'intime est toujours en public. On cherche à échapper aux regards, mais ceux-là ressurgissent impitoyablement.

Les protagonistes bougent très peu, très en eux-mêmes, réduits à leur intériorité constamment violée par le regard des autres, serviteurs et témoins de hasard. Le mouvement vient des autres. Soulagement et sentiment de vide quand, après l'incendie, on se retrouvera entre soi.

Série de nouvelles et de contre-nouvelles : Titus a renvoyé Bérénice, puis veut épouser Servilia. Une scène vient toujours contrarier, ou nier la précédente. Sextus paraît être le corps où s'intériorisent toutes ces contradictions, toutes ces luttes intestines, ce désordre et cette indécision.

La demande de Vitellia à Sextus (tuer Titus) augmente la sensation de déréliction, de faiblesse et d'incertitude (cf le « parto », air crucial où Sextus n'en finit pas de dire qu'il part accomplir le meurtre, répète en boucle sa décision, qui cesse d'en être une, en raison du développement de l'air et de la répétition des paroles).

La beauté de cet opéra tient beaucoup à l'expression de la faiblesse humaine, l'indécision, l'erreur, l'ennui, le vide ou le refus du pouvoir, l'attribution de l'action et du verdict. Et que ce chaos peut aussi être le lieu d'une grandeur, d'une bonté, d'une humanité en déroute mais profondément juste. Titus est faible, certes, mais cette faiblesse va faire sa grandeur. Beauté et humanité de la faiblesse.

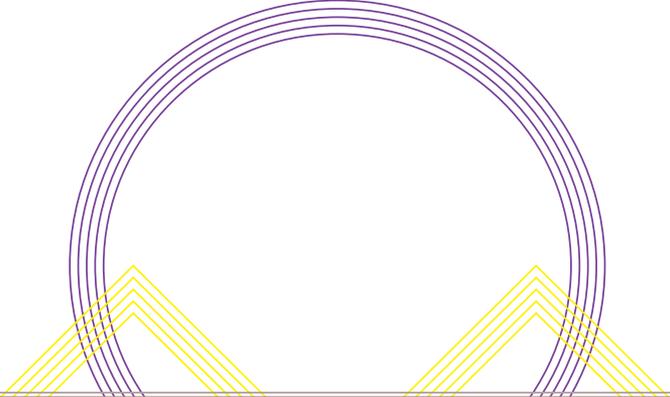
Vitellia va elle-même consentir à sa propre faiblesse et finira par rendre les armes, très tard, alors que Sextus aura accompli son faux meurtre (erreur sur la personne, et ratage du meurtre. L'incendie lui-même pourrait être une erreur, un raté de plus, et non le fruit d'une volonté destructrice.).

L'incendie vient précipiter la déréliction, lui donner sa forme.

Il naît en dessous. Fumées qui émanent du plancher. Les uns et les autres se brûlent les pieds, montent sur les fauteuils. On ouvre une trappe. Rougeoiment furieux. Sentiment d'être piégés, asphyxiés, mort stupide, faits comme des rats. Le chœur est constitué des gens qui tentent de sortir, se bouchent le nez avec un mouchoir, tombent, se relèvent, etc.

(Faire jouer l'incendie plus que le représenter, sinon par bref éclat lumineux, bouffée de fumée, sentiment d'étouffement)

Les protagonistes semblent toujours décalés face au danger, plongés en eux-mêmes et dans l'inconscience du réel.



Tout le 2^e acte se déroule dans le grand salon dévasté, vide, où ne hantent plus que les protagonistes.

Titus règne sur un monde détruit. Comme si le pays était réduit à ses seuls chefs. La scène entre Sextus et Titus : deux amis après la trahison, au bout de tout aveu. Reste leur amitié, comme un corps mort mais présent. Ils bougent peu. Pas de geste démonstratif. Co-présence dans des fauteuils, sur un bord de table basse, affalés peut-être, hantant le lieu plus qu'ils ne l'occupent. Distraction, absence. Publius est héroïque et très émouvant de droiture, de constance, de dévotion à l'état, à ses servitudes. Le grand fonctionnaire rigoureux, épuisé, debout, défait.

Toutefois le final ramène le chœur. Le geste de Titus, le pardon à Sextus, la magnifique idée que le repentir est plus beau que la loyauté, que l'héroïsme du repentir vaut autant ou plus qu'une fidélité constante et minérale, qui ne tiendrait pas compte de la faiblesse, dont l'aveu et la traversée font accéder, pour Sextus et Vitellia, à une conscience lucide, libérée de sa souffrance, et, pour Titus, à la clémence.

Il faudrait que la fin soit comme une aube miraculeuse, qui laverait même l'État, restaurerait celui-ci, agirait en deus ex machina humaniste.

C'est le vrai triomphe des Lumières. C'est un opéra dont on ne doit pas nier la visée optimiste, la croyance en une raison souveraine, tenant compte de la faiblesse humaine, des limites de toute autorité, affirmant la légitimité du doute, de l'incertitude (tout le déséquilibre qui s'ensuit), quitte à ce que la crise soit durable et angoissante, le temps que lentement puisse s'imposer d'elle-même cette raison laïque, non-violente, profondément désarmée.

DENIS PODALYDÈS
Metteur en scène

LES MAÎTRES D'ŒUVRE



DAVID REILAND
DIRECTION MUSICALE

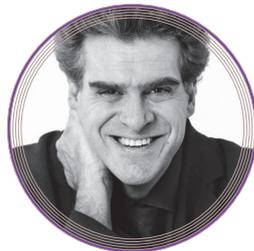
Après des études au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles puis à l'École Alfred Cortot de Paris, David Reiland dirige au sein de l'Université « Mozarteum » de Salzbourg de nombreux concerts à la tête du Mozarteum Orchester. Depuis 2006, il apparaît fréquemment en tant que chef invité ou assistant à la tête de nombreux orchestres et chœurs, dont l'Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire. Au début de la saison 2011-2012, David Reiland débute ses fonctions en tant que chef-assistant de l'Orchestra of the Age of Enlightenment à Londres. Il est aujourd'hui Directeur musical de l'ensemble United Instruments of Lucilin ainsi que Directeur musical et artistique de l'Orchestre de Chambre du Luxembourg, et chef-assistant à l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne.



DENIS PODALYDÈS
MISE EN SCÈNE

Acteur, metteur en scène, scénariste et écrivain français, Denis Podalydès est également sociétaire de la Comédie-Française. En 1984, il débute ses études théâtrales au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. En 1988, il obtient son premier rôle de comédien dans la pièce de Corneille *Le Sophonisbe* (Lépide). On le voit également dans la pièce de Marivaux *La double inconstance* et dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, mais il entre dans la cour des grands quand il crée en 1996 la pièce *André le magnifique*. En 1989, il fait une première apparition dans le film *Xenia*. Entre 1991 et 1997, il apparaît dans divers films, et multiplie les rôles secondaires. En l'an 2000, il revient à son premier amour, le théâtre, avec *Le Misanthrope*, et met en scène la pièce *Tout mon possible*. Parallèlement, il obtient des rôles plus importants au cinéma, notamment dans *Candidature*, *Embrassez qui vous voudrez*, et *Le mystère de la chambre jaune*. En 1999, il reçoit le Molière de la révélation théâtrale pour son rôle dans *Le Revizor* et le Molière du metteur en scène en 2007 pour sa mise en scène de *Cyrano de Bergerac*. En 2012, il met en scène *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti au Théâtre des Champs-Élysées. Avec *La Clémence de Titus* il signe sa deuxième mise en scène d'opéra.

LES SOLISTES



CARLO ALLEMANO
TITO (TÉNOR)

Né à Turin, Carlo Allemano étudie avec le maestro E. Battaglia. En 1989, il est le premier lauréat du Concours de chant Toti dal Monte à Trévise en 1989, et en 1990, il est le premier lauréat du Concours Mozart au Wiener Staatsoper. Depuis, il s'impose comme un chanteur d'opéra et de concert de premier plan. Il apparaît dans les plus importants théâtres et festivals d'opéra. Il interprète notamment Don Basilio des *Nozze di Figaro* au Teatro alla Scala et à Ferrare ; Don Ottavio dans *Don Giovanni* au Wiener Staatsoper ; Arturo dans *Lucia di Lammermoor* au Teatro Regio de Turin ; Orfeo (rôle-titre) dans *l'Orfeo* de Monteverdi (Barbican London, Festival d'Aix en Provence, les Champs-Élysées de Paris, le Grand Théâtre de La Monnaie de Bruxelles)... Les projets récents comprennent entre autres *l'Arias* de Vivaldi pour une tournée avec Fabio Biondi et Europa Galante, le *Requiem* de Verdi avec Diego Fasolis, *Finta Giardiniera* de Mozart (Le podestat) à Dijon et Lille.



ÉLODIE HACHE
VITELLIA (SOPRANO)

Elodie Hache étudie le chant au Conservatoire National de Région de Paris. Pendant un temps, membre du Chœur de l'Orchestre de Paris, elle est ensuite engagée par le Concert Spirituel pour chanter le Coryphée dans *Andromaque* de Grétry. À compter d'octobre 2012, elle intègre pour deux saisons l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris, et participe à divers concerts et récitals à l'Auditorium du Louvre, Amphithéâtre Bastille, Palais Garnier... Elle participe aux productions du *Mondo della Luna* (Clarice), *Don Giovanni* (Donna Elvira), et *The Rape of Lucretia* (Female Chorus) au Théâtre de l'Athénée. Dans le cadre de la programmation générale, l'Opéra national de Paris lui confie le rôle du Marchand de Sable dans *Hänsel et Gretel* au Palais Garnier, puis La Grande Prêtresse dans *Aïda*. Au cours de la saison 2014-2015, elle chante Elena dans *Mephistophele* de Boito en Pologne, reprend le rôle du Marchand de Sable dans *Hänsel et Gretel* à l'Opéra national de Paris, chante des extraits de Liù dans *Turandot* en concert à l'Opéra de Rennes, et sera la doublure du rôle de Chimène dans *Le Cid* à l'Opéra national de Paris.



GIUSEPPINA BRIDELLI
SEXTUS (MEZZO-SOPRANO)

Giuseppina Bridelli a récemment chanté Flora (*La Traviata*) et la Troisième Nymphé (*Rusalka*) au Teatro San Carlo di Napoli, Flora dans *l'Incoronazione di Dario* de Vivaldi au Festival de Beaune et à Brême avec l'Accademia Bizantina. Elle interprète notamment Zaïde (*Il Turco in Italia*) à l'Opéra de Nantes-Angers et au Luxembourg, ainsi que Ippolita et Pallade (*Elena* de Cavalli) à Lille et à Lisbonne. Elle a remporté le Deuxième Prix du Concours Vocal International Stanislaw Moniuszko à Varsovie et le Premier Prix du Concours de la Fondation des Turchini de Naples.

On l'a vue récemment jouer Ernesto dans *Il mondo della luna* de Haydn sous la direction de Jérémie Rhorer à l'Opéra de Monte Carlo. Elle chantera prochainement le rôle-titre de *l'Oronthea* de Cesti au Festival Alte Musik de Innsbruck, suivi de la Deuxième dame dans *La Flûte Enchantée* de Mozart au Teatro Petruzzelli de Bari en décembre 2014.



MARIA SAVASTANO
SERVILIA (SOPRANO)

Née à Buenos Aires, Maria Savastano a fait ses débuts à l'Institut Supérieur des Arts au Teatro Colón, puis à l'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris.

Elle s'est notamment produite au Teatro Colon, au Teatro Avenida de Buenos Aires, à l'Opéra de Rennes, au Palais Garnier, et à l'Opéra National de Paris Bastille. On l'a vu dans les rôles de Belinda (*Dido and Aeneas*), Zerlina (*Don Giovanni*), Musetta (*La Bohème*), Despina (*Così fan tutte*)... En concert, Maria a notamment interprété des œuvres de Mozart et Rigel à Bremen, le *Requiem* de Brahms à Oxford, *Super flumina Babylonis* de Fauré avec l'Orchestre de Paris. Ses récents engagements incluent la *Messe en ut mineur* de Mozart en tournée au Japon, les rôles de Silvia (*Zanetto*) à Herblay, de Servilia (*La Clémence de Titus*) à l'Opéra National de Paris, de Serpetta (*La Finta Giardiniera*) à Lille et Dijon, de Susanna (*Les Noces de Figaro*) à Dijon, Bahrain et à l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne la saison dernière. Maria a remporté de nombreux prix, et s'est vu décerner par l'Association des critiques d'Argentine le « Stimulus Award » pour l'ensemble de ses prestations de la saison.



ANNA BRULL
ANNIUS (MEZZO-SOPRANO)

Née à Barcelone en 1987, Anna Brull entre à l'ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya – Barcelona), et poursuit ses études en 2010 au Conservatoire

Royal de Bruxelles puis au Conservatoire Tito Schipa de Lecce. Elle fait ses débuts à l'opéra à Lecce dans le rôle de Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) avec l'Orchestra Tito Schipa. Au cours de l'été 2013, elle est invitée au Opernfestival Gut Immling et au Belcanto Opera Festival Rossini à Wildbad en Allemagne, où elle participe à divers productions d'opéra et concerts. Depuis septembre 2013, elle fait partie du Opernstudio à Graz en Autriche. En juin 2014, elle interprète Cherubino à Holf, en Allemagne. Son répertoire comprend des oratorios, de la musique de chambre et des opéras, et se concentre sur les rôles de mezzo-soprano "travestis" hérités du baroque jusqu'au début du 19^e siècle.



ADAM PALKA
PUBLIUS (BASSE)

Adam Palka, né en 1983 en Pologne, a reçu sa formation artistique à l'Académie de Musique de Gdansk. Il a attiré l'attention internationale grâce à de nombreux concerts en

Allemagne, France, Italie, Russie et en Hongrie. Depuis 2005, Adam Palka est engagé à l'Opéra Baltique de Gdansk et interprète Sparafucile (*Rigoletto*), Colline (*La Bohème*), Leporello (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il Barbiere di Siviglia*), Banco (*Macbeth*) et le rôle-titre dans *Les Noces de Figaro* de Mozart. En 2008, il fait ses débuts à l'Opéra de Varsovie avec le rôle de Sparafucile. En 2007, il joue au Teatro Lirico Sperimentale à Spoleto et plus tard devient membre de l'Opéra Studio International à l'Opéra de Zurich. De 2010 à 2013, il intègre la Deutsche Oper am Rhein, où il interprète Don Basilio, Colline, et Leporello dans *Salomé*, et chante *Le Rossignol* de Stravinsky et *Gianni Schicchi* de Rossini. En 2012, il a été entendu comme Caronte dans *Orlando Paladino* de Haydn au Théâtre du Châtelet à Paris. Membre permanent de l'Opéra de Stuttgart depuis 2013/14, on retrouve en 2014/15 Adam Palka à nouveau comme Colline dans *La Bohème* et comme Basilio dans *Le Barbier de Séville*. Il fera également ses débuts comme Conte di Walter dans *Luisa Miller* de Verdi.

L'ORCHESTRE ET LE CHŒUR LYRIQUE SAINT-ÉTIENNE LOIRE



L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE SAINT-ÉTIENNE LOIRE

Créé en 1987, l'OSSEL a su s'élever au rang des grands orchestres français. L'OSSEL est un acteur culturel incontournable qui accomplit une mission essentielle d'éducation et de diffusion du répertoire symphonique et lyrique. L'Orchestre a su acquérir une solide réputation, en particulier dans le répertoire romantique français.

En septembre 2010, le Conseil général de la Loire confirme son attachement à l'orchestre en signant avec la Ville de Saint-Étienne une convention visant notamment à développer l'action artistique et pédagogique sur l'ensemble du département.

En 2013, l'enregistrement par l'OSSEL du *Mage* de Massenet, fruit d'une collaboration entre le Palazzetto Bru Zane et l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne, se voit triplement récompensé : Choc de Classica, Diapason découverte et Diamant d'Opéra Magazine.



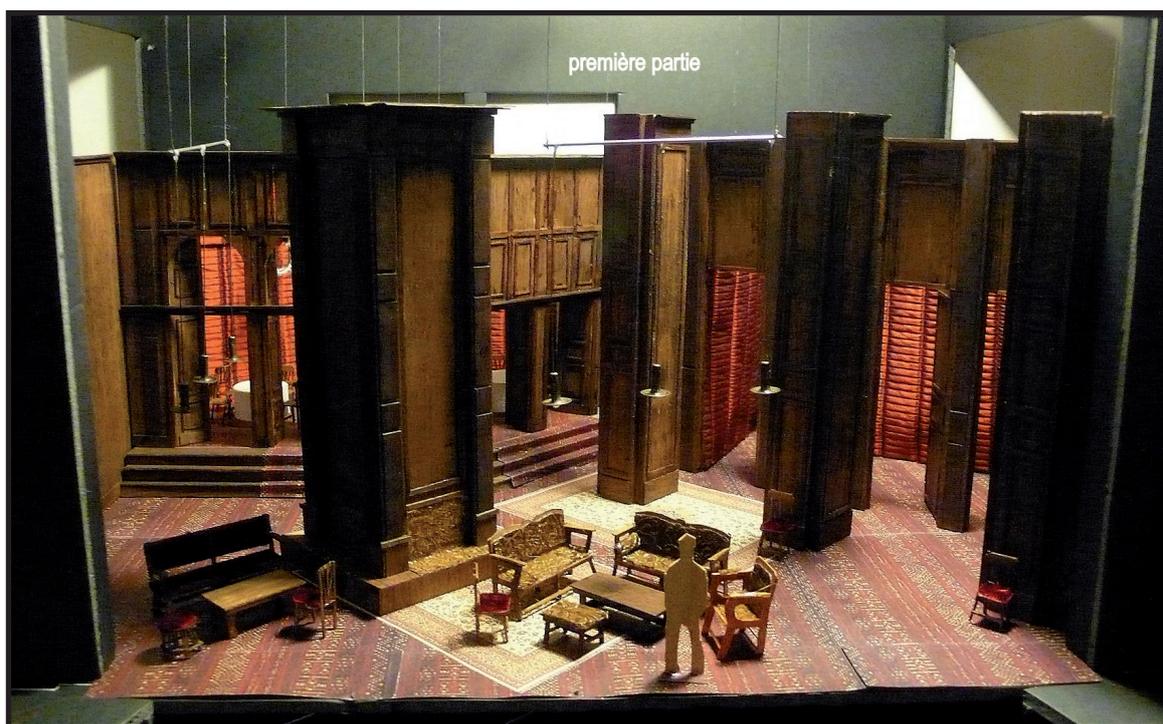
LE CHŒUR LYRIQUE SAINT-ÉTIENNE LOIRE

Placé sous la responsabilité musicale de Laurent Touche, le Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire constitue aujourd'hui un outil de niveau professionnel incontestable grâce à la rigueur apportée au recrutement de chacun des artistes, tous susceptibles, outre leur travail collectif, d'assurer des prestations individuelles de qualité. L'Opéra Théâtre de Saint-Étienne est désormais reconnu comme l'un des acteurs incontournables de la vie lyrique française.

ICONOGRAPHIE COMMENTÉE DE LA PRODUCTION

LES DÉCORS

Ci-dessous la maquette du décor de *La Clémence de Titus* réalisée par le scénographe Eric Ruf pour la mise en scène de Denis Podalydès, créée le 10 décembre 2014 au Théâtre des Champs-Élysées.

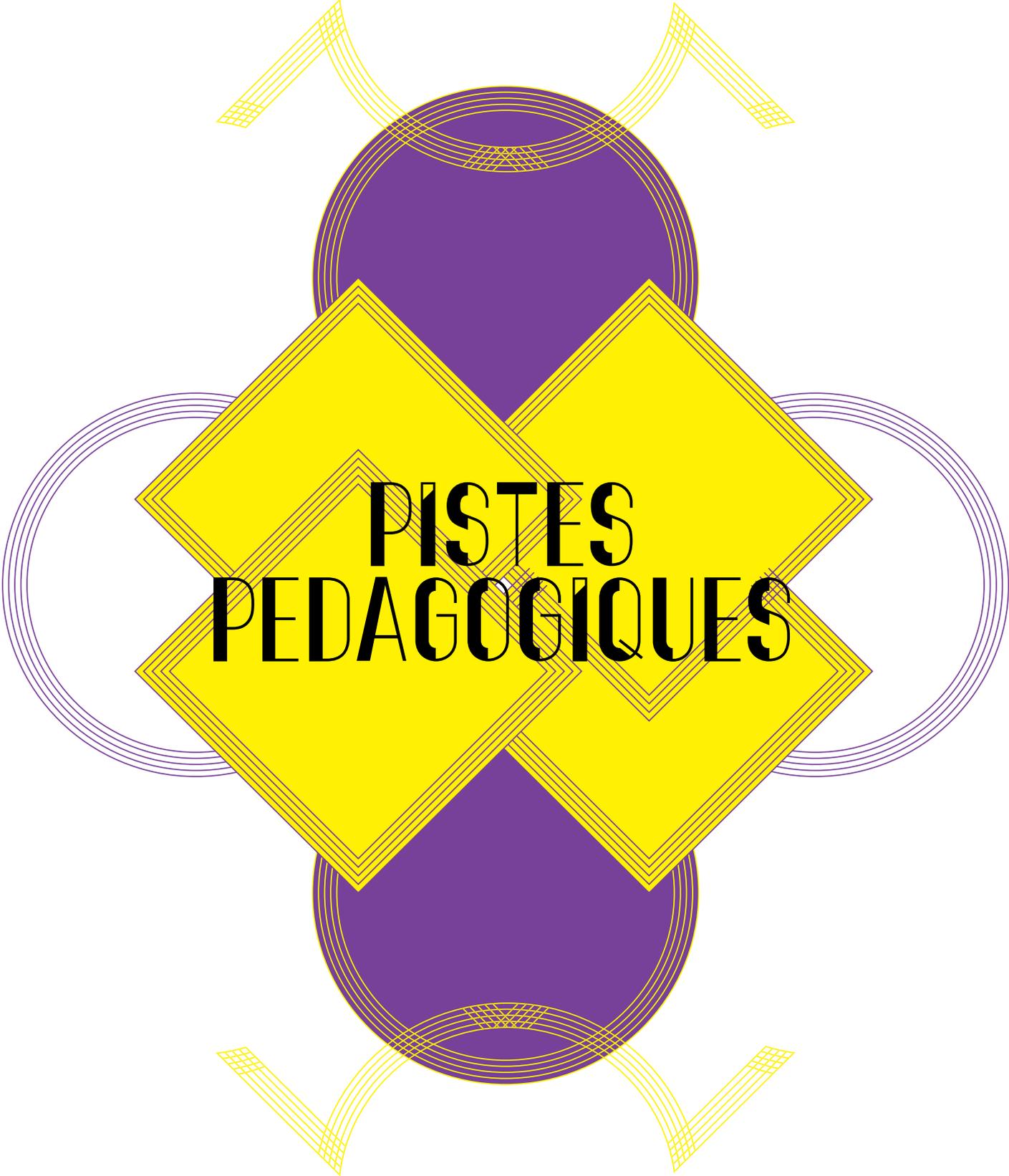


LA REPRÉSENTATION

Ci-dessous, deux photographies des représentations de décembre 2014 lors de la création de *La Clémence de Titus* au Théâtre des Champs-Élysées.



crédit photos © Vincent Pontet pour le Théâtre des Champs Élysées



**PISTES
PEDAGOGIQUES**

PISTE 1

"HAPPY-END" ET AUTRES BAISSERS DE RIDEAU

OBJETIF : Comprendre la dramaturgie de l'œuvre, imaginer une autre fin

OUTILS : Extrait du livret* de *La Clémence de Titus*

MOTS-CLÉS : Dramaturgie, scénario, enjeu politique, réécriture

Bien que l'opéra soit ordinairement réputé pour ses histoires d'amour impossibles et sa fin tragique, il existe nombre d'œuvres qui se finissent bien ! Mais alors à quelle logique répondent ses "happy-end" ?

Dans *La Clémence de Titus*, spécifiquement, il faut rappeler que l'œuvre avait été commandée à Mozart par le Théâtre National de Prague en vue des célébrations du couronnement de Léopold II. Il semble alors difficile d'imaginer la représentation d'une œuvre tragique pour une cérémonie si prestigieuse. L'enjeu est ici hautement politique ! Il en va de même dans certaines œuvres à visée parodique, telles que l'opérette* du XIX^e siècle, où il s'agit de dénoncer la rigueur et la sévérité de notre société en mettant en scène, par contraste, des histoires qui finissent bien.

Cette piste pédagogique propose alors aux élèves de comprendre la logique de la "happy-end" sous différentes approches possibles :

- dans le livret de *La Clémence de Titus*, **identifier les indices d'une issue heureuse**
- dans la littérature ou l'opéra, **chercher d'autres exemples de "happy-end"**
- **proposer le scénario d'une autre fin** pour *La Clémence de Titus*, par exemple : "L'intransigeance de Titus", ou "La démente de Titus" !

PISTE 2

METTRE EN SCÈNE LE FINAL DU PREMIER ACTE

OBJECTIF : Se mettre à la place des acteurs et du metteur en scène en jouant un extrait de l'œuvre

OUTILS : Extrait du livret* de *La Clémence de Titus*, extraits vidéos

MOTS-CLÉS : Mise en scène, espace de jeu, jeu d'acteur, gestuelle

Cette piste pédagogique propose aux élèves de **s'essayer à la mise en scène afin de comprendre que chaque nouvelle production, à l'opéra, propose un regard neuf et unique sur l'œuvre.** En prenant comme support le texte du quintette final du premier acte, les élèves se répartiront en groupes comportant 5 interprètes (Sextus, Annius, Servilia, Publius et Vitellia) et un ou plusieurs metteur(s) en scène. Chaque groupe pourra alors se réunir sous forme d'ateliers pour réfléchir à la façon de mettre en scène ce passage, c'est-à-dire la façon d'organiser cette scène dans l'espace : quel espace de jeu définir, où se positionner, à quelle distance les uns des autres, quand se déplacer... et la façon de la jouer : quelles attitudes, quels gestes, quels regards, quelle intonation de voix, quel débit de paroles, quels accessoires, etc... ?

Dans cette scène, Sextus part assassiner Titus, tandis qu'Annius et Servilia s'inquiètent du soulèvement ayant lieu au Capitole. Alors qu'ils tentent de fuir, Publius les informe que l'empereur vient d'être trahi et que l'on craint pour sa vie. Vitellia cherche alors Sextus, qui revient très préoccupé et annonce la mort de Titus. Tandis que Vitellia empêche Sextus de revendiquer son crime, l'émotion gagne toute l'assemblée...

SEXTUS :

De grâce, conservez, ô Dieux sa splendeur à Rome,
ou alors tranchez ma vie avec la sienne.

ANNIUS *accourant* : Ami, où vas-tu ?

SEXTUS : Je vais, je vais... tu l'apprendras,
ô Dieux, tu l'apprendras à ma rougeur.
Il monte rapidement au Capitole

ANNIUS : Je ne comprends pas Sextus...
Mais Servilia arrive.

SERVILIA : Ah! quel horrible tumulte !

ANNIUS : Fuis ces lieux ma bien-aimée !

SERVILIA :

On craint que l'incendie ne soit point le fruit du hasard,
mais qu'il a été provoqué par une volonté malveillante.

PUBLIUS : Une conjuration se trame à Rome,
je crains hélas pour Titus.
Qui peut donc être l'auteur de cette trahison ?

SERVILIA, ANNIUS, PUBLIUS :
Les cris, hélas, que j'entends me glacent d'horreur !

VITELLIA : Qui, par pitié, ô Dieux, peut me dire où est Sextus ?
(Je m'inspire à moi-même haine et terreur.)

SERVILIA, ANNIUS, PUBLIUS :
Qui peut donc être l'auteur de cette trahison ?

Sextus descend du Capitole

SEXTUS : (Ah ! où vais-je donc me cacher ?
Ouvre-toi, ô terre, engloutis-moi,
et dans ton sein profond, renferme un traître.)

VITELLIA : Sextus !

SEXTUS : Que veux-tu de moi ?

VITELLIA : Quels regards lances-tu autour de toi ?

SEXTUS : Le jour m'effraie.

VITELLIA : Titus ?

SEXTUS : La noble âme a quitté son sein percé.

SERVILIA, ANNIUS, PUBLIUS :
Quelle main coupable a pu se souiller d'un tel crime ?

SEXTUS à Vitellia :
C'est l'homme le plus scélérat, l'horreur de la nature,
c'est... c'est...

VITELLIA *le retenant* : Tais-toi, forcené !
De grâce, ne te trahis pas.

TOUS :
Ah, l'astre s'est donc éteint, il s'est éteint celui qui
apportait la paix.
Ô noire trahison, ô jour de douleur !

PISTE 3

ROME, CITÉ ÉTERNELLE...

OBJECTIF : (Re)découvrir les lieux de la Rome antique à travers l'œuvre et les arts visuels

OUTILS : Livret* de *La Clémence de Titus*, recherches personnelles

MOTS-CLÉS : Rome, antiquité, patrimonialisation, représentation

En prenant comme point de départ *La Clémence de Titus*, cette piste pédagogique propose d'étudier l'histoire de Rome au I^{er} siècle après J.-C. et d'observer les représentations picturales de la ville à travers l'histoire.

Dans un premier temps, il peut être intéressant de lister avec les élèves les lieux cités dans le livret* de *La Clémence de Titus*. Par la suite, cette piste permettrait d'**étudier l'histoire et la fonction de ces lieux**, au temps de l'action (I^{er} siècle), à l'époque de Mozart (XVIII^e siècle) et aujourd'hui.

Un autre aspect de cette piste pédagogique pourrait permettre d'**observer les représentations artistiques de ces lieux**, dans la peinture, le cinéma, la BD...

Pour chacun de ces angles d'attaque, il sera intéressant d'observer l'organisation spatiale de la Cité antique et, dans le second cas, d'en établir le parallèle avec les représentations artistiques trouvées pour en comparer la structuration.

De la même manière, après la venue au spectacle, cette piste pédagogique peut permettre **une analyse des décors de *La Clémence de Titus***, visant à établir une filiation entre les lieux antiques cités dans le livret et la transposition moderne du décor, à travers la fonction et/ou la symbolique de ces espaces.

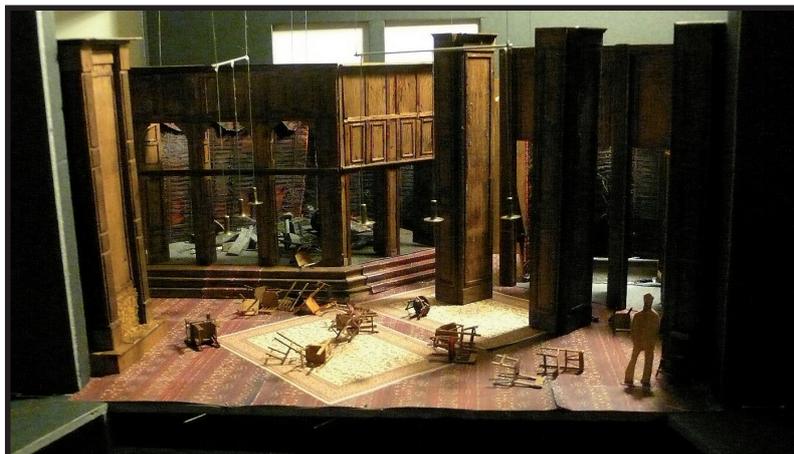
26



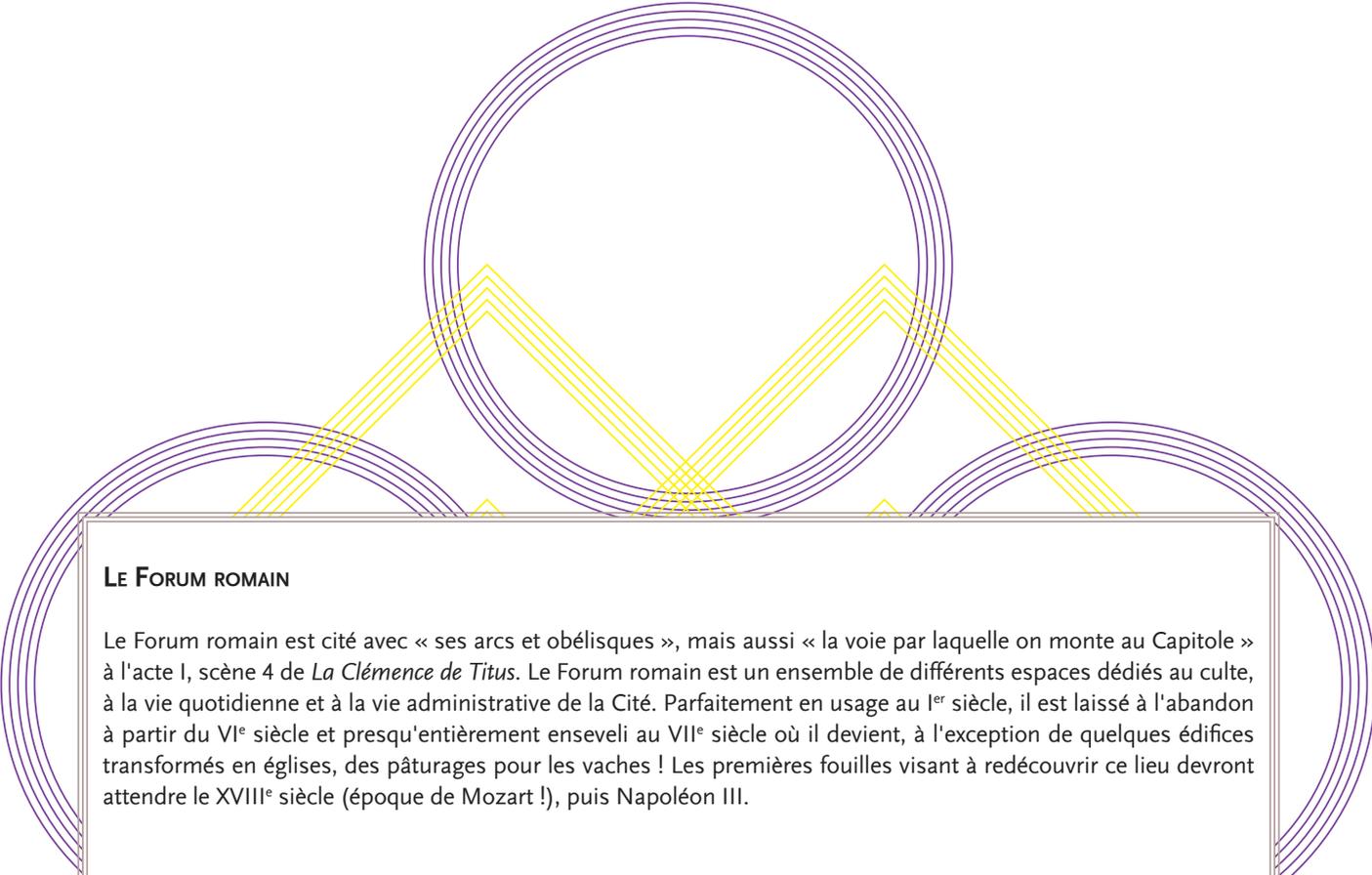
William TURNER, *Rome moderne* (1839)



Photographie prise depuis le Capitole (2012)



Décor du deuxième acte de *La Clémence de Titus*, mise en scène de Denis Podalydès, 2014.



LE FORUM ROMAIN

Le Forum romain est cité avec « ses arcs et obélisques », mais aussi « la voie par laquelle on monte au Capitole » à l'acte I, scène 4 de *La Clémence de Titus*. Le Forum romain est un ensemble de différents espaces dédiés au culte, à la vie quotidienne et à la vie administrative de la Cité. Parfaitement en usage au I^{er} siècle, il est laissé à l'abandon à partir du VI^e siècle et presque entièrement enseveli au VII^e siècle où il devient, à l'exception de quelques édifices transformés en églises, des pâturages pour les vaches ! Les premières fouilles visant à redécouvrir ce lieu devront attendre le XVIII^e siècle (époque de Mozart !), puis Napoléon III.

LE CAPITOLE

Cité dans les scènes 9 à 13 du premier acte de *La Clémence de Titus*, le Capitole est une colline sur laquelle s'élève le Tabularium (reconstruit en 46 après J.-C.), le Temple de Jupiter (dans lequel se réfugie Titus lors de l'incendie) et le Temple de Vespasien et de Titus (construit juste après la mort de Titus) situé dans la montée du Capitole. Aujourd'hui en haut du Capitole et sur les ruines du Tabularium, se dresse la Mairie de Rome, dans le palais des Sénateurs.

LES CIRQUES

Une mention au cirque, très nombreux dans l'antiquité romaine, est faite à l'acte II, scène 16 de *La Clémence de Titus*. Nous pouvons alors imaginer qu'il s'agit du Colisée lui-même, puisque ce lieu si célèbre et symbolique de Rome est achevé en 80 après J.-C., sous le règne de Titus ! Il est également possible que le cirque évoqué dans *La Clémence de Titus* soit le Circus Maximus, situé juste à côté du Forum romain et pouvant accueillir 250 000 spectateurs ! Mais le Circus Maximus a vraisemblablement été en rénovation durant tout le I^{er} siècle...

Autres lieux cités dans *La Clémence de Titus* :

- le Tibre (cité dès l'acte I, scène 1)
- le mont Palatin (cité à l'acte I, scène 6 et à l'acte II, scène 1)

RESSOURCES SUPPLEMENTAIRES

L'OPÉRA THÉÂTRE DE SAINT-ÉTIENNE

Bénéficiant d'une notoriété nationale et internationale importante, l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne se situe parmi les maisons d'opéra les plus dynamiques en termes de public.

L'Opéra Théâtre de Saint-Étienne est un établissement de la Ville de Saint-Étienne soutenu par le Conseil général de la Loire, la Région Rhône-Alpes et le Ministère de la Culture.

Le Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire et l'Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire placés sous la direction musicale de Laurent Campellone sont les acteurs essentiels d'une programmation qui sait également s'ouvrir aux artistes de tous les horizons.

La vocation première de l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne est une vocation lyrique : avec ses propres ateliers de construction de décors et de réalisation de costumes, l'Opéra Théâtre produit et coproduit chaque saison de nouvelles œuvres lyriques.

L'institution a également pour mission de proposer au plus grand nombre une programmation riche avec une exigence de qualité dans les domaines de la musique classique (musique symphonique, musique de chambre...), de la danse, du théâtre, en allant également vers des formes aussi diverses que le cirque, le cabaret... L'Opéra Théâtre remplit également une mission capitale auprès du jeune public, proposant une saison dédiée, riche et variée. Enfin, dans le domaine de l'action culturelle et de la médiation, l'Opéra Théâtre, en relation avec de nombreux partenaires (universités, Éducation nationale, écoles de musique...), souhaite développer ses propositions aux personnes n'ayant pas spontanément accès à la culture (politique tarifaire, décentralisation des concerts...). Des visites guidées sont également organisées. Certaines représentations sont précédées 1 heure avant le début du concert d'un Propos d'avant-spectacle (présentation sous la forme d'une conférence).



PETITE HISTOIRE D'UNE PRODUCTION

Le directeur détermine les différents "titres" qui seront programmés durant la saison. Il choisit ensuite un metteur en scène pour la production d'un opéra. Ce dernier associe un certain nombre de collaborateurs au projet dont un décorateur éclairagiste et un costumier. À ces derniers d'imaginer la conception des décors et des costumes tout en se conformant à des critères résolument déterminés : état d'esprit du spectacle, contexte historique et découpage acte par acte de l'ouvrage, caractéristiques techniques de la scène, budget consacré à la production.

La première étape concrète du projet consiste généralement en la présentation des maquettes. Celles-ci sont paramétrées par le directeur technique qui connaît toutes les contraintes du théâtre, tandis que les responsables d'ateliers conseillent les concepteurs pour définir les techniques et les matériaux les plus adaptés à la réalisation des décors et costumes.

Le premier travail de construction se déroule dans les ateliers de menuiserie et de serrurerie qui réalisent chacun de leur côté les différents éléments du décor. L'assemblage du décor est ensuite confié à l'atelier de construction. Les parties monumentales sont conçues comme un puzzle qui doit pouvoir se manipuler et s'assembler en scène avec aisance et rapidité. Légers tout en étant rigides, les différents éléments sont confectionnés dans des dimensions qui leur permettent d'être transportés dans des containers pour les tournées à venir.

Une fois la base structurelle du décor réalisée, celle-ci est habillée par l'atelier de décoration après avoir fait occasionnellement l'objet d'un équipement électrique (installation de moteurs, d'éclairages ou de dispositifs sonores). Son personnel, constitué de peintres et de sculpteurs issus, dans la majorité des cas, d'écoles des Beaux-Arts, doit être rompu à toutes sortes de techniques de reproduction : faux marbres, faux stucs, peintures de genre sur tous supports, fabrication d'ornements et d'accessoires (casques, boucliers, ceintures, parures, etc.) dans des matériaux divers : bois, acier, terre, matières synthétiques (mousse de polyuréthane expansée, résine, latex).

Dans un décor, ne sont construites et peintes que les parties laissées apparentes au public. L'aspect donné aux différents accessoires répond aux critères de la vraisemblance et de l'illusion. L'art des ateliers de création d'un théâtre est un art du faux : tel chaudron de cuivre martelé est fabriqué en mousse, tel socle de granit a pour support une armature de fer ou de bois, elle-même recouverte de toile plissée peinte alors en trompe-l'oeil, etc. Une fois achevé l'ornement du décor, celui-ci est installé sur la scène pour effectuer les essais d'éclairage. Certaines retouches sont apportées par la suite : estompage d'une colonne trop brillante, rehaussements de couleur d'un accessoire, finition des joints des éléments à assembler.

Pour la confection des costumes, le costumier procède à l'échantillonnage des étoffes, de leurs coloris, de l'harmonie qu'elles peuvent générer une fois assemblées. Parfois, lors d'exigences particulières, certains tissus font l'objet d'une fabrication spéciale tandis que d'autres sont retravaillés à seule fin de provoquer un effet singulier. Transformations des couleurs, modifications de la texture : la réalisation de costumes de scène constitue un travail artisanal où chaque pièce mérite une attention particulière pour s'adapter au mieux à la personnalité de l'interprète qui la portera. Une fois les textiles sélectionnés, l'élaboration du patron de chaque costume, ainsi que la coupe des tissus et leur assemblage, sont effectués sur mannequin. Après un essai en l'état, le costume est à nouveau ouvragé et se trouve agrémenté d'accessoires, de bijoux et différents autres ornements, jusqu'à trouver son aspect quasi définitif.

De la même façon que pour le décor, les costumes nécessitent réajustements et retouches jusqu'aux dernières répétitions. Dans tous les cas, tous les éléments de décoration et de costumes réalisés pour un spectacle sont répertoriés et classés afin que lors des représentations aucun incident ne puisse venir altérer le déroulement du spectacle. C'est souvent au lendemain de la "générale" que le travail de création s'achève tout à fait.



Atelier de fabrication des costumes



Atelier de construction des décors : menuiserie



Atelier de construction des décors : serrurerie

30



Atelier de construction des décors



Montage des décors sur le plateau du Grand Théâtre Massenet



Représentation de *La Princesse de Trébizonde* (mai 2013- Opéra Théâtre de Saint-Étienne)

ANNEXES

VOIX ET TESSITURES

UNE VOIX POUR UN PERSONNAGE

Les différents registres de la voix humaine s'adaptent par leur extension, leur timbre, leur caractère et leurs capacités techniques à différents genres de personnages.

Le choix que fait le compositeur est donc très important pour que le rôle incarné par le chanteur soit crédible.

VOIX DE FEMMES

◆ Soprano

C'est la voix la plus aiguë chez les femmes. Il existe plusieurs caractères de voix.

La soprano "colorature" : capable de faire des vocalises rapides et de monter dans les extrêmes aigus du registre. Ce sont généralement des rôles de magiciennes, de poupées, de personnages enchantés en lien avec le surnaturel et le monde des dieux.

La soprano "lyrique" : une voix claire et expressive qui s'adapte aux personnages des amoureuses, des jeunes filles.

La soprano "dramatique" : elle a une couleur obscure, veloutée idéale pour incarner des personnages plutôt graves comme les reines, les femmes fières ou d'âge mûr.

Personnage de soprano très connu : la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*).

◆ Mezzo-soprano

C'est la voix moyenne chez les femmes. La voix de mezzo s'adapte aux personnages de jeunes garçons, de femmes séduisantes ou à des personnages au caractère tragique.

Personnage célèbre de mezzo très connu : Carmen (*Carmen*)

◆ Alto

C'est une des voix féminines les plus graves. C'est une voix souvent utilisée pour personnifier des nourrices, des vieilles dames ou des guerriers. Il existe une voix encore plus grave, c'est celle de contralto.

VOIX D'HOMMES

◆ Ténor

C'est une des voix les plus aiguës chez les hommes (on trouve également une voix encore plus aiguë : celle de contre-ténor). Selon la couleur et le caractère de la voix, on distingue le ténor "léger", "lyrique" ou "dramatique". C'est souvent la voix du ténor qui incarne les héros à l'opéra. Ténors célèbres : Roberto Alagna, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo...

◆ Baryton

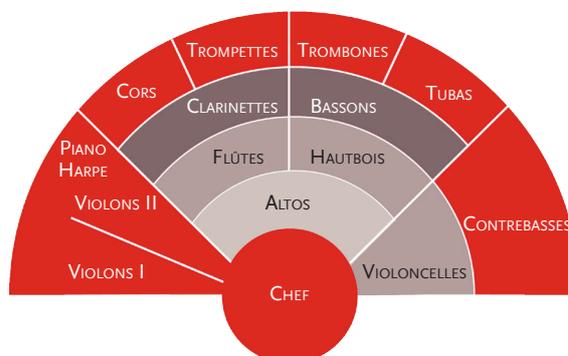
C'est la voix moyenne chez les hommes. Les rôles attribués au baryton sont par exemple : Comte Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Barbe-bleue, Falstaff, Pelléas. Barytons célèbres : Dietrich Fischer-Diskau, José Van Dam...

◆ Basse

C'est la voix la plus grave chez les hommes. Souvent la voix de basse incarne des personnages terribles comme des démons, des hommes méchants, parfois aussi la basse représente la voix de Dieu. Elle peut incarner également des personnages rassurants, comme les bons pères de famille.

31

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE



GLOSSAIRE

ALLEGRO

Terme italien signifiant "allègre" et désignant un tempo vif se situant en dessous du *presto* (rapide). Le premier mouvement de la symphonie ou du concerto classiques est quasi systématiquement un *allegro*.

ARIA

Forme vocale pour un seul chanteur, accompagné ou non par un effectif instrumental, et développant un sentiment particulier par opposition au récitatif qui lui fait avancer l'action.

ARIOSO

Terme italien désignant une forme musicale relativement libre, intermédiaire entre le récitatif (plutôt déclamé et narratif) et l'air (pleinement chanté et purement musical).

CANON

Technique musicale consistant à faire reproduire une même mélodie par une autre voix ou un autre instrument avec un décalage dans le temps.

CASTRAT

Chanteur masculin émasculé avant la mue afin qu'il garde le larynx et les cordes vocales de sa voix de jeune garçon (soit l'équivalent d'une tessiture de soprano) tout en développant la cage thoracique d'un homme adulte et donc une puissante "soufflerie". Encouragée par l'Église catholique, la castration de jeunes chanteurs se répand largement aux XVII^e et XVIII^e siècles, à une époque où les femmes n'étaient encore pas autorisées à chanter sur les scènes officielles.

CHROMATISME

Terme musical renvoyant à un type d'écriture procédant par demi-tons, et faisant donc entendre toute la palette des sons entre deux notes données. Le chromatisme produit généralement une sensation de parcours, d'épreuve.

CONCERTO

Genre instrumental pour orchestre, basé sur un dialogue entre un soliste (rarement deux) et le *tutti*. Le concerto est classique est composé en général de trois mouvements : rapide / lent / rapide. Le soliste, dont les interventions visent à démontrer la virtuosité autant que l'expressivité, expose les thèmes mélodiques qui sont ensuite repris par l'orchestre.

DRAMMA GIOCOSO

Terme italien signifiant "drame joyeux" et désignant un genre d'opéra qui se situe à mi-chemin entre le genre sérieux (*seria*) et le genre bouffe (*buffa*).

FORTE

Terme italien désignant une nuance d'intensité sonore et signifiant "fort" (par opposition au *piano*).

FUSÉE

Terme commun désignant les grands traits mélodiques ascendants ou descendants, souvent écrits en doubles croches et joués rapidement.

INTERVALLE ET SAUT D'INTERVALLE

Un intervalle est une distance sonore entre deux sons. Entre *do* et *ré* l'intervalle est petit, entre *do* et *si* il est très grand (*do, ré, mi, fa, sol, la, si...*). Chaque intervalle possède sa couleur propre, la seconde est piquante quand la tierce est délicate et la quarte conquérante. Le saut d'intervalle désigne une distance sonore entre deux notes non-conjointes dans une gamme donnée. Un grand saut d'intervalle produit une sensation intense, dramatique, dynamique et/ou virtuose.

LARGHETTO

Terme italien désignant un tempo plutôt lent situé entre l'*adagio* (à l'aise) et le *largo* (lent et solennel).

LIVRET

À l'opéra, le terme de livret (ou *libretto*) renvoie au texte littéraire mis en musique par le compositeur. Consulté indépendamment de la partition, le livret permet de lire l'intégralité des dialogues chantés et/ou parlés de l'œuvre musicale. Il est rédigé par un librettiste qui, soit rédige l'intégralité du texte, soit adapte un texte préexistant afin qu'il puisse être mis en musique.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Genre musical dédié à un petit effectif instrumental et/ ou vocal, dont chaque ligne mélodique est jouée par un seul instrumentiste. Les œuvres de musique de chambre s'opposent alors aux pièces symphoniques où la ligne de violon, par exemple, est jouée par une dizaine de violonistes en même temps. La formation par excellence de la musique de chambre est le quatuor à cordes, composé de deux violons (chacun ayant sa ligne mélodique propre), un alto et un violoncelle.

OPERA SERIA

Terme italien signifiant "opéra sérieux" et désignant un genre d'opéra noble, ordinairement basé sur un livret historique et/ou mythologique. Genre typique du XVIII^e siècle, l'*opera seria* multiplie les airs de solistes, développant chacun des *affetti* bien spécifiques (passions).

OPÉRETTE

À sa naissance, l'opérette est un genre théâtral qui incorpore quelques chansons populaires. Au XIX^e siècle et notamment sous l'impulsion d'Offenbach, l'opérette gagne en envergure et vise désormais une forme de critique sociale, impliquant la composition d'une véritable partition qui alterne numéros chantés, dansés, et dialogues parlés.

PIANO

Terme italien désignant une nuance d'intensité sonore et signifiant « doux » (par opposition au *forte*).

RÉCITATIF

Terme qui désigne les passages d'un opéra où la voix est davantage déclamée que chantée. Le récitatif peut être sec, c'est-à-dire soutenu par le clavecin seulement, ou accompagné c'est-à-dire soutenu par l'orchestre.

RYTHME

Le compositeur Vincent d'Indy définit ainsi la notion de rythme : « Le rythme est l'Ordre et la Proportion, dans l'Espace et le Temps ». En effet, le rythme détermine la durée des notes les unes par rapport aux autres. La notion de rythme ne doit pas se confondre avec celle de tempo, qui renvoie, elle, à la vitesse d'exécution d'une pièce musicale.

RYTHME POINTÉ

Rythme faisant alterner une valeur longue et une valeur brève et produisant ainsi une sensation de grandiloquence, de majesté. Le rythme pointé est régulièrement utilisé pour évoquer la splendeur de la royauté.

SINGSPIEL

Genre musical allemand faisant alterner épisodes chantés et dialogues parlés. Le *singspiel* peut être rapproché de son homologue français : l'opéra-comique.

STYLE POLYPHONIQUE

Type d'écriture qui consiste à faire s'agencer entre elles différentes lignes musicales indépendantes, qui par leur chevauchement, forment une harmonie. La polyphonie renvoie à une technique d'écriture savante en ce sens où elle développe plusieurs lignes, plusieurs mélodies, et s'oppose alors à la monodie où seule une ligne musicale se développe.

SYMPHONIE

Genre instrumental de dimension importante et qui, contrairement au concerto, ne met pas en valeur un instrument particulier. Elle est interprétée par un orchestre symphonique sous la direction d'un chef d'orchestre.

TEMPO

En musique, le terme de *tempo* désigne la vitesse d'exécution d'une pièce musicale. Les différents *tempi* portent chacun des noms italiens, ex : *allegro* (pour un tempo vif), *largo* (pour un tempo lent), *prestissimo* (pour un tempo très rapide).

TESSITURE

Ensemble continu de notes pouvant être émises par une même voix de façon homogène. Il existe différentes tessitures de voix : soprano, alto, ténor, baryton, etc. (cf p.31)

TONALITÉ

Une tonalité se définit comme un monde sonore. Dans cet ensemble de sons, une gamme choisie fait autorité et sert de base à l'écriture mélodique et harmonique. La tonalité peut être de do, fa, la, etc. ; elle peut être majeure ou mineure et permet donc de multiples visages et sensations sonores.

TRÉMOLOS

Terme musical désignant une alternance rapide entre deux notes, ou la répétition d'une même note, généralement effectuée par de vifs enchaînements de coups d'archet sur un instrument à cordes.

TRILLE

Alternance très rapide entre deux notes conjointes (ex : *mi* et *fa*) utilisée comme ornement mélodique avant de s'arrêter sur la note suivante.

TUTTI

Terme italien qui désigne un groupe instrumental mobilisé dans son ensemble pour jouer un passage musical donné.

VOCALISE

Ensemble de notes chantées sur une seule et même voyelle et démontrant une certaine virtuosité vocale.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LA CLÉMENCE DE TITUS

◆ *La Clémence de Titus*, L'Avant-Scène Opéra n°226, Paris : Editions Premières loges, 2005.

SUR MOZART

◆ Jean-Victor HOCQUARD, *Mozart*, Paris : Seuil, 1994.
◆ Brigitte et Jean MASSIN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris : Fayard, 1990.

SUR L'OPÉRA, SES MÉTIERS ET LA MISE EN SCÈNE

◆ Bénédicte BOISSON, Alice FOLCO, Ariane MARTINEZ, éd., *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris : puf, 2010.
◆ André BOLL, *L'Opéra, spectacle intégral*, Paris : Olivier Perrin, 1963.
◆ *L'envers du décor*, ouvrage collectif, catalogue de l'exposition du Centre National du Costume de Scène, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2012.

Retrouvez l'Opéra Théâtre de Saint-Étienne sur internet
www.operatheatredesaintetienne.fr

Jardin des Plantes - BP 237
42013 Saint-Étienne cedex 2
operatheatre@saint-etienne.fr

Locations / réservations
du lundi au vendredi de 12h à 19h
04 77 47 83 40