

Une aria électroacoustique : « L'air du Ver » du *Re Orso* de Marco Stroppa

Martin LALIBERTÉ
LISAA (EA 4120)
Université Paris-Est

Introduction

Re Orso est un opéra contemporain qui propose un rapport intéressant à la modernité et à la tradition. En effet, l'œuvre présente de véritables « airs » et autres signatures de la tradition opératique tout en se plaçant résolument au-delà de celle-ci. On circule ici de façon intéressante et cohérente entre cette tradition et une modernité sans concession. C'est justement ce mélange singulier qui attire l'attention, car loin d'être une opposition binaire, on retrouve plutôt un champ complexe de possibilités expressives, musicales et dramatiques.

Dans ce contexte, l'électroacoustique joue une part importante pour le renouvellement des « vieilles » catégories de l'opéra. On peut encore y déceler une série d'interactions dynamiques entre certains modèles musicaux vocaux ou percussifs et l'exploration de leur métissage.

Pour contribuer à une lecture de cette œuvre complexe, cet article procède en trois parties. Il s'agit d'abord d'exposer l'essentiel du contexte général de l'œuvre et d'en présenter les principales caractéristiques. Ensuite, le principal air du personnage du Ver, scènes 3 et 4 de la 1^{ère} partie est étudié dans ses caractéristiques d'écriture métriques, mélodiques et mélodico-rythmiques. Puis, il devient intéressant d'aborder certaines considérations électroacoustiques avant de terminer provisoirement cet exposé des recherches.

I. Contexte et présentation

Après quelques informations préliminaires, cette partie présente rapidement les caractéristiques d'écriture de l'œuvre afin de permettre de mieux comprendre les spécificités de l'air du Ver¹.

¹ Il s'agit d'une seconde étude sur ce sujet. Certains détails sont plus élaborés dans Martin Laliberté, « Les musiques mixtes numériques et la scène : quelques éléments de réflexion » à paraître dans les actes du *Colloque International sur les musiques mixtes* tenu à l'OMF de la Sorbonne en 2013, sous la direction de Elsa Filipe, 34

Re Orso est une « légende musicale »² pour quatre chanteurs, quatre acteurs, onze instruments et « sons invisibles »³. Elle a été composée par Marco Stroppa⁴ (1959, Vérone) sur un livret de Catherine Alliou-Nicolas et Giordano Ferrari d'après une fable de jeunesse d'Arrigo Boito. Commandée et créée à l'Opéra Comique en mai 2012, en co-production avec La Monnaie, à Bruxelles⁵, elle a été créée par les artistes suivants :

- Re Orso, tyran de Crète : Rodrigo Ferreira ;
- Ver, une femme du peuple : Monica Bacelli ;
- Oliba, courtisane et épouse forcée du Re Orso : Marisol Montalvo ;
- Trouvère, un courtisan : Alexander Kravets ;
- Papiol, bouffon : Geoffrey Carey (rôle parlant).

Les onze musiciens de la création appartenaient à l'Ensemble intercontemporain tandis que la technique était assurée par le compositeur et l'IRCAM. L'ensemble de la production était sous la direction musicale de Susanna Määkki et mis en scène par Richard Brunel⁶.

Synopsis de Re Orso

1^{ère} partie⁷ (Ours vivant) : à la cour de Crète, avant l'an Mil, le Roi Ours fait régner la terreur : meurtres, cour décadente et corrompue, mariage raté avec Oliba, orgie, viol... Le Ver, voix du peuple éternel et de la poésie, résiste.

2^{ème} partie (Ours mort) : bien plus tard, le Roi Ours est mourant et cherche l'absolution. Ses fantômes reviennent le hanter et il meurt sans rédemption. Le Ver est toujours là pour

pages.

² Terme retenu par le compositeur et les librettistes plutôt que celui d'opéra.

³ Le terme sera expliqué *infra*.

⁴ Une biographie succincte de ce compositeur italien proche depuis longtemps de l'IRCAM et professeur de composition musicale à la Musikhochschule de Stuttgart se trouve sur le site du CDMC : www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/stroppa-marco-1959. Comme tous les sites Internet mentionnés dans cet article, celui-ci a été consulté en juin 2017.

⁵ Où elle devrait être reprise à la saison 2018-2019 : www.forumopera.com/breve/la-monnaie-2018-19-une-saison-best-of.

⁶ Pour en savoir davantage, la lecture de l'excellent programme de l'Opéra Comique permet de découvrir beaucoup d'autres détails utiles. Agnès Terrier (rédaction), *Re Orso, programme de la création à l'Opéra Comique*, mai 2012, 112 pages.

⁷ Cette partie est nommée ainsi dans le livret du spectacle alors que la partition éditée chez Ricordi la nomme « Atto I ».

célébrer sa victoire sur le tyran.

Caractérisation vocale

Comme on s'y attend dans ce genre de spectacle, les quatre rôles principaux sont chantés :

- Re Orso : contre-ténor⁸. On remarque ici un intéressant décalage avec le modèle verdien, où le rôle-titre aurait été plutôt confié à un baryton ou un ténor. Paradoxalement⁹, vues les résonances baroques de la voix de falsettiste, cette ambiguïté modernise la caractérisation vocale et confère une ambivalence génératrice au rôle.
- Ver : mezzo-soprano aiguë. Ici le canon lyrique¹⁰ est respecté, peut-être pour favoriser une identification du spectateur avec son point de vue. On remarque toutefois que cette voix intermédiaire mais héroïque entre aussi en résonance avec les grandes figures baroques chantées par des castrats. La voix électroacoustique du Ver, qui reviendra hanter le Re Orso après l'assassinat initial du personnage, accentue encore cet aspect surnaturel.
- Oliba : soprano aiguë. Ce rôle assez pathétique de femme au destin horrible entre également en résonance avec le canon lyrique, à nouveau pour favoriser une certaine identification par les spectateurs. Sans doute pour les mêmes raisons, et en contraste avec le Ver, la voix d'Oliba demeure d'un bout à l'autre naturelle, sans traitement électroacoustique, et « humaine », si cela peut être dit d'une voix aussi aiguë¹¹.
- Trouvère : ténor aigu¹². Outre son nom verdien, ce rôle de ténor de caractère, assez

⁸ L'Opéra Comique a mis en ligne un clip d'extraits. La première minute permet d'entendre un peu le Re Orso et Oliba : www.youtube.com/watch?v=0G16AcVgwYE.

⁹ Comme beaucoup d'observateurs, je remarque que la renaissance des musiques anciennes est aussi un phénomène culturel contemporain.

¹⁰ J'emploie le terme de façon descriptive et neutre, sans intention polémique. Dans le cas étudié ici, une comparaison pourrait être faite avec d'autres rôles marquants de mezzos : Carmen, Charlotte, Cenerentola, Rosina, Suzuki, voire Dalila, Azucena, Herodias ou Judith, sans oublier toute la musique créée par Cathy Berberian et de nombreuses autres spécialistes des musiques modernes et contemporaines. Ce sont souvent des femmes qui résistent et se battent.

¹¹ Comme on le sait bien, l'aspect exceptionnel, voire monstrueux des voix est une des caractéristiques fortes de l'opéra.

¹² La seconde minute du clip, *loc. cit.*, permet d'entendre le Trouvère avec son double, le piano mécanique.

désuet, ridicule, voire straussien¹³, conserve cependant un aspect héroïque franc, notamment par sa résistance au Roi, ce qui lui coûtera la vie. Il se double d'un piano mécanique numérique, qui confère à ce personnage une modernité très enrichissante dépassant les usages.

On aura remarqué que les voix chantées sont toutes aiguës dans leurs registres respectifs, ce qui reste assez rare et donne à l'ensemble une grande tension et une brillance certaine. On échappe aux caractérisations vocales banales, où les « gentils » ont des voix aiguës et les « méchants » des voix graves¹⁴.

Cette caractérisation principale s'accompagne de quatre acteurs, jouant les courtisans. Ceux-ci parlent et chantent, en rythme souvent, pour constituer une sorte de petit chœur grec, sans la distance critique qui reste dévolue aux solistes, surtout aux Ver, Trouvère et à l'accordéon « parlant » final. Parmi les courtisans, on retrouve Papiol : comédien à la voix aiguë, à nouveau, et sorte de maître de cérémonies inquiétant. De façon intéressante, ce double parlé du Trouvère est inversé dramatiquement : ce personnage est un collaborateur du tyran, pas un héros. Il s'accompagne d'une marionnette jouant son double ridicule et chantonnant ; ainsi le double du Trouvère dédoublé par le piano est lui-même double.

La partition met à profit une écriture lyrique franche pour les solistes : évitant une opposition trop traditionnelle et schématique du récitatif et de l'air, le compositeur met surtout en œuvre des *ariosos* constamment variés, allant selon les besoins du parlando expressif au lyrique pur¹⁵. L'air du Ver est une des exceptions remarquables de l'opéra, restant plus franchement dans le domaine lyrique, comme nous le verrons *infra*.

De façon complémentaire, les rôles parlés des courtisans mettent à contribution une écriture plus éclatée et « moderniste » au sens des palettes sonores étendues des musiques depuis 1945 : effets et bruits parlés, jeux de phonèmes et d'accents rythmés¹⁶, etc. De façon moins usuelle, cela peut aller jusqu'à des polyphonies complexes, notamment dans la toute première scène de l'opéra après l'*Exorde* et dans la scène 2 de la 2^{ème} partie¹⁷, *Litanie, grand tutti bordélique*. En plus d'élargir et de moderniser la palette vocale, ces écritures modernes et rythmiques créent une certaine instrumentalisation des voix parlées, ressemblant alors à des

¹³ Je songe ici à Narraboth, le capitaine de la garde dans *Salome* ou au capitaine dans *le Wozzeck* de Berg.

¹⁴ On pourrait songer à la fameuse boutade de George Bernard Shaw.

¹⁵ La première minute du clip d'extraits mis en ligne par l'Opéra Comique montre bien cela.

¹⁶ La troisième partie du clip, *loc. cit.*, permet d'en avoir un aperçu à partir de 0h 02' 17".

¹⁷ La partition la nomme 7^{ème} scène.

instruments de percussions.

Enfin, par moments, surtout au 2^{ème} acte, les deux solistes principaux interagissent beaucoup avec l'électronique, notamment le Ver, ce qui leur confère des couleurs électriques contemporaines et une expressivité renouvelée.

Caractérisation instrumentale

La première partie du *Re Orso* met aussi en valeur onze instruments amplifiés (htb/ca, cl/cl cb, bon, trpt, trbn, cor, accordéon, vln, vla, vcl, cb « jazz » en pizz.). Suivant les pratiques courantes en musique contemporaine, ces instruments sont amplifiés pour favoriser certains sons « intimes » ou créer des reliefs mais l'ensemble reste dans un esprit plutôt naturaliste et ne recherche pas un son purement électrique. En complément, on retrouve aussi le piano droit à contrôle numérique¹⁸ doublant et prolongeant le Trouvère, des sons invisibles¹⁹ et quelques traitements électroniques sur les voix.

L'orchestration adopte certains principes lyriques usuels : ainsi, outre Trouvère et son piano²⁰, le Roi est souvent associé au basson²¹, le Ver à l'alto et Oliba à la clarinette²².

Dans un autre registre, il importe de signaler que les différentes scènes font, sur le plan instrumental, référence à des écritures historiques : *Histoires anciennes ébouriffées (passacaille rocky avec verve)*, *Spectrum (pompeux et décomplexé)*, *Sérénade de pierre (loufoque)*, *Duel dialectique (embrouillé) et larve de Tango (émietté)*, *Noces et chansons (outréculidant)* et *Intermède historique (festif, chaotique)*, pour citer les titres des scènes du premier acte. On remarque cependant que ce retour au passé relatif est constamment mis en question par une distance ironique ou inquiète. Ainsi, le duo vocal des protagonistes, figure obligée de l'opéra, devient un « duel (embrouillé) » bien que « dialectique », tandis que le tango demeure « larvaire » et « émietté » ou que la « sérénade de pierre » reste « loufoque ». Une fuite au premier degré vers le passé paraît impossible tandis que le regard sur le présent reste discutable, peu clair et inquiétant.

¹⁸ Un *Disclavier* de Yamaha.

¹⁹ Pour ne pas dire « acousmatiques », c'est-à-dire des sons seulement issus des haut-parleurs, sans contrepartie visible ou scénique. Le tout début du second clip mis en ligne par l'Opéra Comique permet d'entendre des moments : <https://www.youtube.com/watch?v=EACKCP-oZ8c>.

²⁰ Cette fois, comme pour la caractérisation vocale de ce personnage, l'association est romantique, avec un piano ultra-virtuose post-lisztien.

²¹ Doit-on souligner ici les résonances mozartiennes ?

²² Ou wagnériennes ?

De façon innovante et symétrique avec la relative instrumentalisation des voix-percussions, les instruments acquièrent par moment des propriétés anthropomorphes : ils « meurent » (le piano est assassiné avec le Trouvère) ou participent à l'orgie finale de la première partie avant d'être tués eux aussi ou de disparaître. *A fortiori*, l'épilogue original de la fable de Boito a été réécrit pour un accordéon « parlant », c'est-à-dire imitant par une remarquable diversité de modes de jeux, de rythmes et d'agrégats de hauteurs, les inflexions de la prosodie italienne de ce texte. Outre le fait que cela solutionne le problème posé par la moralité trop dix-neuviémiste du texte original, cette vocalisation des instruments est une tendance intéressante depuis les années 1990²³ et confère au *Re Orso* une variété dramatique de grand intérêt. Pour utiliser le vocabulaire analytique que je propose²⁴, on retrouve ici un cas de mixité contemporaine caractéristique, entre le vocal et le percussif.

Enfin, de façon étonnante et radicale mais bien logique, une fois les instruments et les courtisans morts, endormis ou disparus, la 2^{ème} partie met en scène des voix seules accompagnées de sons invisibles et de quelques traitements électroniques, dont une remarquable diffusion par « totem acoustique », une colonne de haut-parleurs assez singulière et efficace, tranchant avec les diffusions stéréophoniques ou multiphoniques habituelles, le plus souvent frontales et en phase avec le théâtre à l'italienne.

Les quelques commentaires qui précèdent devraient être élaborés plus en détails et combinés à d'autres études mais cela dépasserait l'espace imparti et devra attendre un autre travail. Pour terminer cette mise en contexte de l'ensemble de l'œuvre, traçons plutôt un portrait synthétique de quelques-unes de ses particularités (exemple 1) :

Tradition ? Bel Canto ?	Avant-garde ? Anti Bel Canto ?
Airs, arioso et récitatifs	Mais électronique très élaborée, son contemporain
Voix solistes dominantes, avec écriture de mise en valeur (brillance, vocalises, relative simplicité d'écriture pour effet spectaculaire...) Dominance fréquente des voyelles	Mais « percussification » du Ver et des instruments L'amplification et la diffusion des voix des courtisans accentue leur aspects percussifs.

²³ Malgré de grandes différences stylistiques avec la musique de Marco Stroppa, on pourrait notamment évoquer *Le Trésor de la langue* de René Lussier, 1989, qui reçoit le Grand Prix Paul-Gilson musique la même année. De grands discours y sont transformés en phrases musicales assez singulières.

²⁴ Martin Laliberté, *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, [Thèse de doctorat sous la direction de MM. Hugues Dufourt et Jean-Baptiste Barrière,] pp. 63-80.

Typologie vocale presque traditionnelle : <ul style="list-style-type: none"> • Jeune mariée, soprano aiguë • Méchant Ours, baryton • Ver, vraie héroïne, mezzo • Trouvère, ténor ridicule mais résistant • Papiol, ténor ridicule et collabo 	Mais : <ul style="list-style-type: none"> • Personnage statique et impuissante • Chante en fausset la plupart du temps • Hésite entre réel et fantastique, « percussive » et électronique • Dédoublé avec piano (sujet-objet ambigu) • Dédoublé marionnette, déshumanisation de Papiol
Chœur en contraste avec les solistes	Mais « immoral » (moralité à l'accordéon parlant) Écriture souvent « percussive », « ultra-moderne, c. 1960 »
Ensemble instrumental accompagne Y compris associations instruments/personnages (Ver/alto, Orso/basson, Oliba/clarinette)	Mais techniques étendues et « humanisation » du piano numérique et de l'accordéon, un peu aussi des instruments
Références historiques : Mozart (Pierre), Verdi (Trouvère), etc.	Références modernes aussi : Harvey, Chowning, Chant, Berlusconi ?
Écritures historiques : canons, sarabande, tango, rock, etc.	Mais écritures contemporaines aussi : <i>tempi</i> libres, gestes, son moderne, petites improvisations (gestes et ornements) Références voilées ou déconstruites, moquées, explosées, brisées ou larvaires
Situations opératiques bien connues : tyran, mariage forcé, viol, orgie, mort, punition	Mais disparition radicale des instruments au 2 ^{ème} acte : très longue coda/moralité
Grand nombre d'indications interprétatives pour les voix	Mais aussi pour les instruments : nature dramatique de toutes les parties
	Diffusion électroacoustique très organique et flexible : humanisation ≠ diffusion frontale « à l'italienne »

Exemple 1. Une opposition entre tradition et avant-garde dans *Re Orso* ?

Comme on le voit, l'opposition schématique de deux catégories ne suffit pas à rendre justice au *Re Orso* : il y a clairement une volonté de dépassement du dualisme apparent entre tradition et modernité par un effet de contradictions, de substitutions et de développements des caractéristiques. Il ne me semble pas non plus que l'ancien modèle « thèse-antithèse-synthèse » convienne : un tel mélange de caractéristiques ne constitue pas une solution de synthèse mais une profusion, une multiplicité ouverte, un champ de possibles correspondant bien selon moi à l'état de notre monde dans toute sa complexité²⁵.

Pour le comprendre mieux, passons à une étude plus fine de l'aria du Ver, sorte de ritournelle obsédante.

²⁵ Le mot de post-moderne viendrait volontiers à l'esprit, si le terme n'était pas trop connoté musicalement et associé à des musiques bien plus conservatrices, comme celles de Philip Glass ou John Adams, pour rester à l'opéra.

II. L'aria du Ver, scènes 3 et 4

La fin de la 3^{ème} scène, *Sérénade de pierre*, met en scène le retour inattendu d'une jeune femme du peuple assassinée au tout début de l'opéra. Ce personnage réincarné est un ver de terre, symbole de la vie basse mais grouillante et irréprouvable, allégorie du peuple méprisé mais qui survit à tout.

Le Ver vient interrompre une scène de séduction ratée que le *Re Orso* inflige à Oliba. De façon caractéristique, on pourrait comparer cette aria à une fonction opératique traditionnelle : au départ, il s'agit en effet d'une sorte « d'air d'entrée » du personnage du Ver, avec ses vers « refrains » écrits par Boito (ex. 2) :

Re Orso	Ours Roi
Ti schermi	Gare à toi
Dal morso	Gare aux crocs
De' vermi	Des asticots

Exemple 2. Vers « refrains » du Ver

On retrouve dans le texte italien un schéma poétique classique : c'est un tétramètre « amphibraque »²⁶ avec sa succession caractéristique de pieds en brève/longue/brève : U – U.

Mais comme on peut le voir en étudiant la mise en musique par Marco Stroppa, on retrouve tout de suite une confrontation de cette tradition avec les outils souples de la modernité. Voyons la mise en mesures et rythmes de ces premiers vers (ex. 3).

Comme on peut le lire, la mise en mesure déplace les rythmes et accents dans un tempo assez vif (112 MM), sans vraiment trahir la formule amphibraque mais en en proposant des variantes colorées, en fonction de l'interprétation musicale et dramatique du livret²⁷ ; ce principe de développement progressif restera important tout au long de l'air et de l'ensemble de l'opéra. Ainsi le premier vers installe-t-il de façon partielle le modèle, le réduisant à une longue et une brève (un trochée). Puis, au second vers, la formule de référence s'instaure : anacrouse brève, longue sur le temps et fin du vers brève aussi et sur

²⁶ Je reprends ici la typologie d'Olivier Messiaen dans *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, 1949-1992*, tome 1, Paris, Leduc, 1994, pp. 73-75 et la suite de cette partie.

²⁷ On pourrait faire remonter cette tradition de « l'interprétation écrite » au *Pierrot Lunaire* de Schönberg, 1912, en réaction aux abus d'interprétation romantiques. Il y a aussi un héritage de la relative sobriété de Stravinsky à ce niveau, qui demande de simplement jouer ce qui est écrit avec précision pour interpréter la musique. Boulez était aussi célèbre pour cette attitude en tant que chef d'orchestre.

le temps. Remarquons ensuite la forme en « sarabande » du troisième vers, forme historique qui deviendra importante dans la seconde partie de l'aria ; celle-ci ne comporte pas d'anacrouse. Le développement suivant, quatrième vers, module la mesure, étire la brève du premier temps de la « sarabande » et orne la longue de façon menaçante²⁸, tout en respectant la coupure (« morsure » ?) de sa brève finale. Enfin, le dernier vers revient à la forme de référence, avec son anacrouse, créant une sorte de refrain dans le refrain et posant de façon forte et intense le nom du Ver et son opposition au Roi.

Ostile, con sorpresa (♩ = 112)

- U, forme tronquée (trochée)

R - - - e

U - U, en anacrouse

Re Or - - - so

U - U, en sarabande

Ti scher - mi.

U - U, décalage 1 mes.

Dal mo - - - rso

U - U, en anacrouse

Dei Ve - - - rmi

Exemple 3. Mise en musique souple par modulation métrique et déplacements rythmiques, sc. 3, mes. 129-142²⁹

Ce court air d'entrée conclut la troisième scène de l'opéra et s'enchaîne sur le *Duel Dialectique*³⁰ et son introduction instrumentale. Juste après cette introduction³¹, le Ver poursuit son aria proprement dite sur un tempo plus lent (entre 54 et 69 MM) en s'expliquant davantage au Roi, ce qui permet au compositeur de varier encore les procédés

²⁸ C'est aussi une sorte de monnayage.

²⁹ Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl. Toutes les analyses de cet article ont été rendues possibles par la générosité du compositeur et de son éditeur.

³⁰ Ce mot inusité en musique m'évoque aussi le *Contrapunto dialettico alla mente* de Luigi Nono (1968), autre tentative intéressante de lier le passé et l'écriture contemporaine vocale, bien qu'il n'y ait pas d'autre lien entre les deux œuvres.

³¹ Durant laquelle le Ver aide Oliba à se sauver du Roi, retardant les violences qu'elle subira dans la scène 5.

rythmiques et expressifs (ex. 4) :

♩. = 54 (♩=162)
U – U U U, longue monnayée

Il Ve-r-me no mor rà

♩. = 69
U – + U U U U, iambe en diminution et longue monnayée = U – —

Mor - rà il le - o - ne

U – U – U, coagulation 2 pieds

mor - ra l'u - o - - - m

U – U, longue ornée

ma il ver - me

U – U, longue ornée en diminution

ma il ve - me - - -

U – U, en diminution

- - - ma il ver - me

U – U – U, coagulation 2 pieds

vi - vrà in e - te - mo

Exemple 4. Développements par monnayage, coagulation et ornementation, sc. 4, mes. 19-34³²

On remarque que dans le premier vers de cet extrait, le 3/4 de base passe à une décomposition ternaire (9/8), ce qui permet un monnayage (une valeur longue est transformée en plusieurs valeurs courtes) de la longue, pour rester ici dans le vocabulaire messianien³³. Cela peut aussi faire allusion aux interprétations musicales historiques des métriques gréco-latines, usant fréquemment de mesures composées. Le second vers de l'extrait combine la diminution d'une iambe³⁴ et le monnayage d'une valeur longue déplacée

³² Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

³³ Olivier Messiaen, *op. cit.*. Cette lecture m'est propre et je ne l'ai pas évoquée avec le compositeur. Elle me semble juste musicologiquement car familière au lecteur.

³⁴ On peut aussi le voir comme un autre amphibraque tronqué, mais symétrique inverse du trochée.

à la fin, ce qui donne comme forme résultante : $\cup - \text{—}$, une sorte de bacchius³⁵. Le vers suivant procède par coagulation, c'est-à-dire fusion de deux amphibraques $\cup - \cup + \cup - \cup$ où la brève finale du premier pied est fusionnée avec la brève initiale du second. La longue du vers suivant est ornée par des petites notes d'un *trillo* grouillant comme un ver sur le son [r], tandis que le vers suivant fait de même sur la voyelle [e]. L'avant-dernier vers utilise l'amphibraque en diminution tandis que le dernier de l'extrait fusionne deux amphibraques dans un 9/8, créant encore un effet de retour métrique. Le principe de retour s'affirme encore.

La suite développe davantage, avant d'effectuer un retour final aux amphibraques (ex. 5) :

$\text{♩} = 92$ Scansion à 4 temps
Développement de l'amphibraque ?

ei raf - fi - gu - ra il te - m - po,

Si lo - go - ra e ri n - a -

Effet d'hémiole ? Longue phrase de "longues"

- - sc - e

$\text{♩} = 54$ Scansion à 3 temps
Développement de la sarabande ?

Fin - ge il de - li - rio

-- \cup --
coagulation 2 pieds ?

D'un o - ra paz - za

- \cup , longue ornée et brève monnayée

Fan - ta - si - mi

$\cup - \cup$

e mor - - - - ti

Exemple 5. Suite des développements et retours aux amphibraques, sc. 4, mes. 35-55³⁶

³⁵ L'accent tonique tombant sur le /o/ de *leone*, cela crée encore une figure en micro-diminution, me semble-t-il : une sorte de $\cup \cup - \cup$, un péon III.

³⁶ Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

Comme on le voit, la fin de ce passage accentue les variations contrastantes et scande le texte de façon *staccato*. Remarquons cependant que cette phrase conserve une levée : cela est peut-être le signe qu'il s'agit encore d'une variation de l'amphibraque fondamental. Ensuite, le retour du 3/4 permet une hémiole et une suite de longues venant équilibrer les brèves relatives du 4/4. Les deux vers suivants reprennent la scansion à la noire, sans anacrouse. Serait-ce ici des développements de la forme sarabande ? Le deuxième vers de ce distique est long et résulte possiblement de la coagulation d'un antibacchius et d'un bacchius : -- $\cup + \cup - -$. Je verrais assez le vers suivant comme une variation de la trochée initiale, avec une longue ornée de petites notes et une brève monnayée en valeurs ternaires courtes³⁷. Enfin et à nouveau, le vers conclusif de ce passage retourne à l'amphibraque, particulièrement dramatique avec ce « ti » final très sec et l'évocation de la mort du Ver. L'étude des hauteurs et des timbres viendra accentuer cette impression de contrastes et de retour conclusif.

Cette première partie de l'air du Ver fait ensuite place au duo/duel proprement dit entre le Ver et le Re Orso. Dans ce duel donnant son nom à la scène, le Ver retrouve ses vers refrain, (ex. 6) :

♩ = 54 Come una sarabanda

The musical notation consists of four staves. The first three staves are in 3/4 time, and the fourth staff changes to 4/4 time. The lyrics are: Re Or - so, Ti scher - mi, Da mor - so, De' ver - - - mi.

Exemple 6. Retour du refrain en sarabande troquée, sc. 4, mes. 55-61³⁸

La mention *Come una sarabanda* invite à quelques commentaires supplémentaires. Pour comprendre la nature de cette évocation, rappelons les rythmes caractéristiques de la sarabande, avec son premier temps plus ou moins court, son second temps allongé,

³⁷ Elles-mêmes modulées par l'accent tonique en micro-dactyle - $\cup \cup$.

³⁸ Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

surtout, et ses finales égales et longues, quelque chose comme : ◡ — — — — ou — — ◡ — —³⁹. La sarabande utilisée par Stroppa reste cependant tronquée car il lui manque les deux longues finales. Est-ce encore un cas de retour impossible au passé ? D'autre part, l'autre principale caractéristique de la sarabande étant sa mesure ternaire sans anacrouse, il y a ici une certaine contradiction avec la forme amphibraque qui était le plus souvent interprétée avec une levée depuis le début de l'air. Troisièmement, le tempo est plus lent ici que durant l'air d'entrée, passant de 112 pulsations par minutes à 54. Cela correspond bien aux sarabandes stylisées du XVIII^e siècle alors que le tempo initial plus rapide était plus proche de ces premières sarabandes qui inquiétaient les autorités morales du XVII^e siècle. De façon intéressante encore, ce ralentissement important atténue un peu l'effet de reprise et confère à cette reprise un certain caractère de variation. Cela dit, l'effet de refrain entraîné par cette reprise des mots et rythmes des premiers vers ne peut être accidentel. Le *Come una sarabanda* invite les musiciens à laisser entendre les échos du passé musical, sans pour autant utiliser le pastiche franc : Stroppa a ici clairement la volonté de trouver la médiation entre une écriture contemporaine et des références baroques, une musique d'aujourd'hui qui n'est plus amnésique, si elle l'a jamais été.

Traitons maintenant rapidement des questions mélodiques. Le réservoir mélodique du Ver dans le passage discuté ici procède aussi en développements et variations (ex. 7) :

³⁹ La célèbre *Folia* respecte plutôt cette deuxième forme, par exemple dans la version de Marin Marais. Voir les articles « Sarabande » et « Folia » in fr.wikipedia.fr. fr.wikipedia.org/wiki/Sarabande et fr.wikipedia.org/wiki/Folia.

Ver

The musical score consists of five staves of music. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody starts on F#4 and moves through various intervals, including a 7th, 8th, and 9th, with smaller intervals like 2nds, 3rds, and 4ths. The fifth staff is in a lower clef, likely bass clef, and continues the melodic line with similar intervallic structures. The notation includes various ornaments and glissandi, particularly in the second and fourth staves.

Exemple 7. Structures en développements et ornements, sc. 3 et 4

On y remarque un développement allant croissant à partir du Fa# initial —c'est déjà une note tendue pour une mezzo-soprano—, une expression mélodique caractérisée par la tension très forte de grands intervalles de 7^e, 8^{ves} ou 9^e mais adoucie par des 2^{des}, 3^{ces}, 4^{tes} et, jusqu'à un certain point, par des tritons. Une relative retenue mélodique des mesures, se limitant à souvent trois notes chacune se remarque : Marco Stroppa ne sature pas l'espace chromatique mais tourne autour de ses notes principales, en ornements et développements. Des *glissandi* et autres coloratures libres caractérisent aussi cette écriture lyrique franche. Ce mécanisme de prise de distance progressive avec la proposition initiale, que l'on retrouvait aussi dans la métrique, est une des caractéristiques principales de l'écriture de cette aria, une sorte de forme en spirale fondamentale que l'on retrouve à plusieurs niveaux de cette œuvre. Par exemple, si l'espace le permettait, on pourrait comparer ce réservoir mélodique et ses développements à celui du premier air du Roi, (scène 2, mesures 1-30). Ce dernier, bien que nettement plus pauvre mélodiquement et coloré pour sa part par des intervalles de triton et de seconde, va lui aussi en développements progressifs.

Pour terminer cette seconde partie, attardons-nous plutôt aux effets combinés des mesures, rythmes, hauteurs et des effets de timbre (ex. 8).

Ostile, con sorpresa (♩ = 112)

ff

Ver

R - - - e

Re Or - - - so

Ti scher - mi.

Dal Mo - - - rso

Dei Ve - - - rmi

Exemple 8. Première partie de l'air du Ver, rythmes, hauteurs et timbres sc. 3, mes. 129-142⁴⁰

Comme on le voit, les effets de timbres viennent nuancer davantage l'écriture, en particulier le *trillo* monteverdien ou instrumental (*Flatterzunge*) du premier « R »⁴¹ et des autres valeurs longues de l'amphibraque. Ce [r] roulé ajoute du bruit dans le son et accentue fortement l'effet combiné de menace du texte, de la nuance *fortissimo* et de l'écriture mélodico-rythmique. Cet ornement se développe ensuite en *glissandi* ascendants et descendants (vers 2 et 3), puis en colorature piquée et en *glissando-trillé*, effets plus modernes, notamment avec leurs interactions avec la réverbération et les délais, comme nous discuterons dans la partie suivante.

L'air introduisant le duel/duo développe encore la matière musicale et sonore (ex. 9) :

⁴⁰ Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

⁴¹ Ce versatile [r] italien capable d'être accentué et prolongé à volonté comme une voyelle, un cas « d'entretien par itération », dirait Schaeffer ?

Duello dialettico, partie du Ver

♩ = 54 (♩ = 162)
(senza rivolgersi al Re, come se proffesse una verità oggettiva)
ff *teso, fermo, deciso*

Il Ve-r-me non mo(r) - rà;
 mor - rà il le - o - ne
come un desiderio nascoto
(pensando al Re)
pp Mo(r) - rà l'u - o - - - m
pp *diffidente* ma il ve(r) - me
f *sbrigativo* ma il ve - r-me
pp *diffidente* ma il ver - me
ff *affermativo* *sub pp* **fff** vi - vrà - in - e - te - mo

Exemple 9. Début du Duel dialectique, sc. 4, mes. 19-34⁴²

Comme précédemment, les effets de timbres vocaux viennent renforcer le développement de cet air, en accentuant par un timbre bruiteux la tension contenue dans les paroles et suggérée par la notation dynamique très contrastée et les indications expressives très changeantes. Cet usage dramatique du timbre pousse l'effet d'ensemble vers la modernité, renforcée en cela par les changements de mesures, créant ainsi un *bel canto molto espressivo*, où les variations sont précisées par le compositeur mais avec souplesse (*glissandi* assez libres, notes extrêmes non spécifiées⁴³, etc.).

Un dernier extrait permet de discuter aussi de forme musicale (ex. 10) :

⁴² Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

⁴³ Ces notes extrêmes sont notées en triangle pointant vers le haut (note la plus aiguë possible, ex. 9) ou vers le bas (note la plus grave possible, ex. 10).

2e partie

♩ = 92

p *meticoloso, un po' canzonattorio, acre* *sarcastico* *scoppiettante*

ei raf - fi - gu - ra il te → - m - po,

p *come prima* *circonspetto*

Si lo - go - ra e ri n - → a -

aprendosi *ff* *espansivo*

a sc → e
[j] _____

♩ = 54

pp *fantasioso, birbantello*

Fin - ge il de - li - rio

pp *allargare molto l'intervallo del trillo*

D'un o - ra paz - za

Fa(n) - ta-si-mi

sfuggente *f* *forzando un poco*

e mo(r) - - - ti

Exemple 10. Fin de l'air du Ver, sc. 4, mes. 35-55⁴⁴

Comme on l'a déjà souligné, cette troisième partie de l'air change de débit et s'éloigne des amphibraques ornés par monnayage, créant une partie contrastante de type B⁴⁵ après tous ces A variés, pour emprunter le vocabulaire analytique traditionnel. Cette élaboration rythmique se double d'un travail timbrique de glissements de hauteurs mais aussi de glissements (→) de voyelles [a], semi-voyelles [m] ou [n] ou consonnes [j]. Ce choix de fluidité du timbre me semble à mettre en lien avec les recherches modernes de continuum

⁴⁴ Marco Stroppa, RE ORSO, Copyright (2008-2012) by courtesy of Casa Ricordi Srl.

⁴⁵ En fait, ces croches *staccato* conservent l'anacrouse caractéristique de l'air et pourraient aussi s'expliquer comme une variation éloignée des amphibraques, un A^{'''}, en quelque sorte. Il n'en demeure pas moins que l'effet de contraste persiste.

sonore, une signature purement vocale⁴⁶, et avec l'expérience électroacoustique de mutations continue des sonorités. Enfin, comme on l'a vu, la fin réinstalle clairement l'amphibraque fondamental pour conclure sur une note courte et la plus grave possible ; cet amphibraque de référence sera repris ensuite dans la partie du Ver du *Duel*.

Pour approfondir ces considérations de timbres et de modernité « anti-amnésique », abordons maintenant la 3^e partie de ce travail.

III. Une aria avec électroacoustique

Commençons par quelques rappels importants. La présence des outils électroacoustiques dans cet opéra est tout sauf banale ou anodine.

Pourquoi l'électroacoustique à l'opéra ?

Une part significative des musiques électroacoustiques étant née du bruitage et de la recherche de décors sonores « améliorés » de Schaeffer, l'implication de ces musiques à la scène apparaît de prime abord très naturelle. Comme je l'ai exposé dans des travaux antérieurs⁴⁷, on peut attribuer plusieurs fonctions contrastées aux musiques de scène :

a	Souligne, amplifie l'émotion ou l'idée du moment.
b	Crée plus ou moins discrètement l'ambiance et le climat général, éventuellement en l'absence d'affect visible évident ⁴⁸ .
c	Utilise un madrigalisme « spontané » ou conventionnel.
d	Donne l'illusion de continuité (surtout au cinéma/télévision) ou d'une fluidité générale alors que les images/actions sont discontinues.
e	Donne du rythme, du mouvement à une scène, marque le temps qui passe, avec ses ralentis ou accélérations.
f	Joue avec les rappels et anticipations « subliminaux » (adaptation du <i>leitmotiv</i>).
g	Permet des transitions fluides entre les scènes.
h	Augmente l'effet de réel (<i>mimesis</i>) par illustrations sonores et musiques imitatives (oiseaux,

⁴⁶ Peut-être paradoxalement, la tradition du bon chant minimisait, discrétisait, les transition sonores et réduisait les consonnes au minimum nécessaire. Cette évolution du goût se relie aux oppositions dynamiques du vocal et du percussif au sens où je l'entends. Voir entre autres Martin Laliberté, « Origines et devenir des "nouvelles technologies musicales" », dans *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Musique-Philosophie, 2004, pp. 347-360.

⁴⁷ Martin Laliberté, « Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan », dans M.-M. Mervant-Roux et G. Pisano (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n°141, XXVIII^e année, 2015, pp. 203-211.

⁴⁸ L'expérience « des gibbons » de Pierre Schaeffer au GRM est restée célèbre : le même film de mouvements agiles de singes avec trois musiques contrastées acquiert des effets expressifs radicalement différents selon le caractère spécifique des musiques.

	vent, bruits travaillés, etc.).
i	Propose toute une série de nuances entre l' <i>underscoring</i> (parallèle discret entre l'image et la musique) et le <i>mickeymousing</i> (parallèle évident, voire caricatural).
Tableau 1. Parallèles des musiques de scène avec le texte et l'image ⁴⁹	
a	Contrepoints dynamiques : contrastes de rythmes, textures, ambiances,...
b	Commentaire musical contredisant ou complétant le discours apparent (autre héritage des <i>leitmotive</i>).
c	Effets d'articulations, de ponctuations formelles : « virgule », « point-virgule », « point final », « points de suspensions ».
d	Transitions contrastantes entre les scènes, <i>stinger</i> ⁵⁰ .
e	Certains cas de <i>mickeymousing</i> ou d' <i>underscoring</i> font davantage contrepoint que parallèle. Les premiers de façon appuyée et les autres de façon plus subliminale.

Tableau 2. Contrepoints (complémentarités) des musiques de scène avec l'image et le texte

Pour leur part, les musiques électroacoustiques contemporaines⁵¹ révèlent leur intérêt spécifique pour la scène en ajoutant ce qui leur est propre ou plus aisé :

a	Donner de la « modernité » sonore électrique (effet de réel ou de surréel).
b	Effets de surnaturel, d' <i>antiphysis</i> , de futuriste, de morbide, de magique...
c	Davantage de ductilité, de plasticité pour transitions, interpolations, continuités d'éléments de références discontinus.
d	Davantage de richesse sonore, de complexité contrôlée.
e	Davantage de contrastes, de ruptures, de violence, d'hystérie : accès au monstrueux et à l'extrêmement amplifié.
f	Sonoréalisme ⁵² de l'échantillonnage.
g	Réalisme variable de la synthèse mais ductilité plus importante (du plus réel au plus irréel).
h	Capacités de mutation, de métamorphose (<i>morphing</i>) ou d'hybridation entre deux points de repère connus, voire de chimères totalement inouïes.

Tableau 3. Fonctions des musiques de scène électroacoustiques

On le voit, l'électroacoustique, en plus de servir de marqueur culturel et symbolique en tant que revendication audible du son électrique de la modernité, apporte des dimensions que l'univers sonore acoustique, limité, des comportements acoustiques disponibles peinait à rendre : effets magiques, surréels, etc. ; les transitions continues et autres métamorphoses sont aussi des topiques fréquentes.

Dans ce cas, pourquoi retrouve-t-on désormais à la scène des musiques mixtes plutôt que

⁴⁹ Ces typologies ne sont pas exhaustives mais donnent une indication des principales situations.

⁵⁰ Voir « Incidental music » sur [en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org/wiki/Incidental_music).

⁵¹ Sauf indication contraire, à partir de ce point, le mot « électroacoustique » signifie toujours l'électroacoustique numérique actuelle, autant que l'électroacoustique analogique.

⁵² Je propose ce terme calqué du « photoréalisme » des arts graphiques pour souligner la recherche consciente de réalisme sonore, d'effet de réel, par opposition à la distance poétique, voulue ou accidentelle, d'autres genres de sons.

des musiques acousmatiques sur support fixe ? Ces dernières, développées en premier dès les années 1940, ont pourtant beaucoup d'avantages pour le spectacle élaboré. Elles restent d'une part identiques d'une représentation à l'autre, ce qui facilite parfois le jeu des acteurs non musiciens ou ayant peu de temps. D'autre part, le temps différé du studio permet aussi beaucoup de finesse, notamment pour le mixage fin des éléments sonores, ce qui demeure d'une importance musicale critique car il faut déployer beaucoup d'efforts pour que les sons artificiels atteignent le niveau de qualité des vénérables sons acoustiques musicaux. Marco Stroppa, féru de studio depuis longtemps, est justement un maître de la question, comme en attestent ses compositions comportant des sons fixés⁵³.

Cela dit, en dépit des critiques possibles des situations de *live* et de leurs limites⁵⁴, les musiques mixtes en direct apportent des aides particulières qui me semblent bien justifier leur usage scénique. Parmi elles :

a	Confère un son électrique contemporain (technologies actuelles).
b	Comme dans l'instrumental pur, favorise une meilleure empathie du spectateur pour le son (par effet de neurones miroirs ?).
c	Temps réel complet ou partiel : meilleure adéquation temporelle avec l'action scénique (synchronisation avec le rythme du moment, meilleurs effets de rappel et d'anticipation).
d	Favorise l'improvisation et les « sorties du cadre ».
e	Accentue le circuit court œil-oreille-main, l'intuitif, le spontané : plus souple que la partition fermée ou la musique sur support figé.
f	Comme la musique électroacoustique en général, la musique mixte répond bien (mieux que l'instrumental ?) aux problèmes de disparité temporelle texte/musique : temps du théâtre et de la parole naturelle (plutôt rapide) vs. le temps musical (assez lent, comme chez Wagner).
g	Permet une ritualisation moderne (rapide, percussive) du théâtre musical (≠ rythme lent, vocal).

Tableau 4. Apports électroacoustiques mixtes

L'utilité spécifique des musiques mixtes en temps-réel pour un contexte scénique se dégage, me semble-t-il : flexibilité, adaptabilité, réactivité, etc. Ces avantages ont largement plu depuis les années 1980, en dépit des critiques persistantes⁵⁵.

C'est dans ce contexte général que *Re Orso* apporte des exemples intéressants qui renouvellent la question de l'aria aujourd'hui.

⁵³ Par exemple, *Traiettorie* (1984) ou *In cielo, in terra e in mare* (1992), pour s'en tenir à des pièces un peu anciennes mais particulièrement virtuoses à ce niveau.

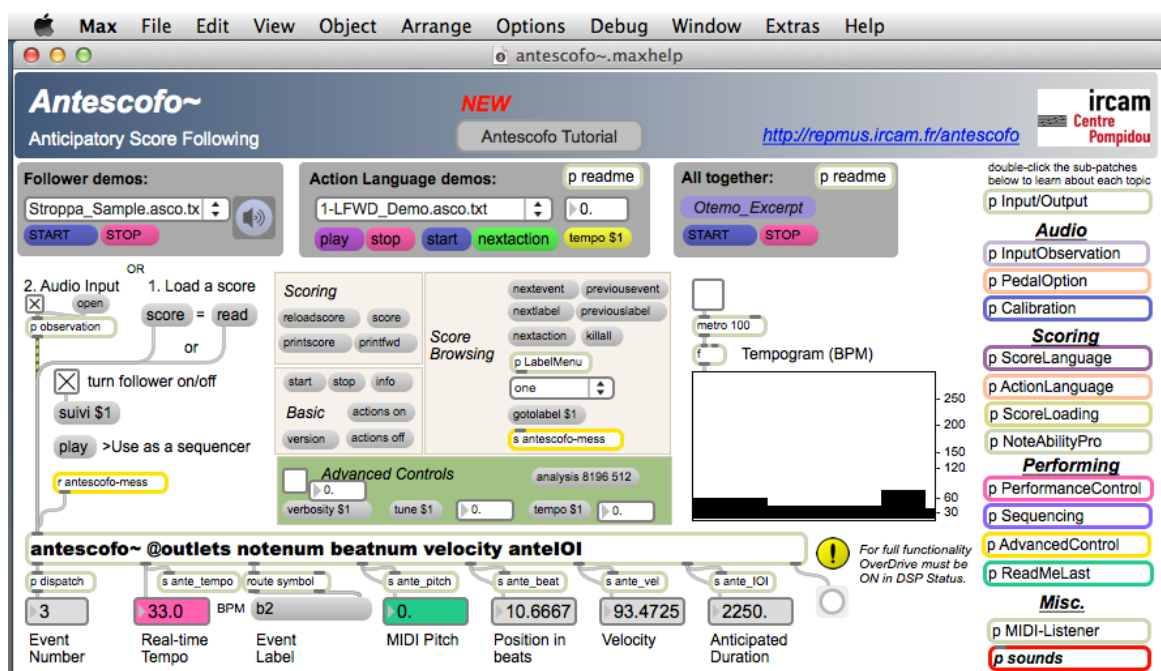
⁵⁴ En direct, tout est plus risqué et sur le fil du rasoir techniquement et musicalement, la technique suffisant à peine et étant presque toujours poussée à ses limites dans le contexte des musiques de recherche. Les succès peuvent être magnifiques mais les catastrophes restent très possibles. Du coup, bon nombre de compositeurs de scène restent attachés aux sons fixés. C'est notamment la position de Marco Stroppa.

⁵⁵ Les deux derniers chapitres de ma thèse rapportent une partie de ces débats, *op cit.*, pp. 366-463.

En bonne cohérence avec ses habitudes et avec la recherche de finesse caractéristique du compositeur, Marco Stroppa a mis en œuvre une électroacoustique diversifiée pour cet opéra. À ce niveau aussi, on retrouve une multiplicité visant la maîtrise et l'efficacité. Au premier acte, outre la simple amplification des instruments évoquée ci-dessus, la voix du principal protagoniste, celle du Ver, est traitée et transformée en temps réel avec des variantes d'échos et de réverbérations. Cette dimension en direct reste cependant très écrite et équilibrée par des sons préparés d'avance, ce qui permet de conserver une bonne part de la finesse du travail de studio. Toutefois ces sons et transformations sont déclenchés en temps réel par suivi du jeu du claviériste, avec l'aide du logiciel de suivi *Antescofo*.

En effet, après plus de 20 ans de suivi de partition, l'*Anticipatory Score Follower* développé par Arshia Cont à l'IRCAM représente un sommet de l'état de l'art dans le domaine :

- Suivi de partition numérique (MIDI) et acoustique (mono et polyphonique) ;
- Détection de hauteurs et intensités ;
- Synchronisation automatique des déclenchements et processus interactifs (*Spectral Delays*, *Tap Delays*, piano numérique, etc.) ;
- Suivi du tempo variable d'un soir ou d'un moment à l'autre.



Exemple 11. Ecran de contrôle d'*Antescofo*

Grâce à cet outil, les sons préparés et les effets sont déclenchés au bon moment, en tenant compte des variations expressives et de tempo des représentations⁵⁶. De plus, à ces deux

⁵⁶ Cela est bien plus riche que lorsqu'un régisseur déclenche des sons depuis sa régie car il s'ajoute des

couches d'interprétation musicale (claviériste et logiciel) s'ajoute un interprète électroacoustique au mixage⁵⁷, permettant constamment d'ajuster encore mieux la diffusion et la cohérence des différents éléments électroacoustiques, ou plus prosaïquement de maintenir le dispositif numérique en marche⁵⁸. L'ensemble propose une excellente solution aux problèmes fréquents des musiques *live* qui souffrent parfois de problèmes de mixage ou de finesses des réglages, *a contrario* des musiques de studio.

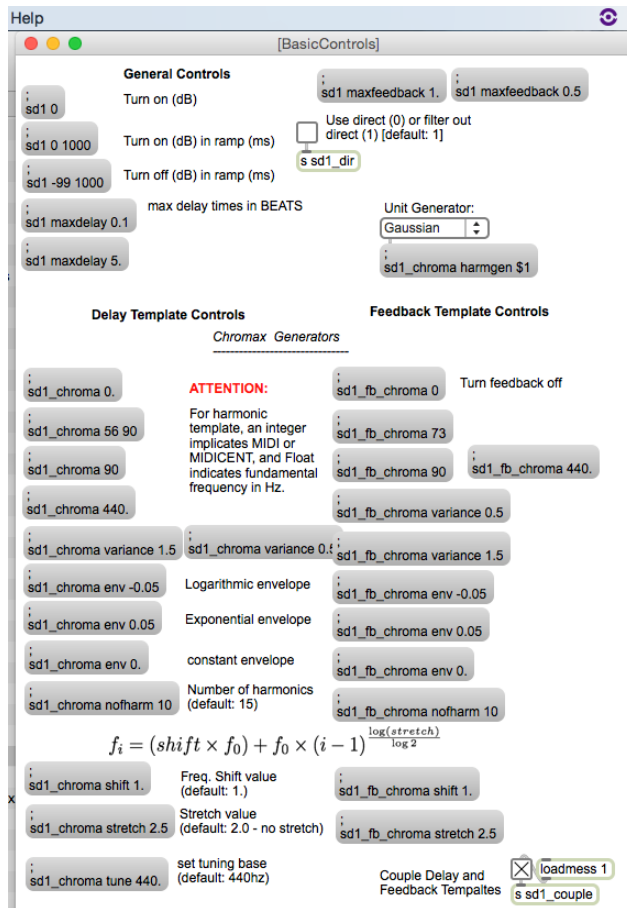
Les Spectral Delays

Développés à partir d'un algorithme général proposé par Steven McAdams, ce module permet une grande variété de résultats électroacoustiques en temps réel : synthèse, délai ou filtrage spectral, où les composantes du spectre des sons traités peuvent être décalés en fréquence et dans le temps et où les intervalles peuvent aussi être étirés ou compressés. Appliqués aux voix ou à des sons enregistrés, cela génère toute une gamme de spectres du plus harmonique au cluster et à l'inharmonique complexe. Comme on peut le voir dans cette copie d'écran, la multiplicité des paramètres est importante (ex. 12) :

possibilités d'interprétation musicale fine.

⁵⁷ Dans son tout premier travail électroacoustique, Pierre Schaeffer parlait de « musicien mélangeur ».

⁵⁸ C'est une constante depuis 1948 : l'électroacoustique reste aux limites des possibilités techniques de son époque ; les compositeurs poussent toujours les dispositifs dans leurs derniers retranchements pour obtenir la meilleure qualité musicale et expressive possible. Voir Martin Laliberté, « Émergence et développement de l'informatique musicale », dans N. Donin et L. Feneyrou (dir.), *Composition et théorie au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, coll. Perpetuum Mobile, tome 1, 2013, pp. 639-670.



Exemple 12. Panneau de contrôle des *Spectral Delays*

On retrouve les éléments usuels des lignes à retard —temps de délai, proportion de réinjection, vibrato du son retardé— ou moins usuels, comme un générateur d’enveloppe ou une génération harmonique. Remarquons la formule utilisée :

$$f_i = (\text{shift} * f_0) + f_0 * (i-1)^{\log(\text{stretch}) / \log 2}$$

où i = composante n° i et où f_0 est la fondamentale

Les partiels ou harmoniques résultants de ce traitement peuvent ainsi être décalés en fréquence (*shift*) et leur espacement spectral étiré par un certain facteur calculé de manière logarithmique, à cause des besoins intervalliques de l’oreille. De plus, la plupart des paramètres comme la largeur de bande, la distribution et le poids de chaque composante i peut être ajusté en temps réel via *Antescofo*. De la sorte, le compositeur est à même de créer des variations de voix, des plus naturelles aux plus extravagantes et des transitions spectaculaires de l’une à l’autre, lorsque nécessaire⁵⁹. Par exemple, les réglages du premier « top » de la scène 4 ressemblent à ceci⁶⁰ :

⁵⁹ Le second clip de l’Opéra Comique, *loc. cit.* en fait entendre de bons exemples dès le début.

⁶⁰ D’après la partition *Antescofo* de l’opéra, généreusement mise à ma disposition par le compositeur.

```

;----- Part 1 / Scene 4, m. 19 -----;
NOTE A4 1.000 14_019_verme-NN-morRÀ-SD1
sd1_ingain 6 1000 ; verme sings61 : "il verme NON..." ; open
sd1_outgain 0
sd1_maxdelay 2.5;
sd1_maxfeedback 0.31;
sd1_chroma 74;
sd1_nofharm 30;
sd1_harmgen 1;
sd1_varhz 50;
sd1_harmlist 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23
24 25 26 27 28 29 30;
sd1_env 0.166
sd1_stretch 1.985.;
sd1_fb_chroma 74;
sd1_fb_nofharm 30;
sd1_fb_harmgen 1;
sd1_fb_varhz 150;
sd1_fb_harmlist 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21
22 23 24 25 26 27 28 29 30;
sd1_fb_harmweights 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
1 1 1;
sd1_filter-freq 328.549347;
sd1_filter-gain 2.072098;
sd1_filter-mode 7;
sd1_filter-q 1.;

```

Lorsque le claviériste de l'orchestre joue la note dite, le La_4 ⁶², sur le clavier de suivi, sc. 4, mes. 19, le premier des deux délais spectraux est réglé sur un son harmonique filtré combiné à un délai de 2,5 secondes avec un peu de réinjection et de compression spectrale, ce qui confère une certaine inharmonicité au son résultant. Ailleurs, les réglages changent en fonction des couleurs voulues par le compositeur pour les besoins dramatiques, par exemple lors de l'entrée nerveuse du Ver, scène 3 :

```

;----- Part 1 / Scene 3, m. 129 -----;
BPM 112
NOTE F#5 3.000 13_129_sd2_burst-in-5s ; Worm first apperance
"Re...! "
;(verme sings "Re...");
sd1_outgain -14 100 -10 300 -3 300 0 100 ; ramp on scia
sd1_chroma gliss 5s 78 ; glissando sd1 66 -> 78
; sd1_fb_chroma gliss 5s 78 ; glissando sd1 66 -> 78
5.0s print "burst in sd2" ; open sd2 outgain then play burst
sd2_outgain 3 300 ; 6 also good
plr play 1

```

⁶¹ A l'IRCAM, centre international, l'anglais est souvent la langue de travail.

⁶² Dans cette numérotation d'octaves, c'est le *la* du diapason, à 440 Hz.

Ici, un autre réglage du SD1 permet de faire glisser la fondamentale du son du Fa#₄ au Fa#₅⁶³ avec un effet de fondu (*ramp*) tandis que le SD2 reçoit des bouffées de bruit courtes et réagit en échos rapides variés qui viennent nimber le son direct et ajouter au grain d'ensemble du [r] roulé et à la menace générale de ce moment.

Pour synthétiser, le tableau suivant donne une vision des principaux traitements du son dans l'opéra :

Scène	Outils électroacoustiques	Commentaires
I.0 Exorde	<i>Tap Delays</i> sur toutes les voix solistes (chanteurs et acteurs) disposés dans l'espace stéréo (texture) Fin mes. 110	Echos rythmés coordonnés par les musiciens (clavier) via <i>Antescofo</i>
I.1 Histoires anciennes [et partout ailleurs]	Amplification des solistes et instruments	Donne présence et « grain », permet <i>ppp</i> audibles Homogénéise le son acoustique et électroacoustique
I.2 Spectrum	« Voix chimérique » en 2 apparitions successives, mes. 38-41 et 57-60	Énonce de façon d'abord inintelligible la ritournelle, incarnation progressive et anticipe l'air d'entrée du Ver réincarné
I.3 Sérénade de pierre	2 <i>Spectral Delays</i> sur Ver Enregistrement d'un fragment (« mooOOR ») et jeux de retours en boucle Fin en « pluie de sons », texture de fragments courts	Couleurs sur voix directe, aura et échos, effets spectraux variés Textures rythmiques et harmoniques complémentaires Grands gestes par vers du Ver Boucle pour « nourrir » les textures
I.4 Duel dialectique	2 <i>Spectral Delays</i> sur Ver Vagues de délais spectraux variés Effets de hoquets <i>Glissandi</i> spectraux	En alternance, traitement de la voix
I.5 Noces et chansons	Piano à contrôle numérique et séquences MIDI <i>Spectral Delays</i> sur Ver (mes. 376 et suite) Enregistrements et boucles	« Trouvère-bis » et piano fou citant des fragments opératiques connus, effectuant des trilles, des gammes, des accords, acquérant une « vie » paradoxale et « meurt » avec Trouvère
II.6 Confession	<i>Spectral Delays</i> sur Ver	2 couches en traitement <i>Frequency Shift</i> avec délai prévu mais non utilisé
II.7 Litanie	<i>Tap Delays</i> sur tous Long son de synthèse sur mort du Roi Emergence du totem acoustique	Foule démultipliée Son de voix très dramatique devenant une cloche Récapitulation de toute une

⁶³ Les notes MIDI 66 et 78.

		histoire de la musique électroacoustique et numérique ⁶⁴
II.8 Pierre tombale	<i>Spectral Delays</i> Enregistrements de boucles	1 seul réglage, « apaisé » à 2 couches

Tableau 5. Effets électroacoustiques principaux dans *Re Orso*

Au second acte, l'électroacoustique se fait nettement plus présente, avec beaucoup de sons invisibles, de traitements dynamiques et expressifs et de jeux de diffusion, mais cela sort du cadre de cet article sur l'air du Ver. Un travail ultérieur devra poursuivre ces descriptions et analyses pour mieux en saisir les détails à l'échelle de l'ensemble de l'opéra.

*

Pour conclure provisoirement, au terme de ce travail, que pouvons-nous retenir de l'évolution de l'air d'opéra dans cette œuvre contemporaine ?

Après quelques mises en contexte générales, j'ai essayé de montrer tout à la fois les échos du passé musical dans cette légende musicale qui se souvient de l'opéra et de ses arias, et ses éléments d'innovation et de modernité au sens large. J'ai exposé dans les différentes dimensions de l'écriture de cet air —métrique et prosodie, réservoirs mélodiques, écriture mélodico-rythmique, timbre et traitement électroacoustiques— comment le compositeur a constamment cherché à équilibrer tradition et innovation pour créer une œuvre mixte particulièrement dense et riche. Dans mon vocabulaire, je dirais que nous avons ici un opéra de la percussivité vocale et de la mixité dynamique, pour une modernité renouvelée, aux antipodes des différents néo-conservatismes actuels.

En effet, si notre époque est riche de souvenirs musicaux et culturels⁶⁵, elle reste pourtant parfois curieuse de nouveauté. Les inquiétudes de la vie contemporaine trouvent ici des échos dans les interrogations de Boito sur la tyrannie et les moyens expressifs modernes mis en œuvre par Marco Stroppa permettent de trouver des médiations constamment renouvelées entre traditions de qualité et innovations nécessaires et expressives.

Dans cette œuvre, la longue histoire culturelle européenne me semble trouver une actualisation particulièrement touchante et intéressante.

Je tiens une nouvelle fois à remercier Marco Stroppa, Annamaria Macchi des éditions Ricordi et Giordano Ferrari pour les généreuses aides apportées à ce travail.

⁶⁴ Évoquant principalement Jonathan Harvey, John Chowning, Xavier Rodet, Jean-Baptiste Barrière, sans oublier les cloches de toujours et celles de Debussy.

⁶⁵ Quarante ans de redécouvertes des musiques anciennes et d'hier l'ont bien montré.