

# RE ORSO

Légende musicale

pour 4 chanteurs, 4 acteurs, 11 instruments,  
voix et sons invisibles, spatialisation et totem acoustique

**Marco Stroppa**

Livret de Catherine Ailloud-Nicolas et Giordano Ferrari  
d'après *Re Orso*, fable de Arrigo Boito

2012



**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

## SOMMAIRE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>A) Arrigo Boïto et la culture italienne.....</b>                       | <b>6</b>  |
| 1) La Scapigliatura ou « manière d’être échevelé», voire « bohème » ..... | 6         |
| 2) Re Orso.....   | 7         |
| <br>  |           |
| <b>B) Mise en livret et choix dramaturgiques.....</b>                     | <b>10</b> |
| 1) Une dramaturgie résolument contemporaine.....                          | 10        |
| 2) Marco Stroppa, <i>le son et la scène</i> :.....                        | 11        |
| <br>  |           |
| <b>C) III. La musique mixte.....</b>                                      | <b>14</b> |
| 1) III. A. Les choix musicaux initiaux.....                               | 14        |
| 2) Parcours musical de Marco Stroppa.....                                 | 19        |
| 3) Propédeutique à l’Ircam.....   | 21        |

## INTRODUCTION

Ce dossier pédagogique s'adresse à un public universitaire curieux d'observer comment se crée un spectacle d'opéra en 2012. Le projet du compositeur Marco Stroppa est très ambitieux : il veut à la fois servir la culture italienne dans son art le plus exigeant - la poésie - utiliser toutes les avancées technologiques de ce que l'on appelle la musique mixte mais aussi faire appel à une conception dramaturgique résolument moderne.

Les étudiants en littérature italienne vont trouver avec le poème *Re Orso* d'Arrigo Boïto une œuvre littéraire qui fait figure d'apax dans la production du XIX<sup>ème</sup> siècle, et qu'en fin lettré, Giordano Ferrari a soumis à Marco Stroppa, qui porte en lui depuis une dizaine d'année le désir de composer pour la scène.

Les étudiants en Arts du Spectacle auront fort à faire pour dénouer les rapports entre musiciens, scénographe, metteur en scène, dramaturges, et autres intervenants.

Quant aux musicologues en herbe, une sérieuse mise à niveau sur la musique mixte les attend et une introduction à l'architecture extrêmement complexe de l'IRCAM a été faite à leur intention.

Mais encore une fois, il y a quelque chose de passionnant à suivre une création mondiale : va t-on assister à une actualisation du genre quadri centenaire de l'opéra, qui a déjà fait couler tant d'encre ?

Le présent dossier s'articule en trois orientations de recherches :

### A. Arrigo Boïto et la culture italienne

Un seul document auquel est adjoint le poème de Boïto dans son édition de 1865, ainsi que sa traduction française de Germana Schiassi. (voir dossier d'accompagnement, documents 1 et 2)

### B. Mise en livret et choix dramaturgiques

Plus complexe, cette partie comporte :

- 1/ Une dramaturgie résolument contemporaine
- 2/ Marco Stroppa, Le son et la scène

### C. La musique mixte

Il s'agit d'un parcours d'initiation en trois moments :

- 1/ les choix musicaux initiaux
2. Parcours musical de Marco Stroppa
- 3/ Propédeutique à la création à l'IRCAM

Beaucoup de sources sont proposées à partir de liens internet, dans le but de rendre interactives vos recherches.

De plus un ensemble de sept sources documentaires est mis à votre disposition dans un dossier d'accompagnement à ce travail, qui reproduisent :

1/ le poème de Boïto édité en 1865

<http://arrigoboito.soyombo.it/reorso.txt>

2/ sa traduction française réalisée par Germana Schiassi

3/ une présentation-défense du compositeur Stroppa par Eric Humbertclaude

4/ une note d'intention du metteur en scène et de la dramaturge théâtrale

5/ une restitution de l'Exorde, qui initie l'opéra, avec ses quatre composantes : poétique, dramatique, musicale et sonore

6/ un article de fond sur les deux opéras radiophoniques de Marco Stroppa, qui ont précédé Re Orso

7/ Enfin, un Duo pour compositeur et dramaturge, réalisé à quatre mains par Giordano Ferrari et Marco Stroppa.

En vous souhaitant bonne lecture et vous donnant rendez-vous à cette création à l'Opéra Comique pour échanges de point de vue,

Nathalie Otto-Witwicky

Docteur qualifiée en Musicologie, spécialiste de Musique et Théâtre



## A) ARRIGO BOÏTO ET LA CULTURE ITALIENNE

### 1) *La Scapigliatura* ou « manière d'être échevelé», voire « bohème »

Dès 1816, Madame de Staël, avait stigmatisé les errances de la littérature italienne, livrée d'une part au culte de l'antiquité et d'autre part à la facile musicalité de la langue qui camouflait trop souvent la vacuité des propos.

L'Italie du XIX<sup>ème</sup> siècle a connu de tels problèmes politiques liés à son unification, que « le romantisme fut bien autre chose qu'un renouvellement de la sensibilité préparé par une remise en cause de la raison. Il est inséparable du mouvement des nationalités : La réalisation de l'unité nationale porta un coup sérieux au romantisme qui, passé 1860, s'étiolé et dégénère pour tomber dans les déliquescences de la Bohème milanaise [...] Ces anarchistes bourgeois sont en révolte ouverte contre la société comme les Jeunes France de Gautier et la Bohème de Murger auxquels ils s'apparentent [...] L'orientation de la *Scapigliatura* se fait vers le vérisme et le décadentisme. »<sup>1</sup> A titre indicatif, Puccini composera en 1896 sa *Bohème*, dont le titre entier est *La Vie de bohème*, comédie lyrique en 4 actes, d'après le roman d'Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* paru en feuilleton entre 1847 et 1949 et dont l'action se déroule à Paris, vers 1830. Il y a donc un

réel décalage entre le romantisme français et ce qui en tient lieu en Italie trente ans plus tard.

Arrigo Boïto a une place de choix dans ce mouvement artistique de la Bohème italienne, à la fois comme librettiste, compositeur mais aussi journaliste. Né en 1842 à Padoue dans un milieu très aisé, il débute jeune, ses talents sont multiples et il voyage dans toute l'Europe. Ses références littéraires sont Victor Hugo, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe et sa culture humaniste est vaste : il cite/parodie de mémoire, Dante, Boccace... En musique, il défend la filiation Palestrina, Monteverdi, Scarlatti, Rossini. Des rapports initiaux conflictuels avec Verdi déboucheront sur les petits miracles que sont les livrets d'*Otello* et de *Falstaff*. Il est vrai que sa production opératique est moins réussie : *Mefistofele* n'est pas musicalement à la hauteur de ses ambitions et *Nerone* demeurera inachevé. Aussi faut-il modérer la vivacité de ses propos : « J'ai une aversion profonde pour l'opéra "mastodonte" » qui vise le succès d'*Aïda* de Verdi concomitant à l'échec de son *Méfistofele*.

Le poème *Re Orso* est une œuvre de jeunesse volontairement iconoclaste, qui lance le mouvement fantastique italien poursuivi par Pirandello et Buzzati. La tradition poétique italienne est mise à mal dans ce poème, au profit d'une musicalité indéniable qui ne peut que stimuler tout compositeur. Le sujet est choquant ; il s'agit de la lutte du bien et du mal, mais présentés crûment, sous des aspects révoltants : un roi ours et un ver. Rappelons ici que *Re Orso* est l'exact contemporain des *Chants*

<sup>1</sup> Norbert Jonard, Histoire de la littérature italienne, littérature des cinq continents, Ellipses, 2002, p.97.

de *Maldoror* d'Isidore Ducasse et que se profile un décadentisme européen qui animera toute la fin du siècle.

En fait, c'est toute une lignée culturelle italienne qui, de Manzoni et ses *Fiancés*, achevés en 1823, au cinéaste Visconti qui réalisa un film d'après la nouvelle *Senso* du frère aîné de d'Arrigo Boïto, transmet l'héritage d'un savoir et d'humanités multiséculaires. N'oublions pas le roman phare de Federico de Roberto *Les princes de Francalanza* qui, publié en 1894, immortalise la période décadente italienne va inspirer à Lampedusa, son fameux *Guépard* mis en scène par Visconti.

A titre indicatif, ont récemment paru quatre nouvelles, stupéfiantes, d'Arrigo Boïto, *Idées fixes, trop fixes*, aux éditions du Sonneur, 2007.

Sur le vérisme dans la prose narrative italienne :

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph\\_0035-0818\\_1938\\_num\\_17\\_1\\_1249\\_t1\\_0270\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1938_num_17_1_1249_t1_0270_0000_1)

## 2) Re Orso

Voici le poème dans sa version italienne de 1865 : **Document 1**.

Voici à présent sa traduction française de Germana Schiassi, de 1865 : **Document 2**.

La légende du Roi ours est la suivante : le malfaisant roi de Crète, ayant décapité sa maîtresse, la remplace par la personnification de la beauté et de la pureté, la vénitienne Oliba. Avec l'aide du serpent Ligula, Orso l'enlève, et à partir de ce moment commence

à entendre des alarmes -avertissements dans sa tête : « Roi Ours protège-toi de la morsure du ver ». Il a recours à un bouffon, Papiol, nain bossu pour localiser la source de la voix, ce qu'il fait dans les formes (un sceau et une pie). Ceux-ci sont tués par le cuisinier Trol, un géant. La chanson est perpétuée par un troubadour, que Papiol échoue à éliminer. En punition il devient la farce d'une tourte royale. Orso et Oliba se marient. La cérémonie est une fête mortuaire, suivie par les 12 ministres du roi, symbolisant les 12 apôtres de la dernière cène. Oliba offre au roi une pomme contenant un ver. En fureur, le roi décapite et Oliba et le ver. On entend la voix du troubadour, mais rendue silencieuse par l'impact créé par la tête d'Oliba, qui vient s'écraser contre la fenêtre du palais.

Cent ans plus tard Orso se confesse à un frère corrompu. Comme le motif de « Re orso/ti schermi/dal morso/de 'vermi' » consume le roi, il meurt, et probablement mangé par le ver, qui fait un voyage symbolique du côté de son cadavre. La scène revient au présent : Le fantôme d'Orso voyage de par le monde en sens inverse du soleil, tandis que le ver mange au loin son palais et sa langue.

Cette légende est divisée en 2 sections : *orso vivo* et *orso moto*. Déséquilibre visuel entre le petit et déformé et le gigantesque. La parole chevaleresque contre la tête d'Oliba.

« Certains trouve là une reconstruction du monde des légendes germaniques avec gobelins (lutins), géant et chevalier. C'est cependant détourné par la perversion ironique de sa fonction : Boïto sert et aide l'amoral comme opposé au bien. Il bâtit une histoire anti- féérique, donc, dans laquelle le roi est un monstre, l'héroïne perd sa tête et la continuité dépend de l'apparence, voyage et triomphe d'un ver.

*Re Orso* est une œuvre sur le Mal [...] A travers la parodie, résultant de la transformation de la beauté en absurde et ridicule, elle dégrade aussi le monde de Dante, Pétrarque, Leopardi et Manzoni. A sa conclusion, la morale émerge : il n'y a pas de morale. C'est un jeu de loto, un conte fou sur un bourreau, un moine, un bossu, un ver et un roi ».

Comme *Re Orso* est constamment cité comme l'œuvre la plus représentative de Boïto, il est habituel de forger un lien avec *Il libro dei versi*, avant de considérer *Mefistofele* et *Otello*. L'Exorde sert de mise en garde aux bigots, jeunes et vieux, qui doivent craindre l'« horrible page » d'une légende qui va se dérouler. Le Mal et le Bien sont représentés par Orso et Oliba et l'énormité des crimes du roi est amplifiée par le fait que cela se passe en Crète, le pays du Minotaure. Sa face brutale et ses qualités inhumaines sont communiquées dans les *Storie Antiche*. 'La Maladeta : al suo cuor pari : Orso'

La férocité est associée avec le royaume de l'animal : la copulation de Pasiphae avec un taureau. Orso était, semble-t-il un nom commun durant le moyen-âge. C'était aussi le nom d'un chef militaire qui a pris le premier le pouvoir à Venise, précurseur des Doges. Oliba, non par coïncidence, je pense, est d'origine vénitienne. Si l'on considère les deux qualités suivantes de la cité adriatique, beauté et déclin, cela pourrait nous expliquer pourquoi Oliba offre une pomme à Orso, complémentaire du ver de la corruption et du pourrissement. Si le ver symbolise le Mal à petite échelle, Orso est à l'opposé. Comme le Mal se consume, *Re Orso* est finalement dévoré par le ver, démonstration ironique que les petites bêtes peuvent manger les grandes. L'immensité des crimes renvoie au temps et à l'espace. L'œuvre, située dans

un âge sombre, couvre deux siècles, et proclame la durée du Mal. Orso souffre d'une perturbation mentale qui prend la forme de voix proclamant 'Re Orso/Ti schermi/Dal morso/de'vermi.' Dans un effort d'expulser ses alertes intérieures et détruire leurs sources, il décapite et déforme, sans se soulager. La relation entre le psychologique et le symbolique dans les différents moments de la légende est assez difficile à montrer.

Une grande variété de styles littéraires traverse le poème, entre le populaire et l'allégorique, le lyrique, les formes et contenus des œuvres de la littérature canonique sont parodiés. Un tel procédé illustre le consentement de Boïto à subir une remise en question par l'histoire littéraire, qui peut le rejeter, le prendre à part ou encore le réformer. En ce sens *Re Orso* peut être jugé comme un criticisme déstructuré. Son protagoniste est l'antithèse de l'Art, Connaissance et Civilisation, dont toute approche démembrer la beauté et l'expression lyrique, suspectées d'être dégradées et détruites. Cela peut être interprété comme un cri pour un nouvel Ethos, une nouvelle société et un nouveau mythe de l'homme.

Le roi et son bouffon renvoient à Francis I et Triboulet dans *Le roi s'amuse* de Victor Hugo. Boïto a recours à une convention médiévale de la division poétique des œuvres en sections référencées à la vie ou à la mort du sujet. Par exemple Pétrarque opère identiquement dans *Canzonere* : « In vita di Madonna Laura, In morte di Madonna Laura ». Cette convention devient vite caricature, détournement, déformation. Un exemple fort : la lune et sa représentation : bien qu'introduite en termes léopardiens, elle se transforme en une femme aveugle, qui dispense la lumière. Comme un être infirme, elle fait lentement son chemin à travers le ciel. Les vers suivants sont une évocation

consciente de 'La sera del di festa' de Leopardi : « E scorsa un'ora... Di dromedari ». Ces lignes se présentent par ailleurs comme une antithèse de la perception des poètes romantiques de la lune en tant que pourvoyeuse de lumière, de beauté et d'enchantement. Plus tard, dans sa forme ronde elle ressemblera à une note de musique, synonyme d'harmonie. Seulement, l'idée a dû se faire que l'image d'une note de musique dans sa forme manuscrite est noire... Boïto transpose donc son « dualismo » : « E ancora la luna... Di canto fermo ».

*Re Orso* comporte, entre autre une comparaison avec l'émission vocale d'un son, d'une lamentation, un cri, une litanie : parodie de la Litanie des (Saints) damnés dans *L'Inferno* de Dante (XXXI.l.67.)

Le remplacement de l'ordre poétique, avec son harmonie et ses valeurs esthétiques par la confusion, le blasphème et la comédie noire constitue une doctrine du déni et de la perversion. Suivant la mort du roi, le motif du ver est remplacé par un beau chevalier crétois qui arrive pour participer aux rites funéraires. Il est introduit avec une délicatesse de ton qui dément sa revendication d'être un ancêtre d'Orso. 'O il bel cavaliero... Dal magico vezzo.' Le beau chevalier et le ver étêté représentent une autre dualité : la chevalerie et la corruption. A la disparition du chevalier, revient le ver ; les vers ne meurent pas, et au moment de la mort d'Orso, il réapparaît et entame son voyage de revanche. Il progresse (ce n'est pas une répétition) et représente le passage du temps.

Mais sa logique de progression est tournée en ridicule : le roi est déjà mort. La fonction du ver est de transformer le cadavre en néant. Il traverse la mer de Rhodes sur le dos d'un chat. Ici se glissent des références à *The Conqueror Worm* de Poe et *La Charogne* de Baudelaire ; voir aussi une parodie du voyage de

Renzo dans *I Promessi sposi* de Manzoni, revenant du chaos de Milan à la liberté de la République de Venise : *Cammina cammina, trova cascine*.

La variété métrique et les contrastes entre les formes poétiques s'amplifient avec les différentes versions du poème, qui connaîtra quatre éditions. L'effet sonore et le refrain supplantent l'imagerie. L'intellectualisation du Mal qui résulte de la parodie et de la dégradation des conventions est convoquée au service du thème central de l'œuvre. L'art et la science n'entrent pas ici en conflit, comme dans les *Versi*, mais plutôt la lutte entre la beauté et l'inhumain. Les protagonistes ne sont guère plus que des objets symboliques, marionnettes contrôlées par un marionnettiste fou, qui met en scène une bataille entre le conscient et le subconscient. La forme artistique du poème contient à la fois et les mots et la musique.

O'Grady, *Deirdre, Piave, Boïto, Pirandello : from romantic realism to modernism*, the Edwin Mellen press (Lewinston, N.Y.), 2000, p. 46-55.

2° Référence au *Roi s'amuse* de Victor Hugo de 1832 (drame romantique par excellence) : le recoupement ne vous aura pas échappé. Le bouffon Papiolo renvoie directement à celui du *Roi s'amuse*, qui sous la plume du librettiste Piave deviendra le fameux *Rigoletto* de Verdi en 1851. D'ailleurs l'air du Duc de l'Acte III *La donna e mobile* fait un retour en force dans l'opéra de Marco Stroppa. Voir l'article d'Anne Ubersfeld, *Le roi et le bouffon, essai sur le théâtre de Victor Hugo*, édition José Corti, 1974, réédité en 2001.

## B) MISE EN LIVRET ET CHOIX DRAMATURGIQUES

### 1) Une dramaturgie résolument contemporaine

#### a) A. Les commanditaires :

Outre l'Opéra Comique, se sont engagés le Théâtre royal de la Monnaie, l'Ircam - Centre Pompidou ainsi que l'Ensemble InterContemporain dont les musiciens dirigés par Susanna Mälkki assureront la partie instrumentale de l'œuvre. Autant dire qu'en tant que création mondiale, l'Opéra de Marco Stroppa est attendu.

À ce titre la présentation du compositeur sur le site de l'Ircam, rédigée et actualisée le 17 février 2012 par Giordano Ferrari, rend compte de la façon dont est envisagée cette création par l'institution. Nous y reviendrons lorsque nous parlerons de la musique.

<http://brahms.ircam.fr/marco-stroppa>

Une autre appréciation - hors institution - du compositeur, nous paraît très pertinente et mériter attention :

Document 3 : Eric Humbertclaude, *Empreintes, regards sur la création contemporaine*, L'Harmattan, 2008, p. 35-37.

#### b) L'équipe de production :

Mise en scène : Richard Brunel

<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Richard-Brunel/presentation/>

Dramaturgie théâtrale : Catherine Ailloud-Nicolas

[http://www.operaderouen.fr/-trombi\\_121](http://www.operaderouen.fr/-trombi_121)

Dramaturgie musicale : Giordano Ferrari

<http://www.fabula.org/colloques/document1243.php>

Décors et costumes : Bruno de Lavenère

[http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX\\_Personne=1353](http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=1353)

Voici à titre d'exemples quelques costumes conçus et retenus pour la production :



Lumières : Laurent Castaing

Collaborateur aux mouvements : Thierry Thieû Niang

<http://www.thierry-niang.fr/Parcours>

Il existe, notamment en ligne, un article significatif de la démarche de l'artiste :

<http://www.thierry-niang.fr/Dans-la-poesie-du-mouvement>

### c) Mise en livret et choix dramaturgiques

Giordano Ferrari : « Quoi répondre à un compositeur qui est en quête d'un sujet théâtral pour sa première œuvre scénique ? On peut bien discuter avec lui, mais il reste difficile de comprendre ce qu'il cherche vraiment dans la confrontation avec la scène. Alors on essaie de deviner en pensant à sa musique et à ses potentialités représentatives. L'univers de la musique de Marco Stroppa a été pour moi toujours très dramaturgique, mais une dramaturgie du son, riche en contrastes, avec des parcours qui s'entrecroisent et des références subtiles à d'autres univers sonores... enfin, tout ce qu'il faut pour une action dans la musique et dans le son, mais complètement abstrait par rapport à une scène théâtrale, avec des personnes qui bougent et chantent dans un espace à l'intérieur d'un décor. Je me suis dit que peut-être cherchait-il justement cela dans le théâtre : une confrontation avec les contraintes d'un monde non seulement musical. Je ne me voyais donc pas lui proposer l'adaptation d'une pièce théâtrale avec l'obligation de dialogues trop naturalistes qui auraient empêché à sa musique de prendre de l'amplitude,

mais non plus un texte trop proche du roman ou de la nouvelle, donc de l'univers « non scénique » d'où il voulait sortir. Alors j'ai lui ai proposé quelques lectures, parmi lesquelles *Re Orso* de Arrigo Boito : un conte en vers écrit par un compositeur et librettiste du XIX. Autrement dit des vers très musicaux, une fable symbolique dans un univers fantastique et atemporel, mais avec un fort potentiel théâtral. »<sup>2</sup>

- Voir dans le dossier le **document 5** : l'exorde
- La note d'intention de Richard Brunel et Catherine Ailloud-Nicolas : **document 4**
- Et celle de Ferrari et Stroppa : **document 7**

## 2) **Marco Stroppa, le son et la scène :**

### a) Un problème de dramaturgie

Marco Stroppa :

*Ma première expérience avec de la musique pour le drame furent deux opéras radiophoniques : Proemio, sur un livret extrait du Décaméron de Boccace, et in cielo in terra in mare, un livret nouveau écrit par Adolfo Moriconi. Écrites au début des années 90, ces œuvres se développaient selon une structure de musique*

---

<sup>2</sup> In, *Duo pour compositeur et dramaturge musical*, note d'intention destinée à l'Opéra Comique

d'opéra, mais leur destination pour la radio ne permettait pas une version scénique. Dans ces opéras, la scène demeurait imaginaire.<sup>3</sup>

Voir l'excellent article d'Olivier Class sur ces deux opéras radiophoniques de Stroppa, que nous proposons en **document 4**.

Car c'est bien là le nœud du problème : le compositeur crée sa propre dramaturgie sonore, à partir de la musicalité du poème, ce à quoi, Giordano Ferrari, en tant que dramaturge musical, ne peut que d'adhérer.

Marco Stroppa :

*Lorsque Giordano Ferrari me présenta cette fable d'Arrigo Boito, plusieurs éléments m'ont immédiatement séduit. Tout d'abord la construction du texte, entièrement écrit en vers : s'il n'était pas conçu comme un texte pour la scène, il était construit comme une véritable œuvre de musique, avec des motifs et des images qui revenaient à différents endroits, et étaient signalés par une structure métrique spécifique, constamment variée. Ensuite, l'incroyable jeu de rythmes et couleurs donné par le choix des mots, et des jeux entre les lettres. Un seul exemple, parmi beaucoup d'autres, utilisant les noms des deux personnages principaux, le roi et le ver. Dans Re Orso, on trouve non seulement une note de musique (le... Ré) - composée d'un son rugueux (r), suivie d'une voyelle claire (ai) - mais aussi une construction particulière : si on enlève une des deux consonnes du deuxième mot, deux mots secondaires apparaissent, mettant en valeur le caractère du personnage ; « oro » (sans s), l'or, l'avarice, « oso », sans r, j'ose, donc le sentiment décomplexé, l'arrogance aveugle de celui qui détient*

<sup>3</sup> Duo pour compositeur et dramaturge musical

*le pouvoir. Par contre, dans « Verme » on trouve tout d'abord « me » (moi, l'affirmation d'une identité précise), précédé par « ver » (le vrai, la vérité). Ce personnage nous dit, par son nom, qu'il représente la sincérité, toute jouée sur la même couleur vocalique claire (ai), comme le début du roi. D'ailleurs, le roi est aussi caché, à l'envers, dans ce mot (er = re). Les rapports ambigus entre le ver et le roi sont ainsi représentés. Et il y a des dizaines de jeux sémantiques ou acoustiques de ce genre dans le texte de Boito !<sup>4</sup>*

De fait, la présence d'une dramaturge théâtrale, en la personne de Catherine Ailloud-Nicolas, prend tout son sens dans les propos suivants : « la dramaturgie est l'objet d'une attention très forte depuis ces dernières années. Un certain nombre d'ouvrages récents tentent d'en dessiner les contours. » Et de préciser :

« Le mot " dramaturge " a plusieurs acceptions. Nous nous intéressons ici à ce que l'on appelle parfois la dramaturgie à l'allemande, c'est-à-dire l'activité qui consiste à lire le texte de théâtre comme une anticipation de la scène (Dort, 1995 : 286). »<sup>5</sup>

## **b) La mise en œuvre de l'Exorde**

Un exemple particulièrement significatif des choix dramaturgiques opérés sur le poème de Boïto se situe au début de l'œuvre :

<sup>4</sup> Duo pour compositeur et dramaturge musical

<sup>5</sup> Un enseignement de la dramaturgie est-il possible dans les classes de collèges et de lycées, Université de Lyon 1, UMR Lire, Synergies France n°8 - 2011, p. 83-89.

- voir les premières pages du document 1 (poème en italien de 1865)
- la traduction française de Germana Schiassi (page 44), **document 2**
- le synopsis commenté remis à l'Opéra Comique (maquette 2f : 110218), dont nous fournissons une copie en **document 4**

## C) LA MUSIQUE MIXTE

### 1) Les choix musicaux initiaux

#### a) Références musicales :

Elles sont de deux types :

#### 1°/ la citation

• *La Donna e mobile*, air du Duc, acte III de *Rigoletto*, opéra de Verdi (1851)

L'air : [http://fr.goldenmap.com/La\\_donna\\_è\\_mobile](http://fr.goldenmap.com/La_donna_è_mobile)

L'opéra :

[http://www.lamediatheque.be/travers\\_sons/op\\_ver01.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/op_ver01.htm)

#### 2°/ le rapprochement acoustique

Dans son cahier de travail, Marco Stroppa indique, pour mémoire, des œuvres comprenant des effets acoustiques proches de celui qu'il envisage à certains endroits.

Acte II, scène 3. Mouvement lent, son rugueux, mais plutôt ténu, mouvement rapide, sons très "spatialisables" (voir fin de *Songes* de Risset, ou début de *Turénas*, par exemple).

• *Songes* de Risset (1979)

Analyse auditive de l'œuvre :

<http://brahms.ircam.fr/works/work/11505/#program>

Enregistrement

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&np1=0&np2=10&p=1>

Le compositeur

<http://www.musicologie.org/Biographies/r/risset.html>

• *Turénas* de John Chowning (1972)

Analyse et écoute interactive de la pièce :

<http://www.inagram.com/categories/john-chowning>

Transcription visuelle de la pièce :

[http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/chowning/analyse/turenas/turenas\\_app.html](http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/chowning/analyse/turenas/turenas_app.html)

• *L'espace entre les pierres* de Mauro Graziani (2008)

Audition

<http://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=it&u=http://www.maurograziani.org/&ei=VQ5WT6f8M9PP8gOo6NHBCA&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CC8Q7gEwAA&prev=/search%3Fq=mauro+graziani%26hl=fr%26client=safari%26rls=en%26prmd=i mvnso>

Il nous semble important d'initier une culture des musiques électroniques ou mixtes à partir de ces quelques œuvres, qui ont fait l'histoire, donc à écouter et réécouter.

## **b) Distribution**

*Re Orso, un uomo di potere* - Roi Ours, un homme de pouvoir : contreténor

*Verme, una donna del popolo* - Ver, une femme du peuple : Mezzo-soprano

*Oliba, moglie forzata del Re* - épouse forcée du Roi : Soprano aigu  
*Trovatore* - Trouvère : ténor

*Due cortigiani* - deux courtisans : soprano/Ténor

*Papiolo, buffone* - bouffon : acteur-mime

*Frate* - Frère : acteur ou actrice

*Tre cortigiani/e* - Trois courtisan(e)s : actrices ou acteurs

*Ensemble invisibile* - Ensemble invisible : électronique

*Voci, suoni, presenze invisibili* - Voix, sons, présences invisibles : électronique

*Voce chimerica* - Voix chimérique : électronique

*Trasformazioni voci* - Traitements des voix : électronique

Plusieurs constations s'imposent de façon significative :

- les voix chantées sont toutes aigues, alors que le roi se prêterait à un rôle « à manteau » et donc à un registre de baryton. Goût du compositeur pour les registres aigus (un peu à la manière de Pierre Boulez) ? soumission à la mode néo-baroque ? équilibre recherché avec les instruments graves ?

- L'influence du Théâtre Musical des années 1970 -1980 est très nette : réduction des effectifs sur scène, bipolarité chanteurs

- acteurs - mime *cantante* (c'est-à-dire pouvant chanter) pour Papiol.

Voir à ce titre :

- *L'opéra éclaté, la dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, sous la direction de Giordano Ferrari, arts 8, DMCE, L'Harmattan, 2006.

- La part magistrale de l'électronique, qui représente un tiers du dispositif scénique : Marco Stroppa est résolu à nous faire entrer de plein pied dans l'univers sonore virtuel.

## **c) Nomenclature :**

Disklavier ou Sampler: clavier 5 octaves.

Électronique: clavier 88 touches (contrôle ordinateur et suivi tempo)

Hautbois (aussi Cor Anglais)

Clarinette en Sib (aussi Clarinette contrebasse en Sib)

Basson

Trompette (en Sib)

Trombone ténor-basse

Cor (en Fa)

Accordéon à boutons

Violon

Alto

Violoncelle

Contrebasse jazz sans archet (4 cordes, utilisant la technique jazz du slapping bass et les pizz. M.g. d'harpe)

Tous les instruments sont amplifiés avec une prise de son très rapprochée et séparée, éventuellement avec plusieurs microphones par instruments (dans certains cas), mais non traités.

Chacun des quatre personnages chantant est doté d'un double instrumental :

Orso : basson dans l'aigu

Oliba : clarinette

Le ver : alto

Le Trouvère : disklavier

#### **d) Repères sonores**

Voici l'essentiel des indications portées par le compositeur sur le livret de l'opéra, qui sont très précieuses car pouvant servir de « balises » sonores au cours du spectacle. Les données techniques ont été intentionnellement retranscrites, afin de ne pas masquer l'incontournable intermédiaire technologique qui relie la pensée compositionnelle de Marco Stroppa et l'événement sonore acté. C'est là un des enjeux majeurs de *Re Orso* !

En guise de *vademecum* : « Vocabulaire des Nouvelles technologies Musicales », Minerve, 2008.

<http://www.digiform.fr/i-vocabulaire.htm>

#### **Acte I :**

Scène 1.

- Sonnerie de portable standard
- Voix d'hôtesse de l'air enregistrée (superVP Trax ?)
- Cluster de pizzicati de contrebasse, slapping bass
- Echo du parlé avec morphing vers un bruit métallique percussif

Scène 2.

- Basson et Hautbois jouent surtout des sons multiphoniques
- Voix électronique non compréhensible

Scène 3

- Courtisane : voix chuchotée, mais très amplifiée
- Trombone : slaps graves ; contrebasse pizz. harmoniques moyennement aigus
- Trompette waa-waa devient une sorte de 3ème personnage parlant
- Glissandi
- voix plus dématérialisée (OMchant) mais texte davantage compréhensible
- pluie de sons

Scène 4.

- Le ver rattrape la pluie de sons et l'incarne
- compréhension du texte moyenne, voix traitée électroniquement Chromax avec délai court

- Intermède musical : tango

#### Scène 5.

- Disklavier devant la scène ; chante en même temps que lui, en analysant ce qu'il chante en temps réel (relation de cause à effet perceptible)
- Le trouvère chante l'accompagnement de la donna e mobile, accompagné par la trompette avec sourdine
- Double quintette : celui des vents et quatuor à cordes + accordéon
- Analyse-synthèse d'une exécution de La donna e mobile mais aussi d'une personne qui dit le texte du trouvère sur le même rythme (fichier MIDI), tempo contrôlé par le clavier
- Jeu instrumental entre les 2 quintettes se répondant : forme en spirale
- Le Disklavier joue de + en + rapidement, en rajoutant de + en + de notes : la musique s'étouffe avec le Trouvère
- Squelettes de danses (mazurka, rag time, sarabande, tango), à des vitesses différentes
- Mise en évidence de la voix d'Oliba : amplification, grossissement, spatialisation, comme si la voix s'échappait de son espace
- Les 1res lettres de chaque vers sont figées « gelées » et répétées par l'électronique, de façon à reconstruire, peu à peu le mot OLIBA

- Le Trouvère mort mais sa voix reste toujours présente (effet cinématographique), puis le tout se brise dans l'espace.

#### **Intermède historique : passage acte I - acte II**

C'est le centre névralgique de l'opéra : ici s'opère la bascule entre un monde sonore (bien ou peu) connu et l'univers très particulier de la voix et de la vocalité artificielle.

Ci-dessous, la conception et l'ordonnement de l'Intermède par Marco Stroppa

Interlude instrumental et électronique (passage Acte I - II) (5'30 / 46'00).

Trois phases :

- 1) Tous les instruments recommencent à jouer, comme avant, reprenant d'une façon un peu plus excitée, voire détraquée les danses et les mélodies chantées pendant cette scène (scène muette ponctuée par une sorte de danse macabre, idéalement toutes les danses devraient se transformer en des danses macabres).
- 2) Peu à peu, les instruments s'arrêtent et sont remplacés par les mêmes motifs électroniques répétés en boucle (on ne devrait pas se rendre compte toute de suite que les instruments ont été remplacés)
- 3) Les motifs sont de plus en plus traités et commencent à sonner comme de la musique électronique. Quand le changement est fait et que la sonorité est entièrement électronique s'ouvre l'Acte II.

Pendant ce temps, les instrumentistes quittent la fosse en traversant la scène. Restent le chef et le clavier (qui pourrait,

cependant, aussi quitter la scène et aller vers un clavier caché derrière la scène pour le contrôle du 2e acte).

avec fréquence et bw variables dans la boucle, qui, au fur et à mesure du cycle, traite le son de plus en plus - voir exemple dans la pièce de Mauro Graziani).

4) À la fin, ajouter un mélange de sons de synthèse pure (plaquarillon frappé + archet) et d'échantillons de waterphone (qui signent l'entrée dans l'atmosphère du 2e acte), ainsi que des éléments que l'on retrouvera dans le 2e acte.

Cet intermède part du traitement des danses à la fin du 1er acte et doit emmener la scène suivante.

### **Acte II : une dramaturgie musicale artificielle**

Un ouvrage indispensable :

Bruno Bossis, *La voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, PUR, 2005.

Uniquement électronique (sauf l'accordéon à la fin). Différentes familles de sons électroniques.

Voix traitées en temps réel (sauf le ver qui demeure non traité).

Autant la musique du premier acte est très "calquée" sur la structure dramaturgique du texte, autant dans cet acte il faut penser à une forme musicale autonome.

La musique doit dire des choses que le texte ne dit pas, en prenant des éléments musicaux du 1er acte, mais dans une couleur électronique.

Le ver représente la mort qui arrive (le faire venir du public?), il représente le temps (chante de façon pulsée, assez régulière), mais aussi quelque chose de charnel.

Question: est-ce que le ver a une influence (musicale ou de mise en scène) sur les autres?

Ici, tout doit sonner comme dans un autre monde, où le temps ne coule plus de la même façon, les voix paraissent irréelles, et l'action divisée en trois flux différents.

Chaque flot temporel indépendant dit aussi évoluer au fur et à mesure que la scène avance, à savoir : même famille de traitement [par flux], mais avec des valeurs chaque fois différentes et contrôlées par une évolution simple (de plus en plus extrêmes, de moins en moins évidentes, etc.)

21a

Il faut trouver une "signature" acoustique pour chaque épisode de la colonne de gauche, suffisamment marquée pour en faire la différence (je n'ai pas encore une idée précise ce qui est possible...).

21b

Pour le roi/frère, rendre la voix plus rugueuse (mais pas caverneuse!), et multiple (dans l'espace des fréquences - transpositions, et dans le temps - retards).

21c

Le ver doit commencer dans une voix "céleste" (Chromax?) et devenir de plus en plus concret ; à la fin, il chante "normalement" et sans amplification (si la mise en scène le permet).

Avec les traitements divers il y aura aussi beaucoup de sons électroniques qui s'intersèquent [sic] (synthèse par signal abstraite, peut-être aussi de la synthèse granulaire et beaucoup de OMchant), et qui constituent le véritable substrat musical de cet acte. Ils remplacent, de facto, les instruments.

Chaque son sera placé dans l'espace, soit statique, soit dynamique (donner un exemple spatialement très riche). En directe (fichier mono + spat) ou en studio (fichier multipistes?).

## 2) Parcours musical de Marco Stroppa

Nous avons voulu, à partir de la base de données de l'Ircam et d'autres sources proposer aux étudiants un parcours dans l'œuvre de Stroppa, mêlant interventions/conférences, auditions d'extraits d'œuvres, articles de fond.

Compositeur et informaticien, compagnon de route de l'Ircam depuis le début des années 1980, Marco Stroppa est un créateur pour qui l'invention musicale n'est pas séparable de l'exploration de nouveaux territoires scientifiques et technologiques. Son cycle d'œuvres pour instrument soliste et « électronique de chambre » - comprenant notamment *little l, I will not kiss your fling flag, et ... of silence* - est ainsi l'occasion à la fois d'explorer de nouvelles manières de diffuser le son dans l'espace de la salle de concert, et de renouveler les paradigmes informatiques régissant la relation entre le monde instrumental et le monde des sons de synthèse. Le septième court-métrage de la série "Images d'une œuvre" éclaire les enjeux de cette démarche à la faveur de deux séjours récents de Stroppa à l'Ircam : réalisation d'une nouvelle version de ...of silence pour saxophone et électronique, et création d'une toute

nouvelle pièce du cycle, hist whist pour violon et électronique. Extraits de répétitions, entretiens avec le réalisateur en informatique musicale et les interprètes impliqués dans la genèse de ces œuvres, lecture d'extraits poétiques de Cummings, sont autant de façons d'entrer dans un univers musical exigeant et singulier.

Développe un système de contrôle de la synthèse

- aide à la composition de « haut en bas », jusqu'au contrôle minuscule du son, auquel il a donné le nom de CHROMA
- hypersensibilité à l'articulation sonore et à la dynamique
- a inventé une technique d'orchestration « *klangfarbenharmonie* »

### Come natura di foglia

Première œuvre vocale

Voix et électronique : 3 chœurs à 16 voix

Deux opéras radiophoniques, théâtre musical : voir Document 6, <http://apm.ircam.fr/subproject/8/>

### Atelier Stroppa

Stroppa, Marco ; Aimard, Pierre-Laurent, 18-06-1986

Pistes : Présentation de "Traiettorìa" et extraits. Stroppa, Marco (conférencier)

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&np1=0&np2=10&p=1>

### De la Création au Répertoire, 1998

<http://ressources.ircam.fr/record/oai:ircam.fr:multimedia:AU01040100>

### Miniatures, 2002

<http://brahms.ircam.fr/works/work/12290/>

### Théâtre de la voix : Come natura du foglia, 2002

Pistes :

- Petrohl. Aperghis, Georges (compositeur)
- Sara dolce tacere. Nono, Luigi (compositeur)
- Anatra al sal. Ronchetti, Lucia (compositeur)
- Come natura du foglia. Stroppa, Marco (compositeur)

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&p=2>

ou

[http://agora2006.ircam.fr/agoreso\\_jourparjour.html?date=20060611&cycle=84](http://agora2006.ircam.fr/agoreso_jourparjour.html?date=20060611&cycle=84)

### Un compositeur, une œuvre, 1998

[http://www.ircam.fr/images\\_d\\_une\\_oeuvre.html](http://www.ircam.fr/images_d_une_oeuvre.html)

### In cielo, in terra, in mare, 1992

Opéra radiophonique sur des textes d'Adolfo Morinoni pour bande, récitant, 8 voix solistes et sons électroniques / Marco Stroppa; Electric Phoenix

Type de ressource : audio

Auteur(s) : Stroppa, Marco (1959)

Auteur(s) secondaire(s) : Moriconi, Adolfo

Collectivité auteur secondaire : Electric Phoenix

Description matérielle : CD n°2 : piste 1 (4'56)

### Soirée privée

Type de ressource : audio

Date : 14-06-1996

Pistes :

- Présentation de Psappha. Xenakis, Iannis (conférencier)
- Psappha. Xenakis, Iannis (compositeur)
- Présentation de Dialogue de l'ombre double. Boulez, Pierre (conférencier)
- Dialogue de l'ombre double. Boulez, Pierre (compositeur)
- Présentation de Traiettoria. Stroppa, Marco (conférencier)
- Traiettoria. Stroppa, Marco (compositeur)

Notes : Orchestre: Ciampolini, Daniel. Damiens, Alain. Aimard, Pierre-Laurent.

Identifiant : oai:ircam.fr:multimedia:AU00864100

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&p=2>

### Spirali

Atelier quatuor à cordes et électronique 2 : Marco Stroppa, 2002

Pistes :

- Présentation de Spirali
- Spirali. Stroppa, Marco (compositeur)

Notes : Orchestre: Quatuor Diotima. Lieu: Ircam, Espace de projection.

Identifiant : oai:ircam.fr:multimedia:AU01474100

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&np1=0&np2=10&p=1>

### 3) Propédeutique à l'Ircam

Ce dossier se veut une ouverture sur les problématiques de la musique contemporaine, telles qu'elles sont présentées par l'Ircam. Il s'agit donc d'un élargissement de notre propos sur Marco Stroppa et sa pratique des musiques mixtes. Les liens mis en œuvres débouchent sur des documents vidéos/sonores qui nous ont paru pertinents.

IRCAM : aller sur le site des RESSOURCES

#### a) I. Archives audiovisuelles des conférences et concerts de l'Ircam

<http://ressources.ircam.fr/archiprod.html>

Archives audiovisuelles/ Arbre des séries documentaires

L'Ircam en 3 volets

- Glossaire Science-Arts-Société
- Ecoute musicale
- Signal (Jean-Luc Hervé)
- Numérique

- Les instantanés de l'Ircam

- La spatialisation du son

- La transformation de la voix (Xavier Rodet)

- Les sciences et technologies de la musique et du son

UPCM, Sorbonne Universités, Conférences citoyennes sciences à cœur, saison 3, conférence du 10 février 2011 (84'42) : présentation très abordable et admirablement mise en forme

- MO : Modular Musical Objects :

Présentation ludique d'objets sonores dirigeant des effets acoustiques

#### b) Recherche documentation sonore

<http://ressources.ircam.fr/27.html?&np1=0&np2=10&p=1>

#### c) Marco Stroppa

Onglet Brahms, dont nous avons déjà parlé.

139 résultats pour « Marco Stroppa »