

Université de Montréal

**Processus de création et problématiques dans la
composition d'un opéra contemporain ;**

**El Príncipe Tulicio
Opéra de chambre avec dispositif électronique**

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de

Doctorat en musique

Option composition

Août 2017

© Harold Vasquez-Castaneda, 2017

Résumé

Historiquement parlant, l'opéra est considéré par plusieurs comme étant la plus complexe et la plus coûteuse des tendances du genre lyrique. L'opéra peut imposer une énorme machinerie, non seulement à la production des œuvres, mais aussi aux créateurs. Dans mon projet d'opéra, cette mécanique est considérée sous deux angles : institutionnel et compositionnel. Ils ont pour objectif, dans le premier cas, de garantir une représentation viable et simple sur scène et, dans le second cas, de concrétiser les caractéristiques musicales qui identifieront l'œuvre selon une esthétique contemporaine. Pour cette thèse, je me suis servi de ma première expérience en composition d'opéra avec la création de *El Príncipe Tulicio*, un opéra de chambre avec dispositif électronique. Conçu selon le modèle *Gesamtkunstwerk*, il a été réalisé durant les années 2015-2016 et dure environ 59 minutes.

La thèse comporte deux grandes parties. D'abord, une mise en contexte de l'opéra dans la période dite « contemporaine » de la deuxième moitié du XX^e siècle, et sur laquelle je me suis basé pour profiler ma recherche. Puis une deuxième partie, subdivisée en deux sections, qui présente différentes observations et analyses. La première section porte sur trois pièces composées pendant la première moitié du doctorat. Elles ont servi d'incubateurs et de laboratoires pour développer l'idéation de l'opéra. La deuxième section est consacrée à la présentation et à l'analyse exclusive de l'opéra. On y trouve les différentes problématiques inhérentes au processus de création, puis l'analyse de la structure formelle (prologue, quatre interludes, cinq actes et coda) et l'aspect général de l'opéra, où il importe davantage d'expliquer mes procédés. Je démontrerai quelles sont les relations dramaturgiques intrinsèques entre la musique (instrumentale et électroacoustique), la littérature (légende et onomatopées) et le théâtre (mise en scène). L'analyse porte ensuite sur des exemples détaillés afin d'illustrer ma démarche compositionnelle. Elle expose notamment les contraintes que je me suis imposées lors de la recherche. Par exemple, traiter la voix de manière non traditionnelle et l'adapter, au caractère de la pièce, par une notation graphique sur une partition hybride.

Enfin, cette thèse présente quelques conclusions issues des résultats obtenus et des difficultés rencontrées lors du processus de création de l'opéra.

Mots-clés : composer un opéra, opéra contemporain, opéra électronique, musique mixte, musique contemporaine, voix contemporaine.

Abstract

Historically speaking, Opera is considered by many as the most complex and costliest of the lyrical genre's tendencies. The opera can impose an enormous machinery, not only from a work's production viewpoint, but also from the creator's perspective. In my project of composing an opera, this mechanic is approached under two angles: institutional and compositional. The objective, in the first case, is to guarantee a feasible and simple representation on stage, and in the second case, to define the musical characteristics that will identify the piece within a contemporary aesthetic. For this thesis, I have used my first experience in opera composition with the creation of *El Príncipe Tulicio*, a total chamber opera with electronics. This opera was conceived according to *Gesamtkunstwerk* model during the years 2015 and 2016 and has an approximate duration of 59 minutes.

In the body of this thesis, one finds two major parts. Firstly, the opera's contextualization in the so-called "contemporary" period, of the second half of the 20th century, on which I have based myself to focus my research. And secondly, a partition subdivided in two other sections, presenting different observations and analysis. The first section focuses on three pieces, which were composed during the first part of my doctoral studies. They have served as an incubator and a laboratory for the development of the opera's ideation. The second section is dedicated to the exclusive analysis of the opera. Here, one is presented with the different problematic inherent to the creative process, followed by the analysis of the formal structure (prologue, four interludes, five acts, and a coda), and its general aspect. Where explanation of my procedures and intrinsic relations between music (instrumental and electroacoustic), literature (Legend and onomatopoeia), and drama (stageplay), is of utmost importance. The analysis mostly exposes the restraints that I have imposed myself during the research, and detailed examples which are part of my creative process. For example, the vocal treatment in a non-traditional manner, and its adaptation to the piece's character, through a graphic notation on a hybrid score.

Finally, this thesis presents the conclusions drawn from the results and problems experienced during this entire opera's creation process.

Keywords: composing an opera, contemporary opera, electronic opera, mixed music, contemporary music, contemporary voice.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	III
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES TABLEAUX	IX
LISTE DES FIGURES	X
LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS	XIV
DÉDICACE	XV
REMERCIEMENTS	XVI
INTRODUCTION	1
1. CONTEXTE DE L'OPÉRA CONTEMPORAIN	6
1.1 Les limitations conditionnent les propositions, mais apportent aussi des réponses	6
1.2 Le rejet de la tradition imposée génère des réactions créatives	10
1.3 Le travail collaboratif et l'intégration d'éléments nouveaux dans la partition peuvent développer, mais aussi décourager l'engagement	16
1.4 L'influence de la structure du genre opératique inspire la tendance traditionnelle	18
1.5 Le metteur en scène et la scénographie, un pouvoir au-delà de la musique : pour le meilleur ou pour le pire ?	19
1.6 À propos de la technologie : la portée de l'aspect visuel, un impact magistral sur l'opéra	23
1.7 La voix contemporaine, une exploration réalisée sous forme de petits laboratoires	28
1.8 Opéra et minimalisme : les livrets et les sujets d'actualité	31
1.9 Réflexion	37

2. ANTÉCÉDENTS, RÉFLEXIONS ET PROCÉDÉS COMPOSITIONNELS ; ANALYSE D'ŒUVRES DES PREMIÈRES ANNÉES DU DOCTORAT AYANT EU UN IMPACT SUR L'OPÉRA <i>EL PRÍNCIPE TULICIO</i>	39
2.1 <i>Lumières d'un paysage cosmique. Quatuor à cordes avec électronique</i>	39
2.1.1 Caractéristiques générales du deuxième mouvement	40
2.1.2 Forme : résumé des sections	41
2.1.3 Premier mouvement ; les prémisses retrouvées dans mon opéra	44
2.1.4 Réflexion sur la technique mixte	46
2.1.5 Matériel musical électroacoustique et instrumental	48
2.1.6 Approche compositionnelle	50
2.2 <i>Intima-Sonus, Microcontact – I, pour trombone et trio (flûte, violon, violoncelle) avec amplification de contact</i>	52
2.2.1 Système parallèle d'amplification par contact	52
2.2.2 Participation des musiciens au processus de création	55
2.2.3 Structure formelle et son fonctionnement	57
2.2.4 Quelques considérations générales concernant le comportement musical	58
2.3 <i>Emoción, Memoria, Cerebro, pour ensemble</i>	60
2.3.1 Description et fonctionnement de la structure formelle	60
2.3.2 Particularité du travail harmonique de la section – IV	62
3. OPÉRA <i>EL PRÍNCIPE TULICIO</i>	64
3.1 Introduction au processus de composition	64
3.1.1 Préambule	64
3.1.2 Considérations préliminaires déterminantes pour le profil de l'opéra	64
3.1.3 Une technologie simple qui détermine l'esthétique	67
3.1.4 La projection d'images et « exposition photo »	68
3.1.5 Les premières stratégies adoptées font obstacle au processus de création	69
3.1.6 Des stratégies plus convenables	72
3.2 Synopsis et description des personnages	75
3.2.1 Préambule, deux livrets tissent une histoire	75
3.2.2 Synopsis du livret de la légende <i>El Príncipe Tulicio</i>	76
3.2.3 Personnages de la légende <i>El Príncipe Tulicio</i>	77
3.2.4 Synopsis du livret <i>Vicencio et sa vilaine domestique androïde</i>	78
3.2.5 Personnages du livret de <i>Vicencio et sa vilaine domestique androïde</i>	81

3.3 Analyse de la Structure formelle de l'opéra <i>El Príncipe Tulicio</i>, une relation entre la mise en scène, la musique et la dramaturgie	81
3.3.1 Grand prologue (Introduction + Interlude 1), Tableau corrélatif	82
3.3.2 Cadre général du Grand prologue	83
3.3.3 Acte I, Tableau corrélatif	86
3.3.4 Cadre général de l'Acte I	90
3.3.5 Cadre général de l'Interlude 2	91
3.3.6 Cadre général de l'Acte II	93
3.3.7 Cadre général de l'Acte III	94
3.3.8 Cadre général de l'Interlude 3	96
3.3.9 Cadre général de l'Acte IV	96
3.3.10 Cadre général de l'Interlude 4	99
3.3.11 Cadre général de l'Acte V	99
3.3.12 Cadre général de la Coda	101
3.4 Analyse détaillée	103
3.4.1 Cadences : moments d'articulation dans le discours musical	103
3.4.1.1 Cadence de jonction	103
3.4.1.2 Cadence conclusive	104
3.4.1.3 Cadence de repos	104
3.4.2 Matériaux musicaux intégrés à la dramaturgie	105
3.4.2.1 Le cri, la plainte, le rire nerveux ou le geste émotif de l'espoir	105
3.4.2.2 Fragment choral de trois notes	106
3.4.2.3 Résonance de métal : soudure entre grands fragments	107
3.4.2.4 Rétrécissement harmonique : mise en avant de la dramaturgie	108
3.4.3 Trois stratégies pour assembler la musique mixte	109
3.4.3.1 Le rythme interne de l'électroacoustique ; la base d'un travail de coïncidence	109
3.4.3.2 L'alternance des événements divers ; pour un contrepoint mixte	110
3.4.3.3 Simuler le traitement en temps réel	111
3.4.4 La spatialisation de la musique et sa relation avec la dramaturgie théâtrale	113
3.4.5 Le chœur ; la manipulation du texte comme mécanisme de composition	114
3.4.5.1 Une critique sociale, pylône d'un résultat musical	114
3.4.5.2 Décomposition de la syntaxe : une composition indéchiffrable	115
3.4.5.3 L'« Étirement » du texte	116
3.4.6 Procédés utilisés pour la narration du texte	117
3.4.6.1 Récit direct	118

3.4.6.2 Récit semi-direct	118
3.4.6.3 Récit indirect	119
3.4.6.4 Récit indéterminé	120
3.4.7 Axes principaux de la gestion du texte et de l'action narrative du livret	120
3.4.7.1 Structuration du double livret	120
3.4.7.2 Une structure de narration mixte	121
3.4.7.3 Structure des deux livrets	121
3.4.7.4 Moments d'attente / tension / détente et leur place dans la structure de l'opéra	122
3.4.7.5 Résumé : forme, image et musique	124
3.4.8 Exposition photo	125
3.4.9 Analyse et fonction des « objets » scéniques	126
3.4.9.1 La Radio	126
3.4.9.2 L'écran	127
3.5 La partition hybride	129
3.5.1 Considérations préliminaires	129
3.5.1.1 La partition hybride et la partition médiatique	129
3.5.1.2 La partition et son contexte	130
3.5.2 La partition et quatre éléments musicaux	131
3.5.3 Lecture de l'électroacoustique et des modèles imitatifs des chants	136
3.5.4 Exemples d'interactions électroacoustiques avec le soliste	138
3.5.5 Considérations générales et autres solutions retenues	140
3.6 Réflexion	146
CONCLUSION	147
BIBLIOGRAPHIE	XVIII
LISTE D'ANNEXES	XXII

Liste des tableaux

Tableau I : Structure générale de l'opéra <i>El Príncipe Tulicio</i> (minutage d'après la maquette audio) _____	81
Tableau II : Tableau corrélatif Grand prologue _____	83
Tableau III : Tableau corrélatif Acte I _____	89
Tableau IV : Structure du livret à trois niveaux _____	121
Tableau V : Participation des deux livrets (Tulicio – Vicencio) à la formalisation de la structure de l'opéra _____	122
Tableau VI : Tensions et détente dans les deux livrets et leurs places dans la structure de l'opéra _____	123

Liste des figures

Figure 1 : <i>Sept crimes de l'amour</i> , G. Aperghis, début séquence I (fragment), indications pour la mise en scène _____	14
Figure 2 : <i>Sept crimes de l'amour</i> , de G. Aperghis, début –perc.- séquence VI (fragment), indications pour les déplacements des musiciens, appuyées sur la pulsation métrique	14
Figure 3 : Motif mélodique, <i>Lumières d'un paysage cosmique</i> , 2 ^e mov. (mes. 4-5) _____	41
Figure 4 : Canon, <i>Lumières d'un paysage cosmique</i> , 2 ^e mov. (mes. 34-38) _____	42
Figure 5 : Évolution de la texture et élargissement de l'harmonie, <i>Lumières d'un paysage cosmique</i> , 2 ^e mov. (mes. 46-48) _____	43
Figure 6 : Autres modes de jeu appliqués pour dissoudre la force harmonique, <i>Lumières d'un paysage cosmique</i> , 2 ^e mov. (mes. 64-65) _____	44
Figure 7 : Traitement du fragment du quatuor en canon (20 sec.), expansion (logiciel <i>Cecilia</i>) _____	48
Figure 8 : Fragmentation et sélection de matériel à partir de plus grands échantillons (logiciel <i>Logic Pro</i>) _____	49
Figure 9 : Début section micromontage électroacoustique (fragment de 11 pistes sur 24, logiciel <i>Logic Pro</i>) _____	49
Figure 10 : <i>Nébuleuse N44</i> , dans le <i>Grand nuage de Magellan</i> _____	51
Figure 11 : Système parallèle d'amplification par contact, deux microcontacts branchés à la même sortie _____	53
Figure 12 : Système parallèle d'amplification par contact sur le trombone _____	54
Figure 13 : Répétition, formation des champs harmoniques, <i>Intima-Sonus</i> , chiffres 4 - 5 _	57
Figure 14 : Courbe mélodique du trombone qui s'élargit et chute d'échelles chromatiques	59
Figure 15 : Modes de jeu combinés (Trb. <i>frullato</i> , <i>smorzato</i> et <i>glissandi</i> en accélérando), <i>Intima-Sonus</i> , chiffre 22 _____	59
Figure 16 : Cor cuivré, élément instable, <i>Emoción-Memoria-Cerebro</i> , début de la pièce _	61
Figure 17 : Correspondance harmonique par quarts de ton, <i>Emoción-Memoria-Cerebro</i> , section IV – <i>Indifferente</i> (mes. 12) _____	63
Figure 18 : Environnement interdisciplinaire de base _____	66
Figure 19 : <i>Embrión 1</i> , exemple du travail de microphoto réalisé pour l'Interlude 3 _____	69

Figure 20 : Exemple de la séquence du <i>storyboard</i> , Acte II, Sc. 3, Tulicio rend visite à la dernière princesse toujours en vie _____	73
Figure 21 : Interlude 1, traitement des glissandi dans la voix soliste (3:40) _____	84
Figure 22 : Duo, changement d'orchestration, Acte I, Sc. 3 (lettre C, 10:10) _____	90
Figure 23 : Interlude 2, deux plans sonores ; création de tension par densité et sensation d'accélération (lettre A, 15:35) _____	92
Figure 24 : À l'Acte II, plusieurs solistes du chœur se partagent, tour à tour, le rôle des personnages de Légende, final Sc. 3 (mes. 54, 20:33) _____	94
Figure 25 : Fragment du chœur associé à nouveaux éléments : texte projeté et électroacoustique, Acte III, Sc. 5 (mes. 6, 33:12) _____	95
Figure 26 : Boucle en accélération de l'électroacoustique, Acte IV, début Sc. 2 (41:36) _____	98
Figure 27 : Grande cadence finale, Perc , Acte V, Sc. 3 (lettre B, 54:47), avant la Coda _	100
Figure 28 : Cadence de jonction, Grand prologue (mes. 7 – 9, 0:18 – 0:31) _____	103
Figure 29 : Cadence conclusive, final du Grand prologue (4:54) _____	104
Figure 30 : Cadence de repos, Acte I, final Sc. 3 (11:04) _____	105
Figure 31 : Geste <i>nervioso</i> , Grand prologue, Interlude 1 (lettre B, 4:05) _____	105
Figure 32 : Cellule de trois notes répétée et superposée à distance de triton, moment en boucle, Grand prologue (lettre B, 1:30 - 1:50) _____	107
Figure 33. Élément de résonance, utilisé comme « soudure » entre grandes périodes, Acte I, final Sc. 2 (1:30) _____	107
Figure 34 : Rétrécissement harmonique, Acte I, Sc. 3 (lettre B, 9:58 – 10:09) _____	109
Figure 35 : Passage mixte : attaques de l'électroacoustique comme référence pour réaliser un contrepoint avec la voix, Grand prologue, Acte I, début Sc. 2 (07:21) _____	110
Figure 36 : Traitement mixte, contrepoint de structures avec le chœur, Acte III, début Sc. 5 (32:57) _____	111
Figure 37 : Électroacoustique simulant le traitement, en temps réel, de la clarinette, Acte II, Sc. 3 (10:30) _____	112
Figure 38 : Électroacoustique simulant traitement, en temps réel, du trombone et du violon, Acte II, Sc. 3 (44:51) _____	113
Figure 39 : Relation entre la musique et la spatialisation, selon la dramaturgie, changement progressif du son provenant des haut-parleurs de la salle vers ceux situés sur la scène (Radio), Coda (56:47 – 57:17) _____	114

Figure 40 : Utilisation du chœur portant un message sous-jacent de critique, Acte II, début Sc. 1 (16:25)	115
Figure 41 : Superposition de phrases et mots fragmentés, texte du chœur, Acte III, Sc. 2 (mes. 22, 28:04)	116
Figure 42 : Traitement du chœur par étirement des syllabes, texture dense, Acte II, Sc. 3 (mes. 36, 19:00)	117
Figure 43 : Traitement du texte du chœur avec étirement et cassure de la phrase, Acte II, Sc. 3 (mes. 54, 20:09)	117
Figure 44 : Exemple de récit semi-direct, Acte III, début Sc. 1 (23:53)	118
Figure 45 : Exemple de récit indirect, Acte I, Sc. 1 (lettre A, 01:30)	119
Figure 46 : Vieille Radio utilisée dans le cadre de l'animation vidéo	126
Figure 47 : L'écran, un élément imposant, utilisée dans le cadre de l'animation vidéo	127
Figure 48 : Élément 1. La percussion et le timbre, début de l'Interlude 1 (3:29)	132
Figure 49 : Élément 2. CL.B, Perc. et Vln., contrepoint en diminution de sa complexité rythmique, Acte III, début Sc. 4 (31:05)	133
Figure 50 : Élément 3 : L'harmonie statique du chœur, un chromatisme perméable, Acte II, Sc. 2 (mes. 24, 18:01)	134
Figure 51 : Variations des fréquences radio parasites, dernière partie de la seconde aria de Vicencio, Acte I, Sc. 2 (08:07)	135
Figure 52 : L'électronique, les échantillons : <i>Elect.</i> ; <i>samplers</i> , Acte III, début Sc. 5 (32:57)	135
Figure 53 : Illustration du Principe d'imitation, Grand prologue, Introduction (0:44)	137
Figure 54 : Seconde aria de Vicencio, Acte 1, début Sc. 2 (7:21)	137
Figure 55 : Visualisation dynamique d'une attaque cyclique de l'onde, interaction avec le soliste, Acte IV, Sc. 2 (41:36)	138
Figure 56 : Rapport du texte (durée de la projection) sur la forme d'onde. Indication d'entrée et de sortie, Grand prologue (lettre B, 01:51)	139
Figure 57 : Utilisation du « <i>tempo cronometro</i> », Acte-IV, Sc. 1 (37:10 – 37:46)	139
Figure 58 : Lecture et suivi d'un échantillon avec un crescendo, Acte III, Sc. 5 (33:28 – 33:38)	140
Figure 59 : Assemblage d'une écriture traditionnelle et d'une écriture aléatoire, Acte V, Sc. 3 (54:25 – 54:46)	142

Figure 60 : L'élément 4 (électroacoustique), traversant un fragment du chœur, va servir de lien avec un autre passage choral, Acte I, Sc. 5 (lettre A, 14:08)	144
Figure 61 : L'élément 1 (percussion : résonance métallique - gong et cymbale) se fusionne avec la réverbération de l'élément 4 (électroacoustique), pour relier les deux fragments du chœur, Acte I, Sc. 5 (14:35)	144
Figure 62 : Alternance du Temps métronomique et chronométrique, Acte IV, Sc. 3 (45:25)	145

Liste des sigles et des abréviations

A. :	Alto
a. e. :	Exemple audio. Référence de minutage pour l'enregistrement d'une pièce.
AIFF :	Audio Interchange File Format
B. :	Basse
Cl.B :	Clarinette basse
IRCAM :	Institut de recherche et coordination acoustique/musique.
L.V. :	Laisser vibrer
mes. :	Mesures
mouv. :	Mouvement
Perc. :	Percussion
Sc. :	Scène
S. :	Soprano
T. :	Ténor
Trb. :	Trombone
Vib. :	Vibraphone
Vln. :	Violon

Dédicace

A Dios.

A esa extraña y maravillosa fuerza que me guía.

À Dieu,

À cette force étrange et merveilleuse qui me guide.

Remerciements

Je reconnais que la période du doctorat marquera à jamais mon projet de vie. Je profite de ces remerciements pour partager un peu mon parcours.

Je remercie mon ordinateur qui, durant quatre ans et demi, a supporté, sans se plaindre, mes nombreux excès de travail, se souvenant mieux que moi de tous les passages musicaux et des informations que je l'obligeai à calculer. Je suis grandement reconnaissant qu'il ait accepté de reprendre du service malgré le verre d'eau parisien, que je lui ai versé lors d'un séjour de recherche très enrichissant, à l'Université Paris 8 en 2015. Pendant le court moment de son absence et de sa « remise à sec », j'ai été forcé de coucher sur papier ce qui allait éventuellement devenir les premières ébauches de mon opéra.

Je remercie tout spécialement ma folie d'avoir bloqué ma conscience, et de ne pas m'avoir trop fait réfléchir aux risques que je courais en m'engageant dans cette entreprise doctorale. Je remercie mon appartement de Bogota d'avoir « accepté » de changer de propriétaire afin que je puisse couvrir une partie de mes frais d'études à Montréal. Je remercie l'Université Nationale de Colombie de m'avoir permis de partir à l'aventure et vivre ce genre d'expérience, qu'on entreprend généralement quand on est plus jeune.

Merci aussi au ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur du Québec de m'avoir aidé à me sentir « comme à la maison », en m'octroyant l'exemption des frais de scolarité pour étrangers. Merci à l'*ICETEX* d'avoir servi d'intermédiaire avec la Colombie. Je remercie les professeurs de composition de l'Université de Montréal, lors de l'étape d'admission, qui ont cru que je pouvais être un bon candidat pour le doctorat. Ma gratitude va également à la Faculté de Musique, qui m'a accordé une bourse d'excellence académique chaque année, et à la Faculté des Études supérieures et postdoctorales, qui a cru en moi lors de ma quatrième année.

Mes plus sincères remerciements à mes guides, les deux chers professeurs responsables de m'accompagner dans ce processus si enrichissant, Pierre Michaud et Jean Piché. Toute ma gratitude pour leurs paroles sages et humaines, pour leur sincérité, leur

attention, leur pression, mais aussi pour leur compréhension et leur amour dévoué à la pédagogie. Je remercie donc ce précieux duo duquel j'ai beaucoup appris.

Merci au destin de m'avoir mené dans une ville remplie de gens chaleureux, avec ses espaces qui demeureront radieux dans mes souvenirs, et où je ne me sentais pas étranger. Quelle opportunité de pouvoir rencontrer « l'autre » ! Des gens d'ici et de partout. Quel mélange réussi ! Je remercie aussi les moments de compagnie, de solitude, de joie et de tristesse, tous ces moments vécus à Montréal, ainsi que cette personne si spéciale qui m'accompagna durant les deux premières années, et à ses adieux qui me renforcèrent.

De même, je n'oublierai pas de remercier toutes les personnes admirables qui me motivèrent et m'encouragèrent dans mon cheminement en m'offrant leur amitié, en divers moments, et celles qui me secoururent dans les moments difficiles.

Une mention particulière doit être faite pour souligner l'intérêt et le talent de nombreux musiciens et artisans qui auraient aimé participer à la réalisation de *El Principe Tulicio*, si le manque de fonds n'avait pas empêché la production.

Plusieurs collaborateurs ont pris le temps de partager leurs connaissances et leur savoir en m'appuyant dans l'élaboration de cette thèse, par la traduction, l'édition, l'interprétation instrumentale, l'ingénierie du son et la préparation des documents. En résumé, à chacun, un grand merci pour l'amour et la confiance que vous m'avez portés. En espérant que vous vous reconnaissez dans ces remerciements.

Je ne peux passer outre l'occasion que j'ai eue de parfaire mon parcours autodidacte, si fécond, à travers la neuroscience et la cosmologie, domaines que j'ai explorés en parallèle de ma formation doctorale.

Le destin a de ces méandres que nul ne peut soupçonner. En raison d'une conjoncture, j'ai été contraint de revenir dans mon pays, la Colombie, et de terminer la thèse... chez mes parents ! J'y ai vécu des moments enrichissants. Je les remercie de leur soutien et de leur amour.

Finalement, merci à la musique inspiratrice d'avoir été le moteur de tout cela.

Introduction

Mon projet principal consiste en la composition d'un opéra de chambre avec dispositif électronique. Cet opéra, intitulé *El Príncipe Tulicio*, dont le texte puise ses origines dans la tradition orale afro-colombienne, fut composé pendant les années 2015-2016. Il comprend un ensemble de 27 parties regroupées en cinq actes (21 scènes) un prologue (introduction et Interlude 1), interludes 2, 3, 4 et une coda. La trame narrative, en espagnol, dure environ 59 minutes. L'effectif des voix et des instruments est le suivant : deux solistes (contreténor et une voix féminine ou masculine), un narrateur, chœur mixte de chambre (entre 16 et 20 chanteurs), petit ensemble instrumental (clarinette basse, trombone, trois multipercussions et violon), projection de textes et d'images. La partition de cet opéra constitue une hybridation entre écriture traditionnelle et écriture graphique aléatoire. Étant donné l'impossibilité de réaliser une réduction piano pour l'étude d'une telle partition, celle-ci intègre des enregistrements vocaux, qui serviront de modèle aux chanteurs solistes quant aux techniques vocales demandées. De même, on trouvera sur cette partition multimédia les échantillons audio formant la partie électroacoustique de l'œuvre.

El Príncipe Tulicio développe son sujet à partir de deux livrets, chacun basé sur une histoire qui pourrait paraître complètement opposée l'une à l'autre. Ce double livret unifié est structuré de diverses façons, de manière à :

1. Faciliter la compréhension du texte, qu'il soit en espagnol (version originale) ou traduit dans une autre langue ;
2. Intégrer des onomatopées ;
3. Projeter sur écran des images qui contiennent des parties du livret ;
4. Diffuser par moments une partie de l'histoire à travers un poste radio, placé sur la scène ;
5. Donner au public un fragment du livret à lire, dans les notes de programme, alors que les personnages sur scène miment les actions correspondantes à ce fragment.

Ces différentes manières d'interpréter le livret font partie de la dramaturgie et soulignent la structure formelle de l'opéra.

La présente thèse, document d'accompagnement des partitions musicales, s'organise en deux grandes parties.

D'abord, une mise en contexte de l'opéra dans le milieu contemporain. Ici, le contexte qui nous préoccupe se situe principalement dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans le cadre d'un débat entre la volonté de créer de nouveaux opéras et ses conflits avec les intérêts économiques, sociaux et culturels.

Puis une partie centrale, divisée en deux sections, porte sur les antécédents, les réflexions et les analyses des procédés compositionnels de mon travail. Dans la première section, je fais l'analyse partielle de trois pièces, composées dans les premières années du doctorat. Certains des procédés compositionnels se retrouvent dans mon opéra, répondant souvent à des réflexions plus larges. On pourra, par endroit, découvrir une grande ressemblance entre l'écriture de ces trois pièces et celle de l'opéra. La deuxième section est consacrée exclusivement à la présentation et à l'analyse de l'opéra *El Príncipe Tulicio*. On trouvera, comme préambule à l'analyse proprement dite, le synopsis ainsi qu'une introduction au processus de création concernant le travail préparatoire à la composition.

Dans cette section consacrée à l'analyse, j'observerai l'intégration et les relations intrinsèques entre les trois arts présents dans l'opéra (musique, littérature et théâtre). Une analyse générale est présentée principalement sous forme de tableaux qui illustrent les parties de la structure formelle de l'opéra. Ces tableaux, que j'appellerai « corrélatifs », sont formés des colonnes suivantes : synopsis résumé, mise en scène, musique et dramaturgie. Enfin, une dernière section d'analyses détaillées vise à illustrer quelques procédés compositionnels et certaines relations avec le livret et la dramaturgie.

Pourquoi entreprendre la composition d'un opéra ?

L'opéra est un domaine pluridisciplinaire. Il m'offre la possibilité d'élargir mon champ d'action créatif, mais plus pertinemment, d'exprimer ma pensée et mes réflexions, sur le présent et le futur de notre société, à travers l'intégration de la littérature et du théâtre. De plus, ce genre me permet d'utiliser la technologie comme outil d'intégration. En plus de donner de l'élan à l'expérimentation, cette approche apporte une vision différente sur la

« façon de faire » et ouvre la porte « aux nombreux possibles » pouvant approfondir mes nouvelles recherches et mon cheminement de compositeur.

L'idée de travailler sur toutes les composantes artistiques de l'opéra (livret, mise en scène et son instrumental et électroacoustique), en utilisant la technologie comme catalyseur, me place à la frontière entre la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité. Dans ce contexte, le défi est de créer un équilibre harmonieux dans l'intégration des trois expressions artistiques, pour lesquelles je ne tente pas d'établir de hiérarchie absolue. D'ailleurs, tel que le remarque Danielle Cohen-Levinas :

« L'opéra y serait sollicité comme un des paradigmes les plus puissants de la représentation, de la narrativité et du mythe. Aussi, doit-on saisir dans ce lieu abyssal qu'est l'opéra, rompu à tant de métamorphoses, d'éclipses et d'éclaircies, qu'il ne s'agit pas seulement de musique, ni de littérature ou de théâtre, ni un assemblage de ces trois instances, réclamant tour à tour la paternité du genre. »¹

Dans mon projet, cet équilibre interactif varie en fonction des besoins de l'opéra. Pour créer ce monde interdisciplinaire, je conçois :

1. Un deuxième livret structuré selon divers styles de narration ;
2. J'intègre une vieille radio qui prend place sur la scène, tel un personnage.
3. J'emploie une musique mixte qui nourrit un aller-retour entre instruments et traitements en différé.
4. Je donne également certaines propositions, pour la performance des chanteurs et du chœur, au moyen d'une dramaturgie qui intègre la mimique et la spatialisation de la voix avec le déplacement des choristes dans la salle.

Au point de vue compositionnel, les décisions viendront se greffer à la structure générale de l'opéra, au fur et à mesure qu'une idée se développe. Cette structuration libre est à la base d'un processus de création chronologiquement non linéaire. Ce processus est conduit par des pratiques liées à la musique acousmatique ; l'œuvre est organisée sur une maquette, principalement par le découpage, le collage et la microfragmentation, avant d'être fixée sur la partition.

¹ Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e Siècle*, Edi Kimé, seconde édition, Paris, 2001, p. iii.

Les directives, qui guident le processus de composition, proviennent d'une réflexion conditionnée par trois aspects.

Le premier traite du contexte de l'opéra dans le milieu contemporain, un sujet vaste qui mériterait d'être développé dans un chapitre à part.

Le deuxième aspect correspond à mon appréciation concernant les composantes de l'opéra. Il est pertinent de souligner que beaucoup de mes appréciations trouvent écho dans l'image ou la perception plus traditionnelle de l'opéra que se fait un large public, qui voit curieusement l'opéra comme un spectacle distancié et méconnu.

Quant au troisième aspect, l'usage (et la problématique) de la technologie (audio et visuelle), en ce qui a trait à la pérennité. Mes réflexions se concentrent principalement sur les problématiques engendrées par l'évolution perpétuelle de ce domaine et la difficulté « d'actualiser » certaines œuvres, principalement dans le domaine de la technologie en temps réel. Une technologie de pointe et son usage excessif dans une pièce peuvent rendre l'interprétation difficile. De plus, à l'heure actuelle, il n'existe toujours pas de méthode de communication qui peut garantir la pérennité technique d'une œuvre, un défi qui n'est pas gagné d'avance. Cette constatation provient de ma propre expérience avec plusieurs de mes pièces mixtes, traitées numériquement en temps réel (*Hara-Kiri*, *Desertico*, *Le vol de la chauve-souris*). Également, l'utilisation d'un multimédia avec traitement d'images et effets visuels, trop précis et élaborés, peut limiter le travail créatif étant donné le peu d'expérience que j'aie dans ce domaine.

Les réflexions autour de ces trois aspects justifient la mise à jour de ma proposition artistique, à travers une lecture axée sur la contemporanéité et l'héritage. À partir de ce simple exercice de réflexion se dégagent quatre postulats qui seront réévalués dans mon projet d'opéra :

1. L'usage de différents moyens de narration, en plus de l'utilisation traditionnelle du texte chanté ;
2. Une proposition vocale non conventionnelle pour les voix solistes ;
3. Une mise en scène qui propose l'usage d'une scénographie limitée, mais insérée à même la dramaturgie de la composition ;

4. L'utilisation d'une technologie simple basée sur des fonctionnements standards.

Enfin, pour ce projet, je ne m'attarderai pas à trouver une dénomination précise dans ce « carrefour » aux multiples pistes que représente l'opéra et ses diverses déclinaisons actuelles sous des termes comme : anti-opéra, action en actes, théâtre musical, opéra pluriel ou, plus moderne encore, opéra multimédia, opéra électronique, cyberopéra, etc. Je me contenterai de m'appuyer sur une étude historique de l'opéra et son héritage culturel, comme points de départ pour ma démarche compositionnelle.

1. Contexte de l'opéra contemporain

1.1 Les limitations conditionnent les propositions, mais apportent aussi des réponses

À travers mes appréciations personnelles, j'ai souvent jugé l'opéra de manière superficielle en ignorant tout des problématiques propres à son système économique-politique ainsi que des critères que les maisons d'opéra adoptent pour sélectionner leur répertoire. Du côté artistique, je n'avais pas vraiment idée des réalités complexes du processus de composition d'un opéra, celles-là mêmes qui se révélèrent en plein dans l'acte artistique. Du côté historique, j'étais peu au courant des dilemmes philosophiques et dialectiques dont l'opéra était l'objet, durant les périodes de « crise » économique, alors qu'il était éloigné de la révolution des musiques pendant l'entre-deux-guerres et l'après-guerre. Ces crises durant lesquelles, à part de rares exceptions, l'opéra « fermait les yeux » pour continuer son chemin, tenant la main à un public conservateur, où « ... La réduction de l'ensemble du répertoire courant en Amérique à 15 titres tout au plus, dont *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, confirmait la pétrification ».²

Il est intéressant de constater dans les commentaires de Lefort et de Fétis³ que, même à des époques différentes, le développement de l'opéra reste dépendant des conditions économiques et sociales. Qu'il est l'aspect fondamental et déterminant dans la recherche et l'avancement de l'art lyrique du XX^e siècle.

« Bernard Lefort, directeur de l'Opéra de Paris, ne craint pas d'affirmer [...] : Le palais Garnier, les grands théâtres lyriques ont de grandes contraintes financières extrêmement graves : les risques que l'on prend sont forcément limités. Ils ne peuvent dans aucun cas être comme des laboratoires. »⁴

« En 1827, Fétis écrivait déjà dans la « *Revue Musicale* » : L'Opéra est un spectacle trop coûteux pour que cela soit un théâtre d'essai. »⁵

Cette situation semble encore prévaloir aujourd'hui.

² Théodor W. Adorno, « *Opéra* », dans : *Opéra*, Revue *Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 8.

³ Bernard Lefort fut directeur de l'Opéra de Paris entre 1980 et 1983. La « *Revue musicale* » fut fondée par François-Joseph Fétis en 1822.

⁴ Marie-Noël Rio et Michel Rostain, « Pouvoirs », dans : *L'opéra mort ou vif*, éd. Recherches/encre, Paris, 1982, p. 45.

⁵ Ibid.

Un acte d'actualisation a déjà été proposé par Wagner et Verdi, qui donnèrent à l'opéra une redéfinition du rôle de la musique, « avec un sentiment proche de la musique absolue »⁶ et aussi un sens théâtral au-delà de la musique, comme l'a fait Wagner avec son « *Gesamtkunstwerk* ». ⁷ Néanmoins, ce renouveau anticipant le changement de l'opéra, n'évoluera pas considérablement pendant les périodes de crise. Il sera repensé avec le traitement musical proposé par Alban Berg dans son opéra *Wozzeck* (1922), considéré comme l'œuvre à la base de l'opéra moderne,⁸ et un des phares du répertoire « expressionniste ». Le compositeur y intègre des structures formelles de la musique absolue (gavotte, rhapsodie, scherzo, passacaille, sonate, etc.), l'adaptant au caractère dramatique par une écriture qu'on peut qualifier « d'atonalité libre » ou d'atonalité tout simplement.⁹

Il est intéressant de constater que durant ces périodes de nouveaux formats surgissent. Ils sont en fait des réponses obéissant souvent plus à des raisons économico-sociales qu'à une réflexion sur le fait même du progrès musical. Par exemple, Igor Stravinsky et Charles Ramuz (livret), proposeront pour le mélodrame *L'histoire du soldat* (1917), une instrumentation qui facilite la reprise de l'œuvre (sept instruments, trois comédiens, une danseuse). Comme le fait remarquer Ramuz à propos de cette œuvre :

« Pourquoi ne pas écrire une pièce qui puisse se passer d'une grande salle ? Pourquoi ne pas faire simple ? (...) Puisqu'il n'y a plus de théâtre, nous aurions notre théâtre à nous, nous reprendrions la tradition des théâtres tréteaux, des théâtres ambulants, des théâtres de foire. »¹⁰

Cette citation démontre que la proposition d'un nouveau format lyrique « de poche » a été une solution pragmatique causée par une crise économique plutôt qu'une décision, de prime abord, artistique. Cette constatation trouve un parallèle avec ma proposition de faciliter la production d'un opéra de chambre avec des conditions scéniques et technologiques plus simples que celles souvent utilisées par les grandes productions.

⁶ Bern Alois Zimmermann, « L'avenir de l'opéra », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 83.

⁷ *Gesamtkunstwerk*. Terme employé par Wagner pour définir son idée d'œuvre d'art total où il proposait, en plus de la musique, le livret et la scénographie.

⁸ Ibid. p. 86.

⁹ Etienne Barilier, *Alban Berg. L'Age d'Homme*, Lausanne, 1978, p. 119 -124.

¹⁰ Marie-Noel Rio et Michel Rostain, « Les exclus volontaires », dans : *L'opéra mort ou vif*, Recherches/Encres, Paris, 1982, p. 66.

Un autre exemple relatif à la volonté de faciliter l'exécution d'une œuvre, mais aussi une intention musicale, est *Die Gluckliche hand* (1913), d'Arnold Schoenberg (traduite comme *La main heureuse*), livret du même auteur. Cette œuvre utilise un effectif réduit (baryton solo, deux mimes, petit chœur et petit orchestre) et un éclairage associé à une mise en scène spécifiée sur la partition. Cette pièce, représentative d'une nouvelle conception du théâtre lyrique, dure environ 20 minutes. Malgré l'apparente simplification des moyens techniques, cette pièce dut attendre dix ans avant d'être présentée¹¹. La proposition musicale ne se fondait pas dans le moule traditionnel de l'époque. La structure de ce drame musical, en un acte, propose un traitement qui se montre volontairement en contradiction avec la trame opératique et « questionne » la fonction même des éléments constitutifs de l'opéra. Cette courte pièce crée un développement à travers une relation d'équilibre entre le chant, le pantomime et la fonction attribuée au chœur. Luigi Nono dit encore de cette œuvre :

« ... chant et action mimée s'alternent ou se développent même ensemble, l'une n'étant pas l'illustration de l'autre, mais chacun caractérisant indépendamment diverses situations. On commence ainsi à transgresser le schéma : "je vois ce que j'écoute, j'écoute ce que je vois", élargissant l'emploi de la dimension visuelle sonore. »¹²

Dans son article, Nono mentionne également la fonction du chœur comme élément double, « sonore et purement visuel », s'intégrant dans la mise en scène de façon autonome et symbolique.

De nouvelles œuvres, comme celles-ci, peuvent être considérées comme précurseurs dans l'exploration du théâtre musical, qui commence à s'affirmer dès l'après-guerre. Les recherches sur ces œuvres, et sur d'autres opéras représentatifs des nouvelles approches de cette époque, viendront réaffirmer et « inspirer » l'évolution de certaines idées que j'ai eues et que j'ai voulu intégrer dans la dramaturgie de *El Príncipe Tulicio* ; tout spécialement en ce qui a trait au traitement scénique des solistes et du chœur. En ce sens, j'explore la narration du livret d'une manière plutôt inhabituelle. Elle se lie aux voix solistes et au chœur afin de tisser une texture dramatique plus complexe. Volontairement, le message devient parfois incompréhensible en raison des paroles qui se superposent ou se fragmentent.

¹¹ *Die Gluckliche hand*, a été créée à Vienne en octobre de 1924.

¹² Luigi Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, N° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 60-61.

D'autres expressions théâtrales, pendant et après la grande dépression des années 1930, apparaîtront en réponse à une industrie et à un public à la recherche de spectacles divertissants et moins coûteux que l'opéra traditionnel. Cependant ces spectacles, comme le théâtre Broadway aux États-Unis, seront marqués par une conscience sociale, teintés par des engagements politiques et par l'art moderniste (Salzman, 2008). Kurt Weill (1900-1950) est l'un de ces compositeurs qui firent irruption sur la scène du théâtre populaire. Après avoir suivi une formation académique, en Allemagne, comme disciple de Ferruccio Busoni, on remarque rapidement son esthétique moderne se détachant de l'opéra traditionnel. Weill y intègre des éléments comme la chanson, des chanteurs non professionnels ou des formations instrumentales de musique populaire.

« En 1927, sa rencontre avec Bertolt Brecht est décisive. Ils partagent les mêmes conceptions pour un théâtre à la fois épique et réaliste, dégagé des boursoufflures du drame et où la musique véhicule les idées principales. Leur première collaboration aboutit à *L'opéra de quat'sous* (1928). À la même époque, il a adopté l'idéal communiste, ce qui a changé sa façon d'écrire : il oriente son style expressionniste d'avant-garde vers une musique faussement simpliste qui emprunte au jazz et au cabaret ; il souhaite créer une nouvelle forme d'opéra qui soit le miroir de son temps et se veut le « Giuseppe Verdi des pauvres. »¹³

On reconnaît, par ses arrangements de musique scénique, une influence qui lui vient probablement de l'ambiance des cabarets, où il travaillait comme pianiste durant ses études.

Kurt Weill réalise un court séjour à Paris (1933-1935) qui lui attire la critique, tant pour ses anciennes œuvres comme *Mahagonny-Songspiel* (composée en 1927, livret de Bertolt Brecht), que pour ses nouvelles productions, telle *Die sieben Todsünden (Les sept péchés capitaux, 1933)*, un ballet chanté réalisé en collaboration avec Brecht. Certains critiquent son travail à saveur « populaire », voire vulgaire, que plusieurs attribuent même à son origine.¹⁴

C'est donc aux États-Unis qu'il connaîtra le succès, avec des pièces écrites spécialement pour le théâtre musical de Broadway, dont :

¹³ Symphozik.info, « Kurt Weill, Une musique pour tout le monde ». Site web consulté en décembre 2017. <http://www.symphozik.info/kurt+weill,265.html>

¹⁴ « ... des journaux parisiens s'en prennent à Kurt Weill, notamment Lucien Rebatet qui, dans l'« action française » du 2 décembre 1933, dénonce le « virus judéo-allemand » : « Neuf fois sur dix, le virtuose d'exportation, plaie de nos concerts par son astucieuse vulgarité, est un juif ... L'exode des juifs d'Allemagne tournant à l'invasion, Paris est en train de devenir la capitale intellectuelle du "peuple élu", semant autour de nous tous les germes de la décadence qu'il porte depuis les Pharaons ... » Ibid.

« *Lady in the Dark* (466 représentations à New York) et *One Touch of Venus*, (567 représentations) [...] *We Will Never Die*, représentée à New York et Los Angeles (25000 spectateurs le 9 mars 1943)... »¹⁵

Sa trajectoire à travers cette nouvelle tendance théâtrale, le conduit naturellement à créer une œuvre comme *Love Life* (1948), sur un livret d'Alan J. Lerner, où se côtoient et se mélangent diverses expressions artistiques : musique populaire, tours de magie, solos, numéros d'ensemble dansés, numéros de cirque, scènes de drame et de comédie avec ou sans musique.

« [...] Weill (et Lerner) had invented what came to be known as the concept musical. This idea influenced a generation or two of the more innovative theater artist of Broadway including Bod Foss, Harold Prince, Tom O'Horgan, Stephen Schwartz, Stephen Sondheim, and their successors. »¹⁶

Ma décision d'intégrer dans *El Príncipe Tulicio* une « Exposition » de photographies personnelles, qui ne fait pas partie de la scénographie ambiante et qui ne tente pas d'illustrer le texte ou la musique, trouve peut-être son inspiration justement dans ce genre de pièces éclectiques. Nous verrons plus tard comment ce traitement visuel vient s'ancrer dans la dramaturgie de mon opéra.

1.2 Le rejet de la tradition imposée génère des réactions créatives

Une seconde vague de propositions sera créée avec une conscience principalement critique du traditionalisme de l'opéra. Elles viendront animer et définir la plupart des opéras contemporains, et plus particulièrement, la consolidation d'autres expressions lyriques, comme le théâtre musical, l'anti-opéra ou le drame musical, par exemple.

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, certains compositeurs influents et certains musicologues affirmaient que l'opéra traversait une période de crise. Théodor Adorno, qui fut un des critiques les plus sévères envers le rôle et l'évolution de l'opéra au XX^e siècle, considère que ce genre, comme ceux hérités d'une vieille tradition, se perd dans le panorama

¹⁵ Wikipédia, « Kurt Weill, période américaine ». Site web consulté en décembre 2017. https://fr.wikipedia.org/wiki/Kurt_Weill

¹⁶ Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theater*, éd. Oxford University Press, New York, 2008, p. 257.

contemporain, et que, par leur confort, certaines de ces musiques restent dans la représentation de leur propre passé.¹⁷

Dans *Un Re in ascolto* (*Un roi à l'écoute*, 1979-1983) sur un livret d'Italo Calvino, Luciano Berio préférera utiliser la définition d'« action musicale en deux parties », fort probablement en opposition à l'image traditionnelle de l'opéra,¹⁸ à laquelle ne voulaient pas se voir associés ceux qui considéraient l'opéra comme une forme en déclin et dépassée. Notons donc qu'aucun mot du sous-titre d'*Un Re in ascolto* ne fait référence aux sous-titres des formes traditionnelles comme : « opéra en deux actes ». Il est ici question d'« action » et de « parties ».

Ce contexte influencera la vision de certains compositeurs qui amorceront un changement important dans la musique du XX^e siècle. Ils réfléchiront à l'opéra en se confrontant de manière critique à la vision traditionnelle, en cristallisant différentes idées pour le renouvellement du genre musical et en proposant de nouvelles formes de représentation, tel que l'exprime Philippe Albèra :

« [...] et parce que l'opéra y est abordé en des termes qui nous semblent exemplaires et toujours actuels. Ils réapparaissent sous d'autres formes, dans les positions de Zimmermann, Nono, Pousseur ou Berio. Le terme même d'opéra, chez ces auteurs, n'est accepté qu'avec réticence. [...] En faisant éclater l'espace intérieur de l'opéra traditionnel, ces compositeurs ont mis en question son espace scénique, ses modalités de représentations. »¹⁹

Pour mieux comprendre ce qui se passait à l'époque, François-Bernard Mâche énonce que les compositeurs de sa génération « considéraient d'une manière générale l'opéra comme une chose totalement poussiéreuse et désuète. »²⁰ Il dit aussi : « Je crois que ... la musique et le geste, la musique et la voix sans paroles, peuvent dire des choses complexes. »²¹ Ainsi, pour raviver le genre, d'autres compositeurs comme Vinko Globokar,

¹⁷ Théodor W. Adorno, « Opéra », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 14-17.

¹⁸ Berio présente aussi l'opéra *La vera storia (la vraie histoire)*, 1977-78, texte d'Italo Calvino, comme une pièce étant éloignée du genre opératique traditionnel et dit l'avoir pensée toujours comme un travail de théâtre musical. Note de l'auteur, consultée en décembre 2017 sur le site web : Centro Studi, « Luciano Berio ». <http://www.lucianoberio.org/node/1385?583992419=1>

¹⁹ Philippe Albèra, *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd., L'âge d'homme, Lausanne, avril 1985, p. 3.

²⁰ Marie-Noël Rio et Michel Rostain, « Les exclus volontaires », dans : *L'opéra mort ou vif*, Recherches / Encres, Paris, 1982, p. 75.

²¹ Michel Rostin, Marie-Noël Rio (ed.), « Entretien avec Vinko Globokar », dans : *Aujourd'hui l'opéra, Où va la création lyrique en France*, éd. Recherches, Rev. No. 42, 1980.

chercheront de nouvelles relations entre les trois arts pour le développement de la musique théâtrale.

De nombreux compositeurs représentatifs de la période d'après-guerre adoptèrent une position similaire et certains tentèrent d'éloigner la dénomination « opéra » de leurs œuvres. Mauricio Kagel, par exemple, évoque le terme « anti-opéra », avec son œuvre *Staatstheater* (1971), forme extrême de critique envers le genre musical opératique. Les notes de programme de cette œuvre précisent que les sonorités sont à peine suggérées et que le manque d'indications, pour la présentation de l'œuvre, représente une difficulté (impossibilité) pour l'exécution.²²

À travers des œuvres qui font aujourd'hui partie du répertoire, on trouve différentes approches du modèle opératique, avec l'emploi et l'intégration de formes d'expressions comme le théâtre parlé, les onomatopées, le mime, le drame lyrique et le geste instrumental. Ces œuvres racontent une histoire, ou bien rompent avec l'idée d'une histoire linéaire, fragmentant le texte, enchevêtrant diverses histoires dans un seul et même espace, proposant des thèmes d'actualité et des réflexions sur les penseurs et intellectuels de l'époque.

On retrouve d'autres exemples, parfois de manière isolée, qui annoncent l'avènement d'une pratique lyrique animée par des sujets venus d'ailleurs. Ils convergeront éventuellement vers une forme qui s'appellera le « théâtre musical ». C'est le cas de Maurice Ohana dans sa pièce *Le Guignol au gourdin* (1956). Basée sur un texte de Federico Garcia Lorca, l'œuvre est influencée par la découverte que fait le compositeur du théâtre chinois.²³ Dans ce genre se mêlent gestes, musique et poésie dans une expérience qui donne le champ libre à l'expressivité du mime, des acrobaties ou des marionnettes. Ohana donne de l'intérêt à son œuvre grâce à son propre héritage musical, encore influencé par la musique andalouse. Il met en relation les trois éléments (gestes, musique et poésie) sans que l'un ne brime l'autre, conservant ainsi l'autonomie de chaque expression artistique tout en créant une œuvre plus symbolique que réaliste²⁴.

²² *Staatstheater*, notes de programme *Ars Musica* 92. Site web Brahms-Ircam, consulté en novembre 2015. <http://brahms.ircam.fr/works/work/9636/>

²³ Alain Riou, « Le théâtre musical de Maurice Ohana », dans *Le théâtre lyrique français 1945 – 1985*, éd. Champion, Paris, p. 255.

²⁴ *Ibid.* p. 256.

La date et le lieu que l'on attribue historiquement à la « naissance » du théâtre musical en France, se situent à la fin des années 1960, lors du Festival de théâtre d'Avignon, qui ouvrit un département de théâtre musical en 1969.²⁵ Cette aventure commence avec des œuvres de compositeurs qui aujourd'hui sont moins connus du domaine du théâtre musical. C'est le cas de Claude Prey (1925-1998) qui fait un travail collaboratif avec Pierre Barrat (metteur en scène) d'où est née l'œuvre *On veut la lumière ? Allons-y !* (1968), ou encore, de *Fêtes de la faim* (1969), mise en scène par Roger Kahane. Pensons également à Michel Puig (1930), compositeur et metteur en scène, qui s'intéresse aux nouveaux traitements de la voix et qui deviendra le cofondateur du *Théâtre musical Ulys* (1972). La représentation d'œuvres de chambre étrangères, comme *El Cimarron* (1969-70), de Hans Werner Henze, textes en allemand, anglais et français, sur un livret de Miguel Barnet, traduit et arrangé par Hans M. Enzensberger, racontant, à travers une orchestration très dynamique, la biographie d'un esclave cubain, commence à renforcer cette nouvelle esthétique dans le panorama lyrique de l'époque.²⁶ Il y a aussi les très célèbres *Aventures* et *Nouvelles aventures* (1962-65) de György Ligeti, action scénique en 14 tableaux, qui utilisent le traitement de l'onomatopée comme un élément susceptible d'apporter une dimension dramatique.

D'autres compositeurs, comme Vinko Globokar, Georges Aperghis et Maurice Kagel, abordent le côté théâtral et expérimentent avec une musique que l'on pourra associer au théâtre musical. On y intègre des voix tout en donnant plus de responsabilités aux instrumentistes et à leurs instruments dans le jeu scénique. Je trouve assez représentatives les pièces suivantes : *Pas de cinq, scène de passantes pour cinq acteurs*, 1965 de M. Kagel²⁷ ; *Sept crimes de l'amour*, pour soprano, clarinette et Zarb, théâtre musical pour un film de Michel Fano, 1979 de G. Aperghis²⁸ ; *Introspections d'un tubiste*, pour tuba, dispositif électronique et mouvements scéniques, 1983 de V. Globokar²⁹. Cette approche que l'on nommera aussi théâtre instrumental ressemble davantage à une expérience plus proche de la forme du concert que de l'opéra, dans le sens où l'instrument devient la « vedette ». Ce dernier aspect m'intéresse tout particulièrement.

²⁵ Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'opéra mort ou vif*, éd. Recherches/encres, Paris, 1982, p. 45.

²⁶ Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'opéra mort ou vif*, éd. Recherches/encres, Paris, 1982, p. 84-86

²⁷ Production scénique consultée en juin 2015. www.youtube.com/watch?v=-BqZILDP95E

²⁸ Production scénique consultée en juin 2015. www.youtube.com/watch?v=aZ48kO_LiRs

²⁹ Production scénique consultée en juin 2015. www.youtube.com/watch?v=F8ilfsvc5nQ

Il est logique d’imaginer que l’interprétation de ces œuvres implique de nouvelles problématiques qui ne peuvent pas être résolues avec les traitements traditionnels, tant du point de vue de l’opéra (chant) que du théâtre (dramaturgie). La mise en scène sera un des aspects les plus innovants ; le fait de demander aux instrumentistes de se déplacer et de s’intégrer à une scène exigera, de la part du compositeur, d’indiquer toutes ces considérations sur sa partition (ex. figure 1), ou en annexe (Glosaire). Aperghis, par exemple, a l’habitude de « réaffirmer » ses partitions une fois l’œuvre montée et travaillée³⁰.

SÉQUENCE I Tous les trois comme après la fin d’un long interrogatoire, serrés côte à côte, assis face au public, le regard hagard.

Lumière violente

15 sec. ————

Muet - sons involontaires

Clarinette
les doigts continuent à courir sur les clés de l’instrument

Voix
ses lèvres continuent à bouger, à articuler des sons imperceptibles

Percussions
ses doigts, ses mains palpent, courent sur le zarb, muets ou presque

♩ = 104 * + souffle 6

il s’arrête de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier

Coup de fouet

douleur à la gorge

douleur à la gorge - prendre son

simultanément les deux instrumentistes regardent la chanteuse qui se trouve entre eux deux

PPPP

PPPP

PPPP

Figure 1 : *Sept crimes de l’amour*, G. Aperghis, début séquence I (fragment), indications pour la mise en scène des musiciens

Perc. (Gong) (baguette dure)

Cl. (Clarinette)

Voix

f p f p f

fff

ressort frotté sur le gong

mouvement de va-et-vient : vers l’avant

vers l’avant

vers l’arrière

vers l’avant

vers l’arrière

Figure 2 : *Sept crimes de l’amour*, de G. Aperghis, début –perc.- séquence VI (fragment), indications pour les déplacements des musiciens, appuyées sur la pulsation métrique

Un instrumentiste qui participe au jeu scénique d’une œuvre (ex. figure 2) en se déplaçant peut difficilement prendre la partition avec lui, ce qui l’oblige à l’apprendre par

³⁰ Peter Szendy, *Machinations de George Aperghis*, éd. Harmattan, Paris, 2001.

cœur. Un chanteur peut avoir déjà développé cette aptitude, mais dans le cas de la musique instrumentale contemporaine, où on peut trouver une écriture complexe et chargée en notes, rythmes et gestes, il pourrait être difficile pour l'interprète de mémoriser une grande quantité d'information. Face à ce problème, le compositeur devra peut-être redéfinir son écriture et indiquer, dès le départ, l'ajout des déplacements et autres mouvements des interprètes, dans sa partition.

Pour l'œuvre *Kopernikus*, opéra-rituel de mort (réflexion face à la confrontation et le sens de la vie dans ce monde), du compositeur canadien Claude Vivier, le théâtre *Dutch National Opera*, sous la direction scénique de Marcel Sijm, propose une mise en scène avec un déplacement continu des instrumentistes, qui alternent avec les chanteurs dans un jeu de mouvements corporels sur scène. Les instrumentistes jouent donc par cœur pendant une heure et dix minutes !³¹

Incidentement, on peut facilement imaginer les difficultés que ce type de mise en scène peut occasionner. Les solutions ne peuvent probablement pas se généraliser à toutes les œuvres de ce type. Chaque processus de création doit déterminer ses particularités et les ratifier principalement lors des répétitions.

À la différence du modèle d'opéra traditionnel, les nouvelles formes d'expression lyrico-théâtrales, demanderont un espace de travail spécifique et la possibilité de faire des essais. Ces nouvelles exigences peuvent démotiver les compositeurs et les décourager à prendre des risques artistiques. Pensons spécialement à ceux qui doivent remplir les cahiers de charges des maisons d'opéra qui imposent, à l'avance, des moments de répétition, l'effectif instrumental, etc. La nécessité d'explorer de nouvelles formules artistiques, associées à la contrainte de temps, ne favorise pas la prise de risques. Pierre Barrat (metteur en scène), directeur de l'Atelier lyrique contemporain du Rhin dit à ce propos en 1982 :

« ... ce dont je suis sûr, c'est que chaque fois que nous avons pu obtenir un résultat satisfaisant, cela s'est produit parce que nous avons pu réunir pendant un temps suffisamment long une équipe d'interprètes, parce que nous avons pu disposer d'une période

³¹ *Kopernikus, opéra rituel de mort*. 1978-79, pour sept chanteurs, un récitant et huit instrumentistes avec sons fixés. Livret du compositeur. Site Web de la *Dutch National Opera*, consulté en octobre 2015. <http://www.operaballet.nl/en/opera/2013-2014/show/kopernikus>
Production scénique (vidéo) consultée en octobre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=TPKVsg0OFFc>

de répétitions importante, c'est-à-dire deux à trois mois d'un travail qui ne se contentait pas du schéma habituel des répétitions. »³²

Ainsi, il est clair que pour expérimenter de nouvelles voies d'expressions artistiques, il faut du temps. Mieux encore, elles deviendront plus riches si elles peuvent être débattues et confrontées à la vision d'autres personnes.

1.3 Le travail collaboratif et l'intégration d'éléments nouveaux dans la partition peuvent développer, mais aussi décourager l'engagement

Les problématiques précédentes trouvent leur écho dans un moment de l'histoire de l'art où le travail de création collaborative, par exemple, entre compositeurs et musiciens fait partie intégrante du chemin menant à de nouvelles découvertes. Le travail en collaboration est presque devenu un prérequis pour trouver des innovations, encore plus lorsque le compositeur est dépendant d'outils qu'il ne possède pas dans son « laboratoire » personnel. Un exemple flagrant de cette collaboration s'illustre dans l'utilisation des instruments et dans l'extension de leurs possibilités sonores. On peut ainsi identifier de grandes collaborations connues en pensant à Berio et Cathy Berberian (exploration de la voix), Cage et Cunningham (exploration de la performance et de la danse, le *happening*) et Stockhausen et son « groupe de travail intuitif » à Weimar (exploration de nouvelles relations entre l'électronique, les instruments et un état de conscience spécial), etc.

Comme effet d'entraînement, on observe que les compositeurs sont « obligés » de proposer des solutions personnalisées pour les situations qui sortent des standards habituels et pour lesquelles ils ont des idées précises. Ainsi, on intègre des renseignements (graphiques, textes explicatifs, etc.) à la partition. Un des premiers exemples d'intégration d'éléments extra-musicaux, dans le domaine de l'opéra, se trouve dans le travail de Richard Wagner, dont l'idée de *gesamtkunstwerk* est accompagnée d'instructions pour la mise en scène.

³² Marie-Noël Rio et Michel Rostain, « Pratiques de la création », dans : *L'opéra mort ou vif*, éd. Recherches/Encres, Paris, 1982, p. 117.

Dans le cas de *El Príncipe Tulicio*, j'intègre dans la partition la proposition, pour les solistes chanteurs, le narrateur ainsi que pour les solistes du chœur, d'étudier et d'apprendre les gestes vocaux et leur « dramaturgie » à partir d'un enregistrement de fragments vocalisés, qu'ils reconnaîtront sur la partition à partir de symboles graphiques. Par conséquent, la partition évolue en même temps que les directives musicales et scéniques.

Il est intéressant de constater que cette problématique s'étend également aux interprètes qui doivent actualiser leur compréhension de ces nouveaux éléments dans la partition. La maîtrise de ces nouveaux éléments peut demander un temps d'étude et de répétitions accru. Cette exigence, dans la pratique, peut inciter les théâtres et les maisons d'opéra, de même que les interprètes, à adopter un répertoire où l'investissement de temps et d'argent est moins important, considérant les partitions « innovatrices » comme des projets peu rentables, si les présentations d'œuvres contemporaines nécessitent un nombre plus important de répétitions.

Le compositeur doit-il tenir compte de cette réalité comme d'une contrainte, au moment de composer son opéra ? Faudra-t-il nécessairement connaître à l'avance le nombre de répétitions décidées par les producteurs, afin que la présentation de l'œuvre ne soit pas un échec lors de la première ?

Souvent, après une première présentation, on a déjà une bonne idée des qualités d'une pièce, mais on relève surtout les points à améliorer pour faciliter la production des représentations futures. Ceci inflige donc une lourde responsabilité au premier montage (le plus sérieusement possible) de l'œuvre.

Faciliter ce moment et les moyens nécessaires est l'un des objectifs de *El Príncipe Tulicio*. En ce sens, la structure formelle proposée dans l'opéra permet de travailler ses parties principales (prologue, actes et interludes) séparément et dans n'importe quel ordre, selon le temps imparti, l'espace et le personnel artistique disponible.

1.4 L'influence de la structure du genre opératique inspire la tendance traditionnelle

L'aide apportée au compositeur par les maisons d'opéra peut se définir par la structure sur laquelle beaucoup d'opéras actuels continuent de s'appuyer. L'infrastructure physique des théâtres (salle de concert, machinerie de scène) et la structure administrative des maisons d'opéra (costumiers, artisans, techniciens, etc.) continuent de soutenir une tradition héritée du passé, mais qui en général fonctionne très bien. Cela rassure les compositeurs, encouragés par un public qui continue d'apprécier la manière de faire traditionnelle.

Ces théâtres et maisons d'opéra sont constitués par un grand corps administratif de collaborateurs techniques qui sont, dans la majorité des cas, des employés à temps plein.³³ Ces équipes peuvent compter des dizaines d'employés dans les ateliers de : costumes, décors, design scénique, machinerie, éclairage, etc. D'après l'expérience du metteur en scène Agnello Carmelo, s'échapper des schémas fonctionnels des théâtres traditionnels impliquerait de rééduquer toute une équipe d'employés, à chaque nouveau projet. Le soutien administratif et salarial de tout ce personnel dépend du répertoire et des formes traditionnelles de l'opéra³⁴.

Quant aux espaces, quelques théâtres d'opéra réfléchissent à la possibilité de construire des salles annexes polyvalentes, de formes architectoniques qui paraissent idéales pour l'opéra expérimental. Il s'agit d'espaces où l'on peut déplacer les chaises et la scène, tout comme les installations des équipes électroniques, où même les décors sont modulaires. Ceci n'est pas toujours possible, principalement à cause des coûts administratifs et de construction. L'Opéra de la Bastille à Paris, en est un exemple. Au sein de ses installations, il avait été décidé de réserver une salle exclusivement pour des travaux plus modernes. Malheureusement, l'idée a été abandonnée pour des questions de devis. L'espace a tout de

³³ Pour comprendre le fonctionnement et la complexité qu'implique une maison d'opéra ainsi que les forces déployées pour chaque production de manière traditionnelle, on peut consulter la vidéo : « Production d'un opéra ». Vidéo réalisée par le Festival d'Aix en Provence. Site web consulté en novembre 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=RQf_Rj8G6xw

³⁴ Propos recueillis lors d'une interview réalisée avec le metteur en scène et professeur à l'Université Paris 8, Agnello Carmelo, pendant mon séjour de recherche à l'Université Paris 8, juin 2015.

même été construit, mais il est aujourd'hui destiné à entreposer du matériel ou d'anciens décors³⁵.

1.5 Le metteur en scène et la scénographie, un pouvoir au-delà de la musique : pour le meilleur ou pour le pire ?

C'est à partir des années 1980 que l'on ressent davantage le renouveau de l'opéra principalement grâce à deux aspects. Premièrement, la consolidation de la profession de metteur en scène, en tant que carrière ayant des critères bien définis et avec un « pouvoir réaffirmé » dans l'opéra, et deuxièmement, l'emploi de scénographies élaborées, mais stimulantes.³⁶

Afin de comprendre ce « pouvoir réaffirmé », souvenons-nous que le metteur en scène, en plus de créer la mise en scène, supervise et suggère des idées que tentent de mettre en place le scénographe, le chef éclairagiste, le chef costumier, le responsable des effets spéciaux, des effets sonores, etc. De plus, il se charge de définir le caractère des personnages et tout le travail de théâtralisation, qui en général est en relation directe avec la scénographie pour les déplacements, les gestes et les mouvements justifiés par la relation scénographie/musique. Avec toutes ces responsabilités, le metteur en scène se transforme « et se croit très souvent » le chef « tout-puissant »³⁷ de la partie visuelle d'une production opératique. Cette responsabilité, qui au début de l'opéra n'existait pas, était jusqu'au XIX^e siècle réservée au régisseur de scène.³⁸ Le metteur en scène est devenu le « réalisateur » au sens cinématographique du terme.

Si nous considérons que la mise en scène devient le nouveau moteur du spectacle, on peut alors se demander qu'elle est la cause de ce phénomène ? L'évolution et le renouveau des tendances en matière de mise en scène, au début du XX^e siècle, passent d'abord par un

³⁵ Ibid.

³⁶ Christian Merlin, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », dans : *Opéra et mise en scène*, Vol. 241, Paris, 1986.

³⁷ Jean-Marie Brhom, « Mises en scène et représentations théâtrales », dans : *Opéra*, éd. Prétentaine, Université Paul Valéry-Montpellier III, No. 20/21, mars, 2007, Montpellier, p. 12.

³⁸ Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, « Le système de production et ses implications professionnelles », dans : *Histoire de l'opéra Italien*, traduit de l'italien par Bernadette del Commidette, éd. Mardaga, Liège, 1992.

conformisme envers la tradition dans lequel, sauf à de rares exceptions, la mise en scène se fait discrète, et ce jusqu'aux années 1950.³⁹

À partir de ce moment, spécialement en Allemagne, certains événements apportent un changement dans les propositions scéniques. Selon Charlotte Nessi, l'un de ces événements serait l'incursion de Wieland Wagner (1917-1966) dans le domaine de la mise en scène, qui le poussa à proposer de nouveaux paramètres pratiques pour la scénographie. W. Wagner décide d'intervenir dans les décors en les réduisant «à leur plus simple expression»⁴⁰. Il s'appuie sur les théories d'Adolphe Appia (musicien et metteur en scène suisse, 1862-1928) qui propose dans ses écrits⁴¹ un changement dans la manière de présenter les opéras de Richard Wagner, ou tout opéra en général. Appia propose, entre autres, un nouveau concept de tridimensionnalité de la scénographie et du traitement de la lumière qui doit évoluer au cours de l'œuvre. Avec ce Principe, Wieland Wagner, petit-fils de Richard Wagner, tente une mise en scène employant un concept de «totalité signifiante, une interprétation globale de l'œuvre avec une attention particulière [donnée] aux articulations du spectacle».⁴² Le développement du concept scénique se voit encouragé par la réouverture du festival de Bayreuth en 1951. Le processus de renouvellement ne touche pas uniquement la scénographie. Les frères Wieland et Wolfgang Wagner, alors directeurs du festival, ont cherché à renouveler aussi l'interprétation musicale, qui n'a pas toujours été appréciée par la critique et le public traditionnel. Ce renouvellement se voit poussé aux limites dans les années 1970. Après la mort de Wieland (1966), Wolfgang donne aux «metteurs en scène les plus novateurs du moment la possibilité de présenter des visions radicalement nouvelles des œuvres de son grand-père.»⁴³

« La production la plus célèbre de cette époque, et peut-être de toute l'histoire du Festival, est le *Ring du centenaire*, présenté en 1976, à l'occasion du centenaire du festival et du vingt-cinquième anniversaire de la réouverture, par une équipe française composée du metteur en scène Patrice Chéreau, du chef d'orchestre Pierre Boulez, du décorateur Richard Peduzzi et

³⁹ Charlotte Nessi, « La mise en scène lyrique », dans : *Le théâtre lyrique français 1945-1985*, Danièle Pistone (dir.), éd. Champion, Paris, 1987, p. 149.

⁴⁰ Christian Merlin, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », dans : *Opéra et mise en scène*, rev. n° 241(1), Paris, 2007, p. 6.

⁴¹ Titres des ouvrages de Adolphe Appia à propos la mise en scène : *La Mise en scène du drame wagnérien*, 1895; *Adolphe Appia. La Musique et la mise en scène, 1892-1897* ; *Comment réformer notre mise en scène*, 1904.

⁴² Charlotte Nessi, *La mise en scène lyrique*, dans : *Le théâtre lyrique français 1945-1985*, Danièle Pistone (dir.), Éd. Champion, Paris, 1987, p. 151.

⁴³ Wikipedia. Site web consulté en janvier 2018. https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Bayreuth

du costumier Jacques Schmidt. Faisant de la tétralogie une lecture prenant sa source dans la jeunesse socialiste de Wagner, Chéreau la montre comme un commentaire de l'exploitation de la classe ouvrière par les classes possédantes du XIX^e siècle et une dénonciation de l'or corrupteur. [...] Si la mise en scène de Chéreau a causé un scandale lors des premières représentations, elle a finalement gagné l'assentiment de tout le public du festival et a été saluée par quatre-vingt-cinq minutes d'applaudissements et cent un levers de rideau, lors de la dernière représentation, le 26 août 1980. »⁴⁴

Au cours des années, la fonction de metteur en scène s'actualise, bien qu'elle ait d'abord été développée pour le théâtre dramatique. Cette évolution passe par différents stades. À ce sujet, au regard des années 1960, Charlotte Nessi nous dit :

« Il est important de rappeler que jusque-là, comme en témoigne la presse du temps, la mise en scène n'était considérée que comme un pur exercice de style [...] 1965-1975 se montrera donc une période très féconde avec une génération de metteurs en scène [pour lesquels] la tendance à concevoir des mises en scène en fonction des données de notre temps est très sensible [...] »⁴⁵

Au cours des années 1980, la continuation naturelle de cette exploration de la partie visuelle, du décor et de la scénographie, prend une importance capitale. Le travail de mise en scène, qui se nourrit de la tradition venant de l'Allemagne de l'Ouest et qui sera d'abord connu comme le « *regietheater* », littéralement : « théâtre de mise en scène », se centrera davantage sur la dramaturgie plutôt que sur la musique⁴⁶. Ce nouveau développement de la mise en scène élèvera les metteurs en scène au statut de nouvelles « vedettes » de l'opéra. Leurs visions sur les œuvres peuvent, en certaines occasions, surpasser la primauté musicale ou le message d'une œuvre et donc transgresser l'intention et la relation musique/livret.

Un exemple significatif de cette situation se confirme dans un commentaire fait par György Ligeti concernant la version scénique de son unique opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977), produit en 1998 à Paris. Pour cette représentation, au théâtre du Châtelet, la partie musicale était révisée par le compositeur et la mise en scène confiée, au très renommé Peter Sellars, à qui le compositeur reprocha d'avoir complètement changé l'essence de la pièce :

« ... Je dois me défendre contre ça, parce que ce n'est pas une mise en scène, c'est une transformation du contenu de la pièce, pour moi c'était un scandale ; [Peters Sellars] a

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Charlotte Nessi, « La mise en scène lyrique », dans : *Le théâtre lyrique français 1945-1985*, Danièle Pistone (dir.), éd. Champion, Paris, 1987, p. 52.

⁴⁶ Christian Merlin, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », dans : *Opéra et mise en scène*, rev. n° 241, Paris, 2007, p. 10.

falsifié, transformé la pièce en une autre pièce en laissant la musique et le texte. Toute ma pièce est ambiguë, et il a pris cette pièce ambiguë pour la mettre dans une histoire qui n'a rien d'ambigu, une histoire de propagande comme un manifeste moral [...]»⁴⁷

L'importance de la scénographie, et son irrésistible ascension, dans le monde de l'opéra est un phénomène contemporain animé par la technologie. On pourrait comparer ce phénomène, à l'impulsion que l'opéra a reçu avec l'utilisation de la lumière électrique, ou encore, bien avant, par la création des théâtres à l'italienne, où le système mécanique utilisant des cintres servait à la réalisation de nouvelles mises en scène. Ce système de chaînes et d'engrenages, permettait des manœuvres de matériaux scéniques lourds, plus complexes, avec des manipulations beaucoup plus rapides et radicales, remplaçant l'utilisation simple des toiles peintes ou le décor de relief en trompe-l'œil. Le premier théâtre à l'italienne, le *San Cassiano* créé vers 1637 à Venise, proposait aussi l'accès payant à un public plus populaire.⁴⁸ Rapidement, ce modèle fut copié à travers toute l'Europe et dans le reste du monde, tout en perfectionnant son système mécanique. Il s'agit d'un aspect important si nous considérons que ce type de théâtre, hérité de l'époque baroque, est l'espace à travers lequel l'opéra réalisera sa grande évolution, jusqu'à l'époque de Wagner.

Je souhaitais arriver à ce point pour faire remarquer qu'à la fin du XX^e siècle, un phénomène parallèle se produit avec l'utilisation de l'électronique, tant analogique que numérique. Cette technologie est capable de contribuer à la scénographie et à la définition de nouveaux espaces pour la production d'opéras contemporains. Il est logique de déduire qu'en plus de son influence sur la mise en scène, à partir de la manipulation d'un décor qui était aussi spectaculaire que nouveau pour l'époque, le théâtre à l'italienne a stimulé, avec ces nouvelles possibilités scéniques, l'inspiration des compositeurs. Une responsabilité semblable sera éventuellement accordée à la technologie mécanoélectrique et numérique dans la seconde moitié du XX^e siècle.

⁴⁷ Stephan Vincent-Lancrin, « *The classical music network* », dans : *ConcertoNet.com*, Site web consulté en février 2016. http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=695

⁴⁸ Théâtre du Capitole, service éducatif, *Une histoire de l'opéra*. Site web consulté en décembre 2016. <http://www.theatreducapitole.fr/1/saison-2011-2012-230/pour-tous-et-pour-chacun-254/eleves-professeurs/actions-educatives-et-pedagogiques.html>

Les opéras sont limités par leur lieu de production. Ils sont obligés de se déployer dans un espace restreint et fixe, alors qu'ils racontent des histoires se déroulant dans plusieurs endroits. À ce sujet, j'aime bien l'opinion de Cohen-Levinas, qui dit :

« Les créations lyriques étant le plus souvent liées à une commande, la production est entre les mains de maisons d'opéra qui ne sont pas encore pourvues d'une malléabilité architecturale suffisante pour spéculer sur des combinaisons et simulations topologiques dans un même lieu. Le modèle de la scène à l'italienne demeure prédominant. Le lieu, corollaire de la question de l'opéra au XX^e siècle, est maniériste. »⁴⁹

1.6 À propos de la technologie : la portée de l'aspect visuel, un impact magistral sur l'opéra

La possibilité de modifier l'aspect visuel devient importante. Elle comporte aussi le risque que la mise en scène éclipse les autres composantes de l'opéra. Pour faire comprendre toute l'importance qu'a un tel contexte dans mon travail de réflexion, je m'attarderai à illustrer ce phénomène contemporain par l'exemple suivant :

Il s'agit d'un opéra auquel j'ai assisté lors de sa première à Paris, pendant mon séjour de recherche en 2015, mais dont je ne mentionnerai pas le titre et l'auteur. Cet opéra présentait plusieurs difficultés dont un déséquilibre entre le rendu et le traitement du texte chanté. Le texte était en espagnol, ma langue maternelle, mais il était pourtant difficile à comprendre. Une traduction en français, projetée sur la partie supérieure de la scène, me permettait de comprendre les parties inintelligibles. La musique était en général bien composée, avec une écriture assez complexe, mais elle ne faisait aucun lien avec la manière traditionnelle de traiter la voix. La théâtralité, de façon générale, était interrompue et incommodée par l'élément scénique le plus important ; la projection vidéo. Cette vidéo, réalisée par le compositeur, occupait la totalité de la partie arrière de la scène et créait l'ambiance du lieu physique où se déroulait l'histoire. Son esthétique, sous forme de dessins fixes, rappelait les bandes dessinées des années 1950-60. Quelques fois, les chanteurs étaient projetés et placés à l'intérieur de cette image fixe, et ils pouvaient se « déplacer » dans cet espace virtuel. L'effet, très surprenant, eut un gros impact sur le public.

⁴⁹ Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e Siècle*, éd. Kimé, seconde édition, Paris, 2001, p. 255.

Cette scénographie n'avait pas réellement de fonction structurelle pour l'œuvre, elle aurait pu être remplacée par n'importe quelle autre proposition scénique sans causer de problèmes à la trame et son développement. En fait, l'opéra avait déjà été présenté en version « beta », sans faire appel à cette scénographie. Cette brève description me permet de démontrer de quelle façon cette œuvre a eu du succès grâce à sa performance visuelle.

Afin de confronter mon opinion et savoir comment le public avait perçu cet opéra, j'en ai discuté avec plusieurs personnes dans les couloirs du théâtre. La majorité des gens avait peu d'opinions sur le détail des parties musicales et de la dramaturgie, mais, en revanche, ils commentaient et parlaient de leur grande satisfaction visuelle, obtenue évidemment grâce à la vidéo. J'en conclus donc que cet élément avait neutralisé tous les autres. Depuis cette expérience, j'ai décidé que mon travail d'opéra devait réellement chercher son équilibre dans le traitement interdisciplinaire des trois arts (littérature, musique, théâtre).

L'évolution des matériaux et des nouvelles structures architectoniques, dans le domaine de l'architecture et du design intérieur, démontrent une avancée technologique dans nos villes et nos espaces intérieurs quotidiens.

Tout comme dans la technologie électronique, la popularité de l'architecture et de la décoration intérieure se traduit par un marché qui facilite l'accès à des matériaux et des structures physiques « prêt-à-emporter » (structures modulaires, préfabriquées, matériaux divers). Tout comme la popularité croissante du « studio maison », dans le domaine du travail visuel numérique et de la composition électroacoustique qui permet aux créateurs de nouvelles approches, la facilité d'intégrer des structures physiques dans les mises en scène inspire les compositeurs à proposer leurs propres décors, dans la réalisation de l'œuvre. C'était le cas de mon opéra. En effet, j'avais envisagé de développer une vieille idée : des panneaux de tulle, avec différents niveaux de transparence, se déplaçant pendant la projection des textes et des images afin de produire un effet de perspective en mouvement. Cette idée a éventuellement été remplacée par une projection fixe, à cause de certains contretemps et autres contraintes de production.

Le goût pour la création d'œuvres multidisciplinaires formant un tout (œuvre d'art totale) se développe davantage avec l'introduction de la vidéo comme concept scénographique. Ces œuvres pourraient être vues comme une extension moderne de l'idée de Richard Wagner au XIX^e siècle. Les œuvres d'art total considèrent l'intégration de divers éléments comme un tout indivisible où la suppression d'une seule composante causerait le déséquilibre de toute la pièce.

Dans l'œuvre *An Index of Metals* (2003), pour soprano, ensemble et dispositif multimédia dénommé « vidéo opéra » par son auteur, Fausto Romitelli, on y trouve une scénographie virtuelle (et visuelle) qui n'illustre pas nécessairement un lieu précis, avec un décor meublé, mais elle procure une immersion dans un lieu abstrait, intégré au concept même de la musique. À propos de cette pièce, Romitelli affirme :

« [...] *An Index of Metals* n'est donc pas une nouvelle tentative de renouveler l'opéra, en y ajoutant l'image comme adjuvant à la mise en scène, ni une approche strictement multimédia où chaque artiste illustre de son côté une narration commune (sic). C'est le projet tout à fait original de penser conjointement le son et la lumière, la musique et la vidéo, d'utiliser timbres et images comme éléments d'un même continuum soumis aux mêmes transformations informatiques. L'histoire est celle de cette fusion de la perception, de cette perte des repères, de notre corps devenu sans limites dans la fournaise d'une messe des sens. [...]. Le texte original de Kenka Lekovich se déforme lui-même passant d'une langue à l'autre. Ma musique (pour soprano et 11 instruments amplifiés) développe son timbre impur en contrepoint des interférences colorées de la vidéo de Paolo Pachini et Leonardo Romoli [...] »⁵⁰

Le compositeur ajoute :

« À l'extérieur de l'avant-garde ou des circuits commerciaux, il existe un univers d'expérimentation musicale qui, depuis les années 60 jusqu'à nos jours, dans le domaine rock ou même techno, a violemment essayé, mais sans dogmatisme, de nouvelles solutions sonores, arrivant parfois avec succès à conjuguer la recherche d'un son riche, la modulation du bruit et offrant un grand impact perceptif [...] »⁵¹

Cette dernière citation reflète une manière de penser qui commence à se généraliser dans le travail sonore des œuvres lyriques contemporaines utilisant l'électronique. Cela me fait penser à *El Príncipe Tulicio*, où le bruit devient un *leitmotiv*, un matériau omniprésent,

⁵⁰ Commentaire du compositeur Romitelli à propos sa pièce *An Index in Metal*. Site web Brahms-Ircam consulté en juin 2016. <http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>

⁵¹ « À propos de *An Index in Metal* », *Teatro Central de Andalucía*, commentaire du compositeur, site web consulté en juin 2016. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/teatros/teatro-central/evento/fausto-romitelli-index-metals>

un véritable « personnage musical ». Le fait de tout pouvoir intégrer me fait croire à cette affirmation : « *If music is a technology-driven art form, music theater is perhaps the most technological of all the arts.* »⁵²

Sur la ligne du temps, si l'on tient compte du parcours que l'art a fait, l'intégration des technologies basées sur l'électricité est aussi récente que prometteuse. Nul besoin de démontrer que la technologie, au moyen de l'électronique et de la numérisation, est venue résoudre plusieurs problèmes dans le champ technique des grands spectacles (automatisation de l'éclairage, déplacements du décor, amplification du son, etc.). Depuis le XX^e siècle, la technologie permet aussi d'élargir le champ d'action des branches artistiques plus traditionnelles, et même d'en créer d'autres. La technologie a su attirer de nouveaux artistes qui se sont emparé des recherches et ont fait de nouvelles trouvailles. Modifier le son, ou encore, le créer à partir de circuits électroniques, le mélanger avec des instruments sur un même plan, se servir du mouvement du corps pour générer le mouvement d'autres « corps robotisés » au moyen de capteurs, ou encore de faire « vivre » des créatures irréelles, comme dans les dessins animés, ne sont que quelques-uns des nombreux résultats possibles.

Pour le bonheur du spectateur, l'intégration de la technologie a aussi créé de nouvelles approches artistiques. Prenons l'exemple de Hector J. Pérez qui dit, à propos de l'opéra :

*« I think we may well be looking at a second trajectory in the impact of digital technology. The experiences that have transformed opera fans into digital consumers bring us closer to the paradigm of cultural convergence. »*⁵³

Ces nouvelles expériences, comme la possibilité de regarder le spectacle sur un écran (ordinateur, tablette, cinéma, etc.), ont un impact direct sur les décisions des théâtres et des maisons d'opéra qui, intéressés par ce marché de l'image, produisent aujourd'hui un nombre important d'opéras en format vidéo. Cette nouvelle manière de vivre l'opéra « à l'écran » influence la production des œuvres, qui demandent maintenant une réflexion particulière quant aux prises de vue, aux décors, à la prise de son, aux performances des chanteurs et

⁵² Eric Zalzman et Thomas Desi, « *New Media and Music Theater* », dans : *New Music Theater*, éd. Oxford University Press, New York, 2008, p. 283.

⁵³ Hector J. Pérez, *Opera and Video, Technology and Spectatorship*, éd. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2012, p. 9.

autres aspects intégrés et adaptés aux besoins de l'enregistrement visuel. L'enregistrement parfois effectué à l'extérieur du théâtre permet de faire des prises de vue grandiloquentes, impossibles à obtenir à l'intérieur d'un théâtre. Un côté positif est que le format vidéo rend les œuvres plus accessibles et ouvre la porte à un nouveau public (marché).

L'intégration d'outils technologiques --dans la création de nouvelles œuvres-- force le spectateur à trouver de nouveaux points de repère. Au-delà de la surprise causée par la nouveauté technique, qui attire parfois plus l'attention de l'auditeur que son intérêt musical pour l'œuvre, il est possible qu'un certain temps doive s'écouler avant de pouvoir porter un jugement critique. À ce sujet, Luigi Nono dit :

« [...] rien ne naît fortuitement, ni dans les conditions de la *tabula rasa*. Et la nouveauté ne se détermine pas par simple autoproclamation, ni de façon mécaniste, par une simple mise à jour technique [...] »⁵⁴

Il faudra donc tenir compte d'œuvres qui ont marqué l'histoire d'un jalon et qui servent de phares aux nouveaux espaces, tel l'opéra *Die Soldaten* (1957-64), de Bernd Alois Zimmermann. Un opéra qui par son exigence scénique (performance, nombre d'intervenants) et multimédia (projection, grands écrans, enregistrements audio, magnétophones) aurait pu souffrir de la complexité de sa production, en raison de la quantité et des moyens nécessaires, en plus du concept nouveau pour l'époque⁵⁵, s'est vu finalement devenir l'un des premiers opéras à faire de l'intégration technologique, une partie cruciale et importante de sa conception.

Le problème se pose lorsqu'il faut rassembler un nombre d'expressions artistiques, qui n'ont jamais été pratiquées dans le passé, tel l'art numérique, lequel est toujours en évolution. Comme le dit Bonardi dans un bilan provisoire concernant ses expériences à propos des opéras numériques *Alma Sola* et *Virtualis* :

« Les dispositifs numériques imposent à l'utilisateur des formalismes de manipulation informatique et si représentation il y a, c'est avant tout comme condition de possibilité de l'interaction homme-machine. »⁵⁶

⁵⁴ Luigi Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 56.

⁵⁵ Bern Alois Zimmermann, « L'avenir de l'opéra », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 88.

⁵⁶ Alain Bonardi, « Sur les conditions de possibilité des opéras numériques », dans : *Espaces sonores, actes de recherches*, (dir.) Anne Sedes, Éditions musicales transatlantiques, Guipuzkoa, 2003, p. 122.

Dans la conception d'une œuvre pluraliste,⁵⁷ au-delà des hypothèses, on devra considérer l'assemblage, à tous les niveaux, des plus anciennes expressions avec les plus nouvelles tendances.

En tant que compositeur, je sais consciemment que lorsque la technologie devient un « acteur » sur scène (traitement du son et d'images, amplification et spatialisation des instruments et des voix, programmation, robotique, etc.), qu'elle engendre nécessairement des problèmes à la fois techniques et artistiques. Il peut s'avérer que certaines stratégies soient plus convenables que d'autres au point d'enrichir, ou d'affaiblir, les idées de base. Cela est spécialement le cas pour les propositions qui ont besoin d'une mise en œuvre importante avant la production, ce qui n'est pas toujours possible pour les œuvres expérimentales de grande envergure.

1.7 La voix contemporaine, une exploration réalisée sous forme de petits laboratoires

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, l'exploration vocale est devenue une pratique représentative de la musique contemporaine. En plus d'être un outil d'improvisation, dans la musique populaire et académique, elle est aussi une aide précieuse dans la composition (vocalisation d'idées sonores, analyses spectrales, utilisation de formants pour la synthèse, etc.). Comme « instrument », la voix a apporté à la musique contemporaine des sons vocaux et gutturaux inhabituels.

Plusieurs compositeurs ont expérimenté avec les possibilités vocales. Par exemple, Stockhausen, dans son œuvre pour six voix *Stimmung* (1968), a étudié l'appareil phonatoire ; les cordes vocales, les résonateurs, ainsi que les conduits respiratoires et le larynx pour éventuellement s'en servir comme filtre naturel⁵⁸. Dans l'œuvre, il propose un spectre harmonique sur *Sib* un jeu de combinaisons, il compose une œuvre ouverte, d'une durée approximative d'une heure, intégrant cinquante et un modèles d'accords. « Les modèles sont

⁵⁷ Théâtre musical pluraliste. Terme utilisé par Bern Alois Zimmermann, désignant l'assemblage des nombreux genres artistiques : Bern Alois Zimmermann, « L'avenir de l'opéra », dans : *Opéra, Revue Contrechamps*, n° 4, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1985, p. 87.

⁵⁸ Michel Rigone, *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaires Éditions III, 2^{de} éd., p. 240.

des séries rythmées de voyelles prononcées, à hauteur fixe, générant ainsi diverses harmoniques ; cette série est mise en boucle, répétée de façon périodique ». ⁵⁹ L'évolution du timbre devient le sujet principal du développement musical. Dans le domaine de la peinture, ce principe se rapproche du travail du Yves Klein, avec ses *Monochromes* (en bleu), où la couleur est la seule protagoniste. ⁶⁰

Pour un traitement de la voix plus dramatique, plus théâtral, l'œuvre de Peter Maxwell Davies, le monodrame *Eight Songs for a Mad King* (1969), présente une combinaison de bruits exagérés par la prononciation (spécialement par des sons « saturés », pression du larynx). La partition propose une écriture musicale qui intègre divers signes graphiques (comme ceux se référant aux sons harmoniques de la voix). ⁶¹

Luciano Berio est un autre compositeur important en matière de traitement vocal. Il s'est intéressé à développer un discours musical qui combine différents gestes vocaux et gutturaux, et qui se sert d'éléments traditionnels de la musique pour créer une tension dramatique (tension/détente, dynamique, accélération, changements de caractère, contraste de texture, figures rapides ou lentes, etc.) Son œuvre la plus représentative, dans ce sens, est *Sequenza III* (1966) pour soprano. Berio explore aussi la manipulation du texte avec différentes associations. Par exemple, citons *Omaggio a Joyce* (1958), où l'on trouve la superposition de trois langues : le texte original du premier paragraphe du chapitre XI d'Ulysse de James Joyce, et deux traductions du même morceau (en français et en italien). Ou encore dans *Sinfonia* (1968), textes de Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*) et de Samuel Beckett (*L'innommable*), où huit voix interagissent avec l'orchestre en utilisant de courts fragments disloqués, prononcés de manière murmurée, criée ou parlée. Au même moment, l'orchestre joue un collage de fragments d'œuvres de Debussy, Schoenberg et Mahler.

L'intérêt pour une utilisation du texte comme matériel musical, sans mettre l'accent sur son aspect sémantique, est aussi un des sujets de recherche de Luigi Nono. Il défait la syntaxe littéraire et l'ordre « établi » des phrases en neutralisant les phonèmes. En superposant les mots de façon verticale, il compromet le sens du message. Nono joue avec

⁵⁹ Ibid. p. 241.

⁶⁰ Denys Riout, *Yves Klein, l'aventure monochrome*. Gallimard, Paris, 2006, 88 - 97

⁶¹ Peter Maxwell Davies et Franc Poulenc, *The Lighthouse – La voix Humaine*. Barcelona : éd. *Fundació Gran Teatre del Liceu*, 1996.

divers degrés de décomposition sémantique, partant de l'homorythmie jusqu'à l'usage d'un contrepoint, pour rétablir la compréhension du texte.⁶²

Le traitement vocal de type *sprechgesang* est la technique la plus utilisée dans les opéras contemporains, indépendamment de l'écriture instrumentale de l'œuvre. En général, ce n'est pas le traitement vocal qui définit l'esthétique des œuvres de grande envergure. Le commentaire suivant,⁶³ à propos de l'opéra le plus récent de Philippe Manoury, *La nuit de Gutenberg* (2011), fait allusion à ce point :

« ... L'écriture instrumentale demeure attractive, mais dans ce cas le traitement vocal ne se passe pas du trop connu *sprechgesang* pour les chanteurs masculins, et la soprano colorature avec des aigus dans la stratosphère... »⁶⁴

L'opéra *Les Nègres* (2004) de Michaël Levinas, inspiré de la pièce éponyme de Jean Genet, utilise la voix d'un contreténor selon le même traitement en *sprechgesang*. Après une écoute attentive, il semble que la nouveauté se trouve exclusivement dans le registre plutôt que dans l'exploration de la couleur de la voix.

Les différents modes de jeu vocaux sont, sans doute, les éléments les moins exploités dans le contexte de l'opéra contemporain. Je considère que le timbre représente une difficulté réelle quand vient le moment de traiter la voix, dans les œuvres de grand format.

Cependant, dans des œuvres plus petites, comme dans la pièce *Aria*, de John Cage, il est possible de laisser plus de liberté à la soliste, guidée par une écriture aléatoire proche de l'improvisation. Les différentes couleurs utilisées dans la notation de la partition graphique indiquent « un choix de styles vocaux qui revient à l'interprète ». ⁶⁵

En raison de sa complexité, il est difficile de représenter le timbre sur une partition. Sa difficulté à être codifié va bien plus loin que la simple notation de hauteur ou de rythme. Comme le mentionne François Nicolas :

⁶² Observations personnelles faites à la suite de l'écoute et de l'analyse des œuvres pour chœur de L. Nono, spécialement *Cori di Didone*, pour chœur mixte et percussions (1958) et *La terra e la campagna*, chants d'après Cesare Pavese pour soprano, ténor, chœur mixte et instruments (1957).

⁶³ OperaLively, « Opera contemporánea ». Site web consulté en mars 2016.
<http://operalively.com/forums/showthread.php/16-Opera-contemporanea>

⁶⁴ Ibid. Traduction de l'auteur.

⁶⁵ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, Paris, 2000, p. 53.

« Le timbre est exemplairement un nouveau concept qui se réfère à l'abîme entre écriture et perception [...]. Écrire, c'est nécessairement paramétrer, décomposer le phénomène sonore en différentes dimensions continues. »⁶⁶

1.8 Opéra et minimalisme : les livrets et les sujets d'actualité

Dans l'opéra moderne, il est important de considérer l'intérêt pour les livrets portant principalement sur des sujets d'actualité comme la politique, la science, la technologie et la religion. Je survolerai rapidement ce thème en parlant de Steve Reich (1936), Philip Glass (1937) et de John Adams (1947), trois compositeurs minimalistes dont les œuvres et les collaborations marquèrent l'évolution du genre opératique.

Steve Reich et sa conjointe, la vidéaste Beryl Korot, réalisèrent ensemble de nombreuses œuvres multimédias qui connurent des résultats remarquables, dont deux opéras vidéo, chacun en trois actes : *The Cave*⁶⁷ (1993) et *Three Tales*⁶⁸ (1998-2002). L'expérience que possède Korot avec le multimédia facilite la relation avec la musique répétitive de Reich.

« Rappelons qu'au début des *Seventies*, elle a signé *Dachau 73*, installation vidéo dans laquelle l'artiste a exploré les images concentrationnaires par le truchement rythmique de la technique avec plusieurs canaux. Elle réitérera pour *Three Tales*, subdivisant l'écran en plusieurs fenêtres dont le contenu est varié par des organisations de répétitions dynamico-rythmiques. »⁶⁹

« Sur le plan de l'image, Beryl Korot profite pleinement de la miniaturisation qui permet désormais de travailler sur ordinateur avec des programmes permettant de combiner, dans une même image, photographies, films, vidéo et dessins. »⁷⁰

⁶⁶ François Nicolas, « Les preuves et les traces, ou les calculs qui ne s'entendent pas », dans *Composition et perception, Revue Contrechamps*, n° 10, éd. L'Age d'Homme, 1989, Lausanne, p. 72

⁶⁷ Instrumentation pour *The Cave* : solistes : soprano solo (2), ténor solo, baryton solo. Flûte (aussi hautbois, cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), percussionniste (4), piano, clavier électronique [sampler], clavier électronique/synthétiseur, violon (2), alto, violoncelle. Vidéo installation.

⁶⁸ Instrumentation pour *Three Tales* : soprano solo (2), ténor solo (3), percussionniste (4), piano (2), quatuor à cordes audio préenregistré. Installation vidéo.

⁶⁹ Pierre Albert Castanet, « Homo culturalis, Musique images et politique à propos de l'opéra vidéo *Three Tales* de Steve Reich et Beryl Korot », dans *Opéra*, Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier. p.150.

⁷⁰ Denis Laborde, « L'Opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une œuvre de Steve Reich », *Ethnologie française*, 2008/1, Vol. 38, p. 120.

En plus du travail multimédia, Korot réalise pour *The Cave*, un livret à caractère religieux portant sur la vie d'Abraham (fragments de la Torah et du Coran). Le texte recueille aussi les réponses et les opinions de diverses positions chrétiennes, juives et musulmanes à la suite d'entrevues et de questions déterminées à l'avance et recueillies pour le film qui seront intégrées à l'œuvre. L'attention se porte sur la confrontation des opinions des trois groupes.

Accompagné par des structures rythmiques rapides de la percussion, le texte est projeté simultanément ou par alternance, en anglais, en français et en allemand sur cinq écrans. Les images et les entrevues sont intégrées et fragmentées alternant avec les instruments à hauteurs définies et les voix solistes sur scène. Dans cette pièce le traitement vocal se rapproche davantage à celui du théâtre dramatique qu'à celui de l'opéra.

Dans le deuxième opéra, *Three Tales*, le couple d'artistes réaffirme l'intérêt pour les sujets d'actualité. Chaque acte présente un thème de grand impact technologique pour le XX^e siècle :

Acte 1 : *Hindenburg*. Porte sur le vol et la chute en flammes du Grand Zeppelin 1937.

Acte 2 : *Bikini*. Porte sur la destruction de l'atoll de Bikini dans les îles Marshall (Micronésie). L'île a été contaminée par les radiations et a été évacuée afin que l'armée américaine puisse y réaliser des essais atomiques répétés entre 1946 et 1958.

Acte 3 : *Dolly*. Porte sur les tests génétiques menant au clonage moléculaire de la célèbre brebis Dolly (juillet 1996 – février 2003).

En observant la mise en scène, il devient clair que l'utilisation du multimédia (projection d'images et manipulation du son) sert à souligner le message devenu plus critique.

« En vérité, pour Steve Reich, la technologie sert de médium pour transcender le propos textuel ou la cause idéologique. En l'occurrence le compositeur insiste sur le fait que le contenu des discours (religieux pour *It's Gonna Rain* ou *The Cave*, politique pour *Comme Out* ou *Three Tales*), n'est pas du tout un prétexte qui doit être estompé, obliéré, mais au contraire qu'il est une source primaire qui doit être renforcée,

magnifiée par la manipulation technologico-artistique. »⁷¹

En ce sens, je me permets de soulever un exemple dans l'Acte 3 (Dolly), où la synchronisation image / son est de plus en plus prononcée pour créer le moment de tension le plus important de l'opéra. Il est soutenu par l'utilisation de structures rythmiques se resserrant, sur lesquelles viennent se superposer des fragments d'entrevues⁷². On peut y voir des scientifiques de diverses institutions, discutant du clonage de Dolly. Le montage technique a été réalisé dans le but d'appuyer le message critique que Reich et Korot tentent de faire passer.

« Avec son échantillonneur, Steve Reich a travaillé les voix en fonction de ce qu'il voulait leur faire dire... La technique de la doublure du discours par les instruments est systématisée. Steve Reich en fait le lieu d'une dramatisation : les scientifiques « sont très compétents dans leur domaine et parlent avec conviction de leurs activités et de leurs théories. D'emblée, il est clair qu'ils ont des personnalités très différentes, dont les caractères se dévoilent au fur et à mesure de la progression de l'œuvre. Les lignes mélodiques du discours de ces scientifiques éminents sont une révélation dramaturgique » [Reich, 2002 : 7]. Et en faisant de la voix une dramaturgie, en concentrant lui-même son attention sur son bruit et sa transformation, il déplace à nouveau l'attention du spectateur de l'énoncé vers l'énonciation. »⁷³

Parmi les autres compositeurs minimalistes, Philip Glass composa en 1976 l'opéra *Einstein on the Beach*⁷⁴, considéré comme l'un des premiers et des plus représentatifs du style minimaliste. Ce sera le premier travail d'une longue liste d'opéras (20) et d'autres œuvres qui intègrent le multimédia traitant de sujets d'actualité, dont *Koyaanisqatsi* (1982), un film documentaire expérimental de Godfrey Reggio utilisant une suite d'images qui confrontent l'avancement de la technologie à l'activité urbaine. *The Photographer* (1984), basé sur la vie d'Eadweard Muybridge connu pour ses travaux sur la décomposition du mouvement et les Zoopraxographies⁷⁵, fut réalisé en collaboration avec la vidéaste JoAnne

⁷¹ Pierre Albert Castanet, « Homo culturalis, Musique images et politique à propos de l'opéra vidéo Three Tales de Steve Reich et Beryl Korot », dans *Opéra*, Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier. p. 151

⁷² Les entretiens ont été réalisés par le compositeur lui-même.

⁷³ Denis Laborde, « L'Opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une oeuvre de Steve Reich », *Ethnologie française* 2008/1, Vol. 38, p. 120.

⁷⁴ Instrumentation pour *Einstein on the Beach* : solistes : actrice (2), acteur, récitant enfant, soprano solo [amplifiée], chœur mixte de chambre. Flûte (aussi flûte piccolo, flûte basse), flûte (aussi saxophone soprano), saxophone ténor (aussi saxophone alto), claviers électroniques (2).

⁷⁵ En 1879 Muybridge « invente un appareil qui décompose le mouvement : le zoopraxinoscope. [...] Il se compose d'un corps de lanterne et d'une lentille, entre lesquels est placé un mécanisme pour mettre en rotation un disque en verre monté à côté d'un obturateur fendu tournant en sens inverse. Sur le bord du disque est peinte la silhouette du sujet (cheval, vache, homme, femme...) à différents stades de son déplacement». *Art Kiwi*. Consulté en décembre 2017. <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=EdwardMuybridge>

Akalaitis. *1000 avions sur le toit* (1988), accompagné d'un texte compilé par David Henry Wong, raconte l'histoire de personnes enlevées par des extraterrestres, sujet de grande controverse à l'époque et qui suggère que la vie existe dans d'autres mondes.

Einstein on the Beach est une œuvre réalisée conjointement avec le metteur en scène Robert Wilson, qui comme Glass, acquiert une reconnaissance mondiale avec cette production, devenant plus tard l'un des metteurs en scène les plus influents de l'opéra et du théâtre contemporains. Ses scénographies et mises en scène, austères et abstraites, favorisent la relation avec le compositeur minimaliste qui s'abstient de créer un discours narratif dans sa musique.

« Wilson was already known for his huge, static-one could also say minimalist-stage Works often designate as operas although, in at least one case, there was no music at all. Much of Wilson's work had been based on historical figures like Queen Victoria and Joseph Stalin, and the new collaborators considered Chaplin, Hitler, and Gandhi before they agreed on Albert Einstein. »⁷⁶

On peut considérer *Einstein on the Beach* comme une pièce phare dans la carrière du compositeur. « Ce qui distingue *Einstein* musicalement de ses prédécesseurs, c'est la confiance avec laquelle Glass se met à mélanger des éléments de ses œuvres anciennes et la nouvelle diversité dans l'emploi des forces vocales et instrumentales. »⁷⁷ Dans l'œuvre, toutes ses techniques minimalistes sont appliquées ; les instruments et les voix sont exposés et développés à partir du principe de la répétition.

Einstein on the Beach est le premier opéra de la trilogie de portraits de Philip Glass, dont le but est de présenter des personnages influents qui changèrent le monde. L'opéra *Satyagraha* (1979), dont le livret adapté est tiré du texte sacré la *Bhagavad-Gita*, fut composé par Glass et réalisé par Constance DeJong. L'opéra est fondé sur la vie de Mohandas Karamchand Gandhi, qui utilisait le mot *Satyagraha* pour se référer à la « loyauté de la vérité ou à la force de la vérité ». Le troisième opéra, *Akhnaten* (1983), dont le livret fut écrit en égyptien, arcadien, hébreu et la langue de l'auditoire⁷⁸, fut composé par Glass et

⁷⁶ Eric Zalzman, et Thomas Desi, « New Media and Music Theater », dans : *New Music Theater*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 283.

⁷⁷ Christopher Fox, « Après Einstein : la succession minimaliste », dans : *Musiques nord-américaines, Revue Contrechamps*, L'âge d'homme, n° 6, 1986, p. 175.

⁷⁸ Dates tirées du site du compositeur, consulté en décembre 2017. <http://philipglass.com/compositions/akhnaten>

le texte en collaboration avec Shalom Goldman, Robert Israel, Richard Riddell et Jérôme Robbins. Il s'inspire de la vie et des convictions religieuses controversées du pharaon Akhénaton (ou Khounaton), dixième de la XVIII^e dynastie, connu pour avoir bouleversé les croyances en voulant imposer le culte exclusif d'un seul dieu ; le Roi Soleil (Aton) plutôt que d'attribuer louanges et gloire aux autres et nombreux dieux du Panthéon.

Ces deux opéras, après *Einstein on the Beach*, sont plus proches du traitement traditionnel, avec l'utilisation d'un grand orchestre dans le traitement du chant. Ce dernier, bien que basé sur des structures rythmiques instrumentales, se distingue du traitement minimaliste caractéristique d'*Einstein on the Beach*. Par exemple dans *Akhnaten*, le chœur et la voix soliste alternent et ne s'insèrent pas dans la structure répétitive de base. Les interventions vocales sont systématiquement suivies de larges fragments instrumentaux, créant ainsi une alternance qui détermine la forme de l'œuvre⁷⁹.

La génération de compositeurs minimalistes qui suit, s'éloigne quelque peu des techniques musicales initiées par Reich, Glass et Riley, mais un intérêt commun subsiste pour les livrets traitant de sujets d'actualité. John Adams (1947) est l'un des représentants marquants de cette nouvelle génération. Ses nombreuses collaborations influenceront le genre opératique et l'art scénique contemporains, par exemple :

« La collaboration, à partir de 1985, avec Alice Goodman et Peter Sellars donne naissance aux opéras les plus joués dans le monde des deux dernières décennies : *Nixon in China* [1985-87] et *The Death of Klinghoffer* (1990-1991). Ce dernier sera porté à l'écran en 2003 par Penny Woolcock. »⁸⁰

Le premier opéra, portant sur la visite du président Nixon en Chine en 1972, tourne autour d'aspects d'intérêt politique, mais le traitement donné au livret par Alice Goodman s'apparente davantage à la critique qu'à un récit historique.

« *Most critical commentary concerning John Adams's 1987 opera "Nixon in China" focussed on the opera's first act, a parodistic reenactment of the well-known ceremonial scenes associated with the China visit. It appears that "Nixon in China" is an opera in the traditional mold as Richard Nixon steps down the gangway of the Spirit of 76 to a hero's welcome. Yet beneath this veneer of realism lie rich subtexts. It emerges that what is really going on is a parody (in the satiric sense) of a grand opera, a parody in which issues of*

⁷⁹ Les commentaires musicaux, sur les œuvres minimalistes, sont des opinions personnelles faites à partir d'écoutes comparatives.

⁸⁰ Brahms- Ircam, biographie de John Adams, consultée en décembre 2017. <http://brahms.ircam.fr/john-adams>

cultural representation and gender politics are worked out. These themes are brought to the fore in Acts II and III but have been ignored in most critical commentaries. »⁸¹

Le peuple américain et son intérêt pour les « cultures du communisme » a vu la Chine comme un coffre aux secrets qu'il serait intéressant de « révéler », particulièrement après 25 ans de relations brisées entre les deux pays.

« [...] aussi le voyage de Nixon permet-il à Adams et à Goodman de souligner l'étrangeté d'un lieu traditionnellement perçu comme l'ailleurs par excellence. Pourtant, on chercherait en vain la moindre trace d'essentialisme esthétisant dans un ouvrage où la découverte des mondes lointains apparaît avant tout comme un enjeu éthique. Comme l'écrit Véronique Béghain, le spectacle du dissemblable auquel convie *Nixon in China* permet surtout de distinguer des ressemblances ; l'attention se fixe sur une expérience du même, au sein du différent (Béghain, 29). »⁸²

Quant au livret, on trouve un traitement vocal très proche du *sprechgesang*. Tout en gardant son côté rythmé, la voix s'éloigne du traitement minimaliste des années 1960 et 1970. Le chant se base sur un *parlato cantabile* et son élément le plus caractéristique est créé par une inflexion vocale, qui fait de grands sauts vers l'aigu. La systématisation de ce geste crée l'illusion d'un texte chanté. La musique, quant à elle, accompagne la force dramaturgique du livret en présentant diverses approches. Passant du répétitif austère à l'utilisation des passages harmoniques plus complexes, aux sonorités grandiloquentes assurées par les cuivres.

L'opéra *The Death of Klinghoffer* traite d'un sujet encore plus controversé : la prise d'otages des vacanciers du navire *Achille Lauro* par le Front de libération de la Palestine, en 1985. Cette croisière italienne, qui part des côtes égyptiennes, est la scène du meurtre de Leon Klinghoffer, un homme d'affaires juif-américain en fauteuil roulant. Le fait a occasionné, entre la Palestine, Israël et les États-Unis, différentes réactions et positions qui seront manipulées politiquement. Dans une grande production réunissant plusieurs compagnies d'opéra américaines et européennes, le projet d'opéra reçoit la collaboration de Peter Sellars. La présentation suscite une vive controverse et critique le livret d'Alice Goodman.

⁸¹ Matthew Daines, Peter Sellars, « Nixon in China : An Interview with Peter Sellars », dans : *Tempo, New Series*, Cambridge University Press, n° 197 (July, 1996), p. 12.

⁸² Mathieu Duplay, « *I Speak According to the Book* : écriture et logos dans *Nixon in China* de John Adams et Alice Goodman », *Transatlantica, Revue d'études américaines* [En ligne], 1 | 2013, consulté en septembre 2016. <http://transatlantica.revues.org/6395>

« *Why is the “Death of Klinghoffer” “controversial”?* *TheTimes* further explains: “In 1991, the “Nixon” team created “*The Death of Klinghoffer*,” which addressed the real-life hijacking of a cruise ship by Palestinian terrorists and their murder of a Jewish-American passenger in a wheelchair. Much of the action is stylized, but the opera has been dogged since its premiere by accusations that it is problematic, and even anti-Semitic, in its attempt to depict the deep historical roots of the terrorists’ anger. »⁸³

Quand la poussière de *Klinghoffer* fut retombée, le compositeur et le metteur en scène travaillèrent de nouveau ensemble sur *El Niño* (2000), *Doctor Atomic* (2005), *A Flowering Tree* (2006) et *Girls of the Golden West* (2017), entre autres.

En plus des trois compositeurs minimalistes présentés, d'autres ont aussi influencé la musique scénique dont Arvo Pärt (1935), Michael Nyman (1944), Louis Andriessen (1939), pour n'en nommer que quelques-uns. J'aimerais aussi mentionner le travail de Luigi Dallapiccola (1904-1975) et Peter Eötvös (1944), deux compositeurs qui ont su apporter leur vision de l'opéra.

1.9 Réflexion

Cette contextualisation de l'opéra contemporain, qui ne se veut pas être un constat exhaustif, a servi à établir des repères et a influencé mon regard sur l'opéra en général.

Ma perception face à la pratique de l'ancien et du nouveau répertoire d'opéra, encore soutenu par sa mécanique traditionnelle, me fait croire à un héritage historique et culturel qui s'est vu attribuer une image peu populaire, largement répandue depuis la seconde moitié du XX^e siècle.⁸⁴ De même, je me fais l'image d'un art utilisant des décors pompeux et somptueux qui affectent l'appréciation du public quant aux qualités réelles d'une œuvre, dont « la motivation manque pour attirer à ces spectacles un public d'âge moyen et plus jeune. »⁸⁵

⁸³ Ira Stoll, « New York Times Publishes Paeon to ‘Klinghoffer’ Opera Author », dans *The Algemeiner*. Consulté en décembre 2017.

<https://www.algemeiner.com/2017/08/23/new-york-times-publishes-paeon-to-klinghoffer-opera-author/>

⁸⁴ Bernard Bovier Lapierre, « *Opéras, Faut-il fermer les maisons de plaisir ?* » Éd. Presses universitaires de Nancy, 1988. p. 9.

⁸⁵ Jacques Finné, « *Opéra sans musique* », Éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1982, p. 99.

Pour terminer ce résumé, je crois important de souligner mon étonnement devant l'usage très fréquent du chant parlé ou *sprechgesang*, une technique vocale héritée et déjà ancienne. Dans beaucoup d'opéras contemporains, il est utilisé comme solution première au texte chanté.⁸⁶ Ce phénomène, que je trouve d'ailleurs intéressant au point de vue musicologique, est peut-être dû à la difficulté de mettre en musique la narration d'un texte, lorsqu'on ne veut pas tomber dans la rhétorique du maniement mélodique. Cet aspect, singularisé dans le contexte de l'opéra contemporain, est une des motivations qui me pousse à chercher une stratégie vocale adaptée au caractère de mon opéra. J'essaie une écriture graphique proche des techniques aléatoires, en me servant des enregistrements vocaux « modèles » (démonstratifs), comme méthode d'étude pour la partition.

Avant d'aborder l'opéra *El Príncipe Tulicio* dans le détail, le chapitre suivant porte sur le processus de composition de trois pièces musicales, composées pendant la première partie du doctorat. Ces pièces ont influencé ma manière de composer la musique, de préparer les partitions et d'envisager le traitement de l'électronique pour mon opéra.

⁸⁶ Appréciation dégagée de mes observations sur la fonction et l'utilisation du chant *sprechgesang* dans plusieurs opéras contemporains étudiés pendant mes recherches.

2. Antécédents, réflexions et procédés compositionnels ; analyse d'œuvres des premières années du doctorat ayant eu un impact sur l'opéra *El Príncipe Tulicio*

Dans ce chapitre, j'ai d'abord voulu donner un aperçu de ce qu'a été ma démarche compositionnelle pour le doctorat, en mettant en évidence l'importance d'une recherche qui porte sur l'approfondissement de certains processus. Je tenterai, soit par l'analyse ou le commentaire, d'accentuer les procédés les plus significatifs en lien avec mon opéra «*El Príncipe Tulicio*». Les aspects énoncés correspondent aux analyses, générales et résumées, de quelques éléments qui seront développés dans la conception formelle et conceptuelle de l'opéra.

Les trois pièces suivantes renferment des éléments, qui serviront à déterminer certains comportements musicaux, et auxquels je m'intéressais avant de prendre en main la composition de mon opéra. Chacune de ces œuvres est axée sur un point de recherche spécifique.

Ces trois pièces sont :

- *Lumières d'un paysage cosmique*, pour quatuor à cordes avec électronique (1^{er} et 2^e mouvements – durée 11:00)
- *Intima Sonus*, pour trombone et trio (flûte, violon et violoncelle), avec amplification par microphones de contact (durée 8:00)
- *Emoción-memoria-cerebro*, étude pour ensemble N°3 (1^{er} mouv. durée – 2:40)

Note : Le minutage donné comme repérage pour l'enregistrement audio est identifié par : e.a (exemple audio). Les enregistrements et les trois partitions sont annexés à ce document.

2.1 *Lumières d'un paysage cosmique*. Quatuor à cordes avec électronique

J'ai abordé la composition d'un quatuor à cordes pour effectuer certaines expérimentations sur l'harmonie et sur ma façon d'aborder la composition en matière de

musique mixte avec sons fixés. Je m'étais auparavant toujours servi du traitement du signal audio en temps réel.

Dans l'analyse de ce quatuor, je m'attarderai davantage sur le deuxième mouvement, car il a été composé le premier. Beaucoup d'idées génératrices sont issues de ce mouvement. Il est à noter que ce deuxième mouvement peut être joué comme une pièce autonome. L'enregistrement de ce mouvement, entièrement instrumental, a été utilisé comme source sonore pour créer le matériau électroacoustique du premier mouvement, traitement assez récurrent dans le processus de création de mon opéra.

2.1.1 Caractéristiques générales du deuxième mouvement

Les caractéristiques suivantes vont se retrouver d'une manière générale dans l'opéra.

- Le timbre (modes de jeu), est utilisé comme partie intégrante de la dramaturgie musicale ;
- Une structure formelle à courtes sections contrastées ;
- La répétition et la construction de fragments cycliques sont à la base du développement du matériau ;
- La polyphonie entendue est en fait une espèce de perception obtenue à la suite de l'orchestration, notamment avec la superposition de différents modes de jeu (effets sonores) ;
- Le titre de l'œuvre m'a servi à imaginer différents procédés musicaux, à partir de phénomènes existants dans l'univers (sans prétendre créer une illustration anecdotique). Parmi ces phénomènes se trouvent : expansion et éclosion d'une supernova, cercles de gravitation autour d'un corps céleste, trou noir, énergie noire.

Dans l'opéra ce n'est pas le titre, mais la contradiction entre le passé et le futur, représentée par les deux histoires du livret, qui m'a servi pour imaginer certains procédés musicaux.

2.1.2 Forme : résumé des sections

Section I - « expansion et éclosion cosmique », mesures 1-28 (5:33 a. e.). Le début de ce mouvement, qui se croise avec l'électroacoustique de la fin du premier mouvement, présente le seul moment de l'œuvre où un motif mélodique apparaît (6:09 a. e.).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is for measures 4 and 5. A melodic motif is highlighted in the Violin I part with a blue dashed circle, and a similar motif is highlighted in the Viola part with a red dashed circle. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'senza vib. s.pont.' and 'molto vib.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figure 3 : Motif mélodique, *Lumières d'un paysage cosmique*, 2^e mov. (mes. 4-5)

Au moyen d'un processus de fragmentation, progressivement sur les quatre instruments, une introduction (mes.1-7) se construit en contrepoint, et finit avec la présentation du motif mélodique complet au violon I (mes.5 : *Sol* dièse, *La*, *Do* quart de bémol et *Si* quart de bémol). Cette courte cellule mélodique expose les quatre notes exclusives de toute la section I, provoquant ainsi la sensation d'une harmonie en apparence statique. Ensuite, un dialogue (mes.8) entre notes courtes (doubles croches) et notes longues crée progressivement un contraste de tension et détente (6:30 a.e.), souligné par la confrontation des dynamiques extrêmes (*f-p*). Comportement dynamique qui affecte le matériel musical tout au long de la section. Cette confrontation, des matériaux et des dynamiques évoquant l'idée d'éclosion, est à l'origine du quatuor. La même idée de contraste revient, dans une confrontation entre matériaux instrumentaux et électroacoustiques, dans le premier mouvement du quatuor.

Section II - « Gravitation autour d'un corps céleste » mesures 29-53 (7:43 a. e.). Dès le début, et jusqu'à la mesure 43, un canon s'installe. Ce canon n'est pas basé sur une idée mélodique, mais sur un passage de modes de jeu, greffés sur les notes de l'harmonie.

*1 Les effets affectent uniquement la note signalée; si la note n'est pas affectée, elle se joue ordinairement.
 Los efectos se aplican únicamente a la nota designada, la nota sin afectar será tocada de forma ordinaria.

*2 Ossia: Octava bassa tutti.

6

Figure 4 : Canon, *Lumières d'un paysage cosmique*, 2^e mouv. (mes. 34-38)

Cette orchestration sur le timbre, affecte la sensation de hauteur des notes et par conséquent leur notion de verticalité. L'harmonie se voit donc reconsidérée à partir de cette orchestration particulière ; l'harmonie fixe, que je nomme « par rotation verticale des hauteurs », paraît évoluer, du point de vue du timbre, à partir du changement constant des différents effets sonores en canon. L'idée d'un élément qui se déroule peu à peu est réutilisée pour la partie instrumentale initiale du premier mouvement du quatuor, pour interagir avec l'électronique. L'opéra se sert de ce procédé de déroulement progressif pour développer le comportement musical du chœur.

La deuxième sous-section de ce canon, mes. 44 (8:19 e.a.), peut être considérée comme l'étape « d'étouffement de l'étoile supernova après l'éclosion ». Ici, on trouve les « résidus » d'un canon qui croisent différents modes de jeu, sur un étirement spatiotemporel. Ce moment annonce le début de la section III. Cette idée de croisement de matériaux variés sera largement exploitée dans mon opéra, comme procédé pour le développement de la structure et la création d'une unité globale.

Section III – « trou noir » mesures 46-66 (8:31 e.a.). L'évolution de la texture obéit à un processus tissé qui comprend trois idées :

The image shows a musical score for measures 46-48. It consists of four staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vlc. The tempo is marked as quarter note = 55. The score includes various performance instructions: 'Modes de jeu traditionnels' at the top, 'trille 1' in blue above the first violin staff, 'trille 2' in blue above the viola staff, 'vibrato pression' in blue above the cello staff with sub-notations 'veloce', 'rall.', and 'veloce', and 'tremolo' in blue above the second violin staff. Dynamic markings include *mf* and *molto*. The score shows a progression of notes and textures across the instruments.

Figure 5 : Évolution de la texture et élargissement de l'harmonie, *Lumières d'un paysage cosmique*, 2^e mov. (mes. 46-48)

1. Le croisement de son début avec la fin de la section II, à la manière d'un fondu enchaîné, qui apparaît comme une ligne noircie sur la partition, contenant les « résidus » du matériau antérieur, et qui continue à s'intercaler entre les nouvelles notes écrites de la section III. Ceci apporte une combinaison aléatoire de matériaux, verticalement et horizontalement.

2. L'entrée progressive des instruments (notes écrites). D'abord du grave à l'aigu, à quatre reprises qui se font de plus en plus serrées, puis de l'aigu vers le grave, mes. 57 (9:13), pour arriver à une texture plus dense (mes.61), qui marque la deuxième partie de cette section. Ici, l'harmonie perd son « équilibre » et se laisse emporter par le timbre qui devient vraiment l'élément dominant.

3. Évolution simple de l'harmonie. L'utilisation spécifique de quelques modes de jeu traditionnels comme deux trilles (alto et violon 1) et un trémolo (violon 2), qui se succèdent en changeant d'instrument progressivement, pendant la première partie de la section, vient ajouter trois nouvelles notes à l'harmonie. En plus, un vibrato de pression⁸⁷ change de façon intermittente la hauteur de la note. Les notes de base sont données, mais d'autres viendront s'ajouter à cause des modes de jeu. Cette procédure occasionne une variation de l'harmonie, telle que démontrée dans la Figure 5.

⁸⁷ Ce vibrato de pression a été créé par moi. On peut trouver la façon de l'interpréter dans le glossaire de la partition.

Plus tard, l'harmonie sera orchestrée avec des modes de jeu plus récents⁸⁸ qui la rendront encore plus aléatoire (Figure 6).

Figure 6 : Autres modes de jeu appliqués pour dissoudre la force harmonique, *Lumières d'un paysage cosmique*, 2^e mov. (mes. 64-65)

Section IV - « Énergie noire » mesure 67 *al fine* (9:57 e.a.). Cette partie superpose des éléments qui « voyagent » en directions opposées, créant la gravitation de l'harmonie. Par exemple : en jouant sur deux cordes et en balançant l'archet, l'instrumentiste réalise un *crescendo* sur la première pendant qu'il fait un *decrescendo* sur la deuxième, puis dans une synchronie de gravitation pendulaire, l'archet s'approche et s'éloigne du *ponticello*.

Ce morceau est hautement difficile et demande une technique très développée de la part des musiciens. Cette section suggère, dans la pièce, la complexité de la théorie du cosmos actuellement la moins comprise : l'énergie noire. Dans ma musique, en général, c'est l'idée d'un comportement qui donne le résultat musical. Ce deuxième mouvement se termine par la disparition de tous les éléments avec une finale ouverte, sans conclusion, qui permettra le lien avec un possible troisième mouvement avec électronique.

2.1.3 Premier mouvement ; les prémisses retrouvées dans mon opéra

J'aimerais préciser que les relations musicales observées dans ce mouvement n'étaient pas formalisées avant de commencer sa composition. Ce mouvement s'est organisé au fur et à

⁸⁸ Voir explication des modes de jeu plus récents dans le glossaire de la partition.

mesure que le matériau électronique s'est précisé. Cet exercice servira de modèle pour le travail électroacoustique de *El Príncipe Tulicio*.

Note : je propose, pour ce mouvement, d'avoir des repères sur l'enregistrement audio plutôt que sur la partition.

Les considérations à prendre dans le montage général du dispositif électronique, pour l'interprétation du quatuor, seront les mêmes dans l'opéra :

- Spatialisation stéréo (deux paires de haut-parleurs dans la salle).
- Le quatuor est amplifié avec une réverbération moyenne (violon 1 - droite (60 %) ; violon 2 - gauche (60 %) ; alto et violoncelle - centre, légèrement ouverts). Cette même disposition sera conservée pour le deuxième mouvement instrumental, aussi amplifié.
- Les instruments du quatuor doivent utiliser des microphones « clip » situés près du pont. Cela permettra de souligner le timbre de certains effets sonores (modes de jeu).
- À part la réverbération, il n'y aura pas d'autre traitement pour les instruments.
- Ce premier mouvement avec électronique utilise, comme moyen d'interaction avec le quatuor, le déclenchement de passages électroacoustiques (sons fixés).⁸⁹
- Le choix et la préparation de l'interface pour le déclenchement des sons électroniques se feront selon la préférence du musicien, ou RIM, responsable de l'interprétation électronique.
- Les passages électroacoustiques seront déclenchés, selon la partition, en coordination avec le directeur du quatuor et le suivi des entrées individuelles. Une carte de minutage accompagnera les échantillons sur la partition comme guide.
- Le musicien, ou RIM, se joindra au quatuor sur scène tel un cinquième interprète.
- Les dynamiques, la réverbération et la spatialisation stéréo des passages électroacoustiques sont déjà intégrées aux fichiers sonores. Ainsi, ce cinquième interprète n'aura qu'à se soucier des moments d'entrée, et du niveau dynamique, entre les instruments et l'électronique dans la salle. Pour ce faire, la scène sera munie de deux haut-parleurs de retour.⁹⁰

⁸⁹ Sons fixés : terminologie établie par Michel Chion.

⁹⁰ Le retour sur scène doit servir également aux musiciens du quatuor pour mieux réagir et s'intégrer à l'électroacoustique.

- Pour le deuxième mouvement (entièrement instrumental), l'interprète gérant l'électroacoustique sortira de la scène, et le quatuor reprendra son jeu de chambre habituel : petit coup théâtral, qui invite l'auditeur à apprécier les nouveaux timbres (modes de jeu) du quatuor à « l'état pur », sans l'aide de l'électronique.

2.1.4 Réflexion sur la technique mixte

Considérations techniques : La construction des matériaux électroacoustiques a été réalisée presque intégralement avec le logiciel *Cecilia*,⁹¹ un choix qui influence nécessairement le résultat global, tant pour l'esthétisme du timbre que pour les caractéristiques morphologiques des sons. Je me suis aussi servi du logiciel *Audiosculpt*,⁹² pour retoucher quelques sons en détail. Le montage, le mixage (spatialisation incluse) et une prémasterisation, ainsi que quelques effets d'égalisation, ont été réalisés avec *Logic Pro*.⁹³

Au moment de mettre en place des idées pour le traitement de la musique mixte, deux préoccupations principales « ont atterri » sur ma table de travail. D'abord, la synchronisation entre les passages instrumentaux et électroacoustiques, puis la manière dont j'allais associer ces deux matériaux. Il s'agissait donc d'un travail d'orchestration qui allait sculpter la texture musicale. Ces deux préoccupations avaient plus au moins été résolues dans ma musique mixte précédente, avec l'emploi du traitement numérique du signal audio, en temps réel. Pour ce qui est de la synchronisation, le logiciel utilisé (*Max/Msp*, par exemple), « apporte » des stratégies en réagissant, comme son nom l'indique « en temps réel », selon l'interventions des instruments. À l'inverse, pour l'association et la construction des matériaux, comme c'est le cas dans ce quatuor, l'instrument musical fournit la matière première qui est ensuite reconvertie (traitée) en son électroacoustique. En conséquence, on trouve dans les sons traités une proche parenté avec la source instrumentale.

⁹¹ *Cecilia* : logiciel pour le traitement et la synthèse du son. D'utilisation libre, ce logiciel a été développé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal par Jean Pichet.

⁹² *Audiosculpt* : logiciel pour l'édition, la synthèse et l'analyse du son, développé à l'Ircam.

⁹³ *Logic Pro* : logiciel principalement utilisé pour le montage et mixage. Développé actuellement par Apple.

C'est-à-dire que les résultats du traitement du son ou de synthèse⁹⁴ portent l'empreinte des « génomes » du timbre de l'instrument et de la musique qu'il joue. Cette impression de ressemblance permet à la musique instrumentale de s'intégrer plus facilement à la sonorité de l'électroacoustique qui en dérive. Aussi, l'électroacoustique peut être pensée comme une prolongation de l'instrument, selon l'écriture musicale employée. Ce concept d'orchestration, intrinsèque au système en temps réel, peut faire dériver d'autres procédures plus élaborées, mais en fin de compte l'électroacoustique restera toujours attachée au comportement de l'instrument.

Puisque j'ai décidé d'employer un procédé électroacoustique sur support fixe (déclenchement de fichiers) au lieu d'utiliser un traitement électroacoustique en temps réel, comme procédé habituel pour traiter ma musique mixte, je me suis donc enfermé dans un studio pendant plusieurs mois dans le but de réaliser un travail assez minutieux de transformation et de montage des sons. Mon processus compositionnel s'est rapproché des procédés de compositions acousmatiques. J'en ai profité pour reprendre un travail que j'avais abandonné : le micromontage. J'ai construit une banque de données avec différents sons. Et à la « manière » d'Égard Varèse, j'essayais de réunir des matériaux assez divers dans une même phrase. On en trouve des exemples dans sa musique (*Intégrales*, *Hyperprisme*, etc.), où il termine, par exemple, une phrase par la percussion (hauteurs indéterminées), lorsque cette même phrase avait commencé par une cellule mélodique.

Dans cette optique, j'ai plutôt décidé d'utiliser des sons électroacoustiques bien différenciés des sons instrumentaux. De telle façon à créer une opposition claire entre ces deux sonorités. La contrainte : les sources électroacoustiques devaient provenir des instruments et des fragments instrumentaux utilisés dans la pièce. Les sons électroacoustiques « engendrés » sont devenus très éloignés de leurs gènes instrumentaux, à tel point qu'on ne peut presque pas faire de lien avec la source d'origine. Au début de la pièce, on trouve un exemple où l'électroacoustique dérive des passages joués en pizzicato, par le quatuor. Les

⁹⁴ Je catégorise ces traitements d'après le niveau de ressemblance que l'on obtient en comparant le résultat final avec la source : au premier niveau (facilement repérable) : transposition, réverbération, délai, filtre à souligner, etc. Au deuxième niveau (moyennement repérable) : filtres à effacer, *stretching*, synthèse croisée. Quant au troisième niveau (difficilement repérable) : lecture granulaire du son, synthèse par modulation (ex. : mélodie modulante pour un paquet de fréquences porteuses ou vice-versa), manipulation des paramètres pour la numérisation du son (ex. : taille des fenêtres, distance des fenêtres, etc.).

sons électroacoustiques obtenus ont été filtrés et transposés, à différentes reprises, puis superposés ou étalés, dans une texture dense. Ceci se confronte aux petits passages des cordes constitués de notes longues (0:00 – 1:20 e.a.).

En voulant trouver une justification compositionnelle à cette proposition, j'en ai tiré la conclusion qu'il s'agissait tout simplement d'un goût esthétique. Dans ma musique récente, je cherche la confrontation et le dialogue entre des éléments extrêmes. Cette opposition des matériaux sera reflétée davantage dans la dramaturgie musicale de mon opéra, tout comme les considérations que je viens de résumer concernant le traitement de la musique mixte.

2.1.5 Matériel musical électroacoustique et instrumental

J'ai tiré de l'enregistrement du quatuor (deuxième mouvement, écrit le premier), un morceau de musique de 18 secondes, qui fait partie du canon (mes. 37-42 – 8:02 -8:20 e.a.). Avec cet unique morceau acoustique, j'ai décidé d'expérimenter la partie la plus importante du travail de transformation électroacoustique sur le logiciel *Cecilia*.

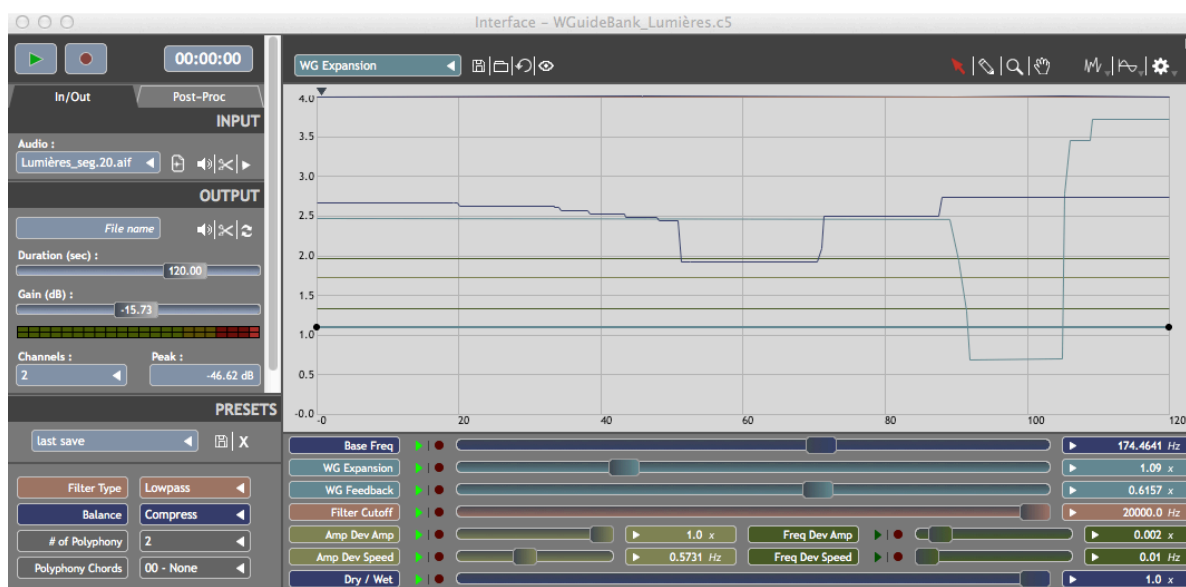


Figure 7 : Traitement du fragment du quatuor en canon (20 sec.), expansion (logiciel *Cecilia*)

Son interface graphique, favorisant un travail assez intuitif, m'a paru pertinente pour réaliser cette démarche compositionnelle. J'ai fait beaucoup d'expérimentations desquelles j'ai tiré un grand nombre d'échantillons. Puis, j'ai amorcé le travail de sélection, de découpage et de montage des échantillons choisis avec le logiciel *Logic-Pro*.

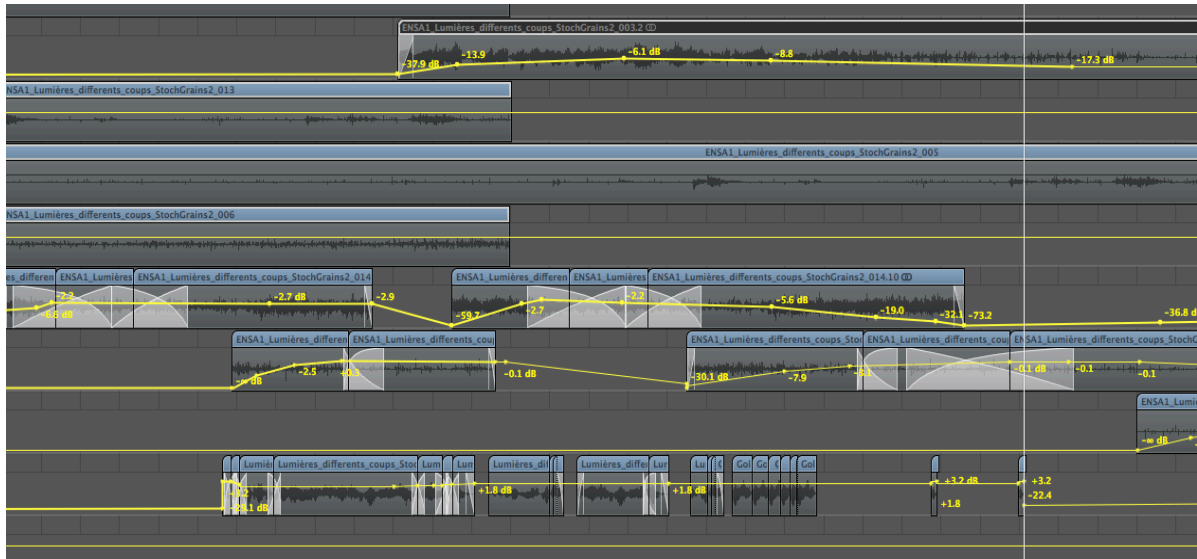


Figure 8 : Fragmentation et sélection de matériel à partir de plus grands échantillons (logiciel *Logic Pro*)

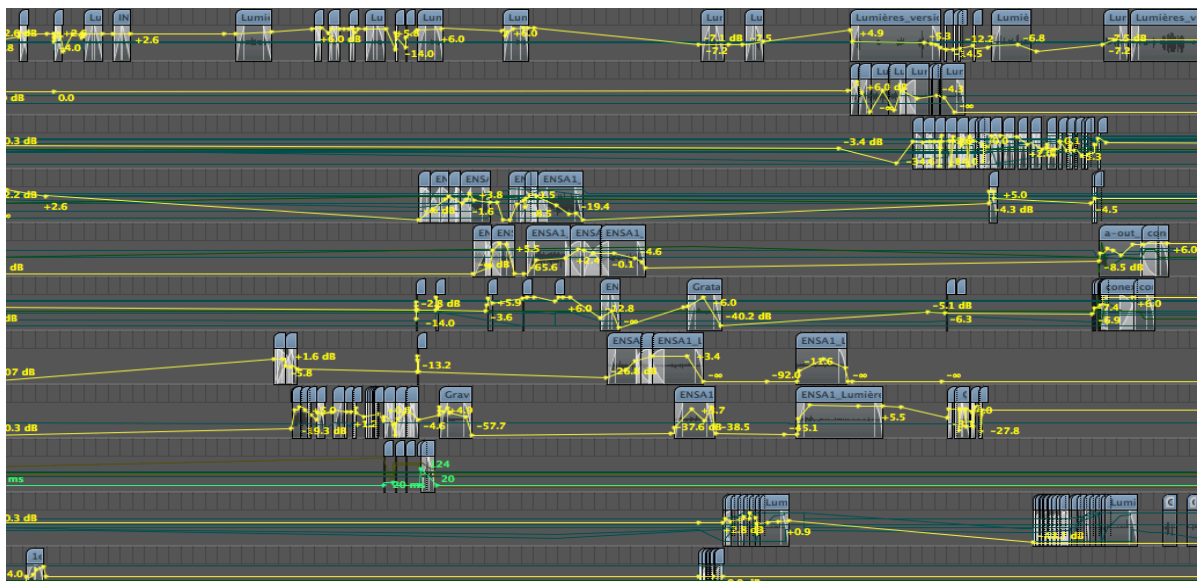


Figure 9 : Début section micromontage électroacoustique (fragment de 11 pistes sur 24, logiciel *Logic Pro*)

La musique électroacoustique résultante est constituée d'environ 215 échantillons, qui ont été montés sur 24 pistes. Dans le travail de composition, les échantillons sont continuellement répétés, découpés et réorganisés, ce qui crée l'unité et la texture caractéristique du morceau. Il est aussi important de mentionner que tout ce matériau a été « tissé » avec un nombre également élevé de croisements, ainsi que de points d'automatisation pour la dynamique, la spatialisation et des effets acoustiques (réverbération principalement), sans oublier évidemment, tous les *fade-in* et *fade-out*. On peut ainsi trouver facilement plus de

4000 opérations dans tout le processus de composition électroacoustique. Ce procédé de micromontage sera à l'origine du travail sur la maquette de *El Príncipe Tulicio*, autant pour les sons électroacoustiques qu'instrumentaux.

Mon idée de formalisation, pour ce premier mouvement du quatuor, était de conférer à la sonorité électroacoustique un rôle de protagoniste plutôt que d'accompagnement. Un travail de formalisation tenant compte d'une alternance entre l'électroacoustique et les instruments, qui fait glisser progressivement le quatuor instrumental dans le rôle du protagoniste lors du deuxième mouvement. Ce procédé d'alternance entre instrument et électroacoustique est à la base de l'orchestration. Cette dernière se fait, dans le quatuor de la manière suivante : le petit passage instrumental de 18 secondes, réaménagé à plusieurs reprises, et un deuxième passage un peu plus long ayant comme mission de faire dévier le comportement général du mouvement vers sa transition finale, sont intégrés et confrontés à la musique électroacoustique à partir d'un travail de contrepoint. Le contraste est le facteur d'unité le plus important. Ces passages instrumentaux, bien qu'ils aient été composés d'abord dans le deuxième mouvement, seront perçus dans le premier mouvement comme des noyaux en germe. Puis, une « sensation » de développement devrait s'installer pendant le deuxième mouvement, entièrement instrumental, lors de la répétition des passages. Ce travail de fragmentation et d'anticipation des matériaux est travaillé dans l'opéra comme technique de développement à l'échelle macro-formelle.

2.1.6 Approche compositionnelle

J'utilise une approche que j'aime bien appeler *Intuition provoquée* pour faire « venir » les idées de façon « spontanée ». L'intuition provoquée peut se comparer au procédé que Stockhausen a utilisé pour sa « musique intuitive », où il motivait les instrumentistes à jouer sous l'influence suggestive d'une lecture : *Aus den sieben tagen* (Venu des sept jours), cycle d'improvisations inspirées de 15 textes sous forme d'invitation, portant le même nom, d'après lesquels les musiciens vont jouer sans autre indication.⁹⁵ Pour ce quatuor (*Lumières d'un paysage cosmique*), j'ai fait des recherches au sujet de l'histoire de l'univers. Je me suis mis à regarder pendant de longues périodes des images tirées du cosmos, spécialement celles du

⁹⁵ Michel Rigone, *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel*, seconde édition, Millénaire III, Paris, 1998, p. 77.

télescope spatial *Hubble*, dont j'apprécie, entre autres, l'image de l'étoile variante *Monocerotis* et son écho lumineux, le Grand nuage de Magellan ou encore la nébuleuse de *L'œil de chat*. Tout de suite j'imaginai ce cosmos, les yeux fermés, à « ma manière ». Dans un état encore d'émerveillement, des idées musicales commencèrent à submerger de cet état de motivation spécifique. Je ne cherchais pas à créer des ressemblances, encore moins une musique descriptive, mais plutôt à prendre des comportements isolés et à leur « infliger » des considérations musicales de manière spontanée. Puis, après plusieurs exercices de visualisation, de dessins et de cogitation, les idées musicales prirent forme.

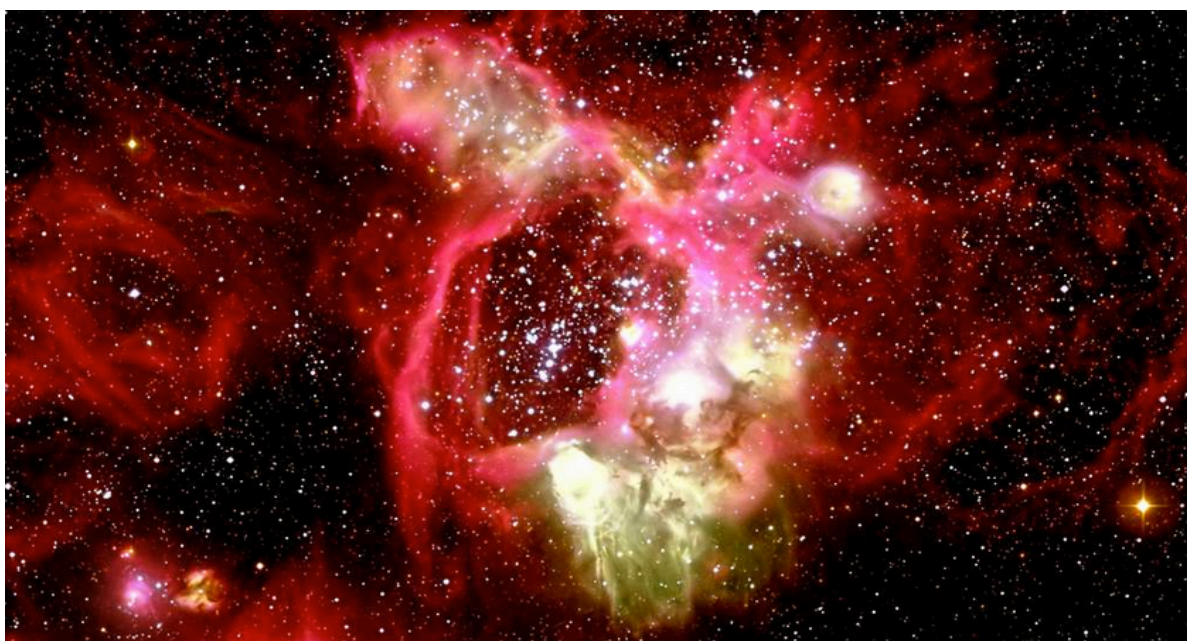


Figure 10 : Nébuleuse N44, dans le Grand nuage de Magellan⁹⁶

Parmi les particularités de ce travail, j'aimerais mentionner celle de la texture, caractérisée par un contrepoint d'éléments et de structures complexes. Il s'agit d'un contrepoint irrégulier, créé par la superposition de plusieurs événements, électroacoustiques et/ou instrumentaux, avec un rythme non prédéterminé, mais clairement caractéristique, qui constitue parfois des patrons rythmiques créés au hasard. Il est aussi à remarquer

⁹⁶ « N44 est une des plus grandes et des plus complexes nébuleuses de ce coin de l'Univers. Située chez notre voisin galactique du Grand Nuage de Magellan, N44 héberge de nombreuses étoiles massives et brillantes, de longs filaments de sombre poussière, ainsi que de vastes nuages d'hydrogène à la lueur rouge caractéristique. La couleur rouge de la nébuleuse par émission N44 provient de l'hydrogène omniprésent lorsque ses atomes récupèrent l'électron qu'ils avaient perdu du fait du rayonnement énergétique des étoiles massives toutes proches. Les étoiles centrales semblent de plus avoir engendré d'une façon ou d'une autre l'énorme bulle visible en bas à gauche. N44, visible ci-dessus, s'étend sur environ 1000 années-lumière et se trouve à 170 000 années-lumière de nous ». Site Web Consulté le 12 janvier 2013. <http://www.cidehom.com>

l'accumulation progressive d'activité et des matériaux (densité verticale et serrement horizontal) ainsi que la séparation des événements par le silence, aspect très caractéristique dans cette musique. Les sections s'enchaînent de façon fluide, mais sont marquées par la différence de caractère des matériaux, choisis pour chaque moment, et leurs comportements (1:30 ; 2:50 ; 3:55 e.a.).

Je pourrais finir cette courte présentation du quatuor en soulignant que le procédé, utilisé dans la composition de mon opéra, fut beaucoup plus intuitif. Cherchant même à se démarquer, le plus possible, d'une structure préconçue.

2.2 *Intima-Sonus, Microcontact – I, pour trombone et trio (flûte, violon, violoncelle) avec amplification de contact*

Pendant la composition de cette pièce, ma préoccupation n'était pas tant le résultat esthétique en soi, mais plutôt le fait de débiter un travail en « laboratoire » où je désirais évaluer les avantages et les inconvénients d'un système parallèle d'amplification par contact. J'ai conçu un système (avec plusieurs microcontacts unifiés vers une seule sortie), dans le but d'utiliser les résultats postérieurement dans mon opéra. Pour la composition d'*Intima-Sonus* j'ai utilisé une technique d'écriture aléatoire, afin de faciliter, de façon complètement intuitive, la collaboration des musiciens au processus créatif. En plus de préciser, dans ce document, les aspects mentionnés, je finirai par une brève description des caractéristiques musicales de la version finale de la pièce.

2.2.1 Système parallèle d'amplification par contact

Je reviens à d'anciennes pratiques (1993-96), où j'utilisais un système de microcontacts pour enregistrer et créer le matériau de ma musique acousmatique (ex. *Primitive* ou *Hommage à Varese*), que je nommais prise de son « microscopique ». J'ai eu l'intention d'intégrer cette démarche à cette pièce instrumentale de deux façons : d'abord pour éviter le « *feedback* », en tentant d'isoler le son de chaque instrument puis, en amplifiant et faisant ressortir les sons plus « intimes » des instruments (les sons presque imperceptibles : bruit des clés, souffle, glissement de coulisse du trombone ou d'archet, etc.).

Nouveauté dans la conception du système d'amplification : un travail d'équipe, réalisé avec l'ingénieur du son Carlos Prieto pour cette pièce, m'a permis de développer mon idée de « brancher » plusieurs microphones de contact sur un même câble. Chaque microphone possède des caractéristiques différentes, qui lui sont propres et qui permettent de compléter le signal final.

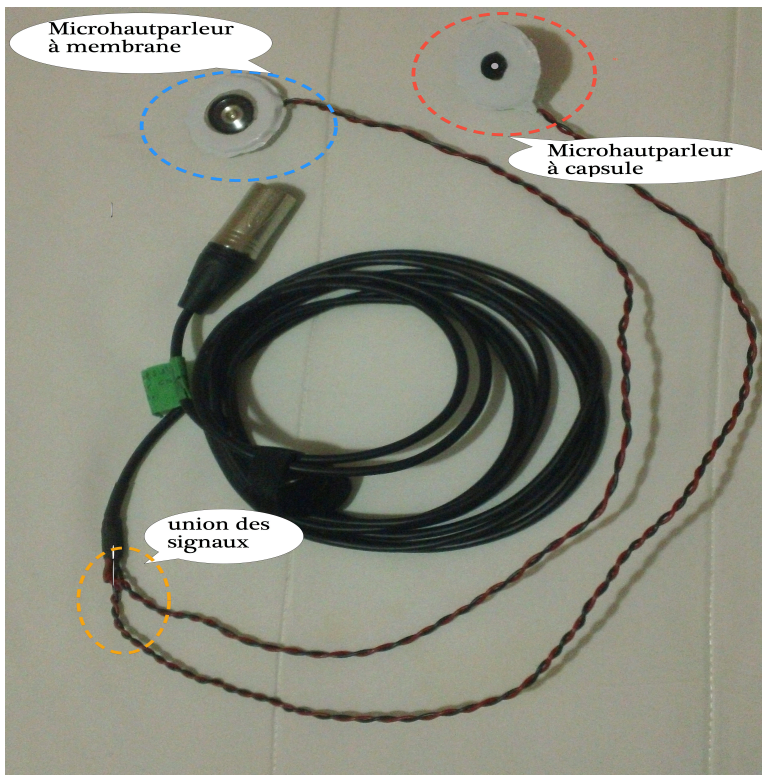


Figure 11 : Système parallèle d'amplification par contact, deux microcontacts branchés à la même sortie

Au moment de faire mes recherches, aucune documentation n'était disponible sur ce genre d'amplification. L'absence d'information sur ce sujet nous force à croire que le domaine d'utilisation est encore trop récent. Au début, nous imaginions comme résultat un son saturé, à cause de l'unification de plusieurs microcontacts sur une même sortie, mais ce ne fut pas le cas. D'autres expériences ont ensuite été réalisées afin de déterminer les meilleurs endroits où coller les microcontacts sur les instruments.

Dans la photo ici-bas le placement des microcontacts sert à capter davantage les sons « intimes » (microsons), de la manière suivante :

1. Micro haut-parleur de membrane, placé sur le pavillon pour favoriser la captation dans le registre grave.
2. Micro haut-parleur de capsule placé sur l'entretoise pour favoriser la captation dans le registre médium et aigu. Le microphone-air cardioïde sert à capter l'ensemble sonore le plus proche, à notre écoute.



Figure 12 : Système parallèle d'amplification par contact sur le trombone⁹⁷

Le dispositif consiste à ajouter des microphones de contact ou de petits haut-parleurs (adaptés comme des microphones) de faible qualité. Cette particularité offre comme résultat des zones colorées et des « sonorités parasites filtrées » que je récupère et intègre plus tard dans la musique amplifiée.

Avantages du système : Le dispositif a besoin d'une infrastructure simple pour l'amplification du son. Ce système permet d'entendre l'amplification des bruits relatifs à la mécanique des instruments, ainsi que des sons « colorés » par la filtration directe des

⁹⁷ Figure 12. Système parallèle d'amplification par contact, sur le trombone. Simon Jolicoeur, Tromboniste.

microphones bas de gamme et les petits haut-parleurs, convertis en microphones, sans passer par un dispositif électronique de traitement externe. Le tout est mélangé d'une façon équilibrée avec le son ordinaire, qui est lui aussi amplifié. Les « nouveaux » sons, ainsi recueillis, deviennent parties intégrantes de la texture et de la dramaturgie musicale de *Intima Sonus*.

Désavantages du système : Les sonorités bruitées deviennent omniprésentes, ce qui oblige l'instrumentiste à faire attention, car n'importe quel faux mouvement peut causer des bruits sur l'instrument. Donc, une mise en scène exigeant beaucoup de déplacements des musiciens serait assez compliquée. L'installation des microcontacts, collés sur les instruments à cordes, est difficile en raison de la surface délicate en bois. Les musiciens se montrent très méfiants. Rien de collant ne pouvant y être déposé, un système d'attaches avec élastiques a dû être inventé pour pallier cette contrainte.

Finalement, ce système parallèle d'amplification par contact ne sera pas utilisé pour l'amplification des instruments dans l'opéra, mais plusieurs des sons récupérés feront partie du matériau électroacoustique.

2.2.2 Participation des musiciens au processus de création

L'interprétation de la partition initiale varie selon la manière dont les musiciens abordent la musique. Cette dernière comporte une écriture aléatoire de style proportionnel, qui permet aux musiciens, particulièrement au soliste, de proposer une version personnalisée. Cette technique de composition, qui nous rappelle les pratiques musicales de l'après-guerre (école de New York et plusieurs compositeurs indépendants en Europe, tels que Berio, Lutoslawsky, Globokar, etc.) facilite un travail d'équipe et motive la créativité des interprètes. Quelques résultats obtenus lors des séances de travail avec les instrumentistes sont fixés dans la partition finale. L'écriture permettra une approche personnalisée à d'autres musiciens lors d'interprétations futures. Dans le même sens, la partition de l'opéra inclut un travail d'écriture qui vise à motiver, selon une certaine « liberté guidée » par des signes graphiques, principalement le chant du soliste (Vicencio).

Résumé des étapes suivies pour le travail avec les musiciens. Les stratégies suivantes sont le fruit d'un travail d'équipe réalisé *in situ*. La plupart d'entre elles illustrent la démarche que j'ai suivie dans mon opéra pour les épreuves concernant le chant du soliste (Vicencio) et de l'antagoniste (Saray).

- Lors de la première rencontre, j'ai partagé de façon générale mes intentions musicales dans la pièce et je n'ai pas expliqué les détails graphiques de la partition, afin de laisser libre cours à l'interprétation des musiciens.
- S'en est suivi l'enregistrement de la première lecture de la pièce.
- J'ai ensuite analysé l'enregistrement afin de découvrir la façon dont les musiciens avaient interprété la graphie de la partition, d'après les consignes données.
- J'ai rencontré des musiciens qui n'étaient pas tous familiers avec une écriture moderne. Étonnamment, ce sont eux qui ont fait preuve de plus de créativité face aux graphies des partitions ; des résultats qui *a priori* considérés comme des erreurs ont été transformés et intégrés dans la partition (ex. : une ligne horizontale qui signifie la prolongation d'une note, a été interprétée comme un *glissando*). Cette « belle erreur » est devenue un point central au début de la pièce.
- Lors de la deuxième rencontre avec les musiciens, j'ai expliqué aux musiciens les résultats de mon analyse. J'ai fixé les « erreurs » et corrigé celles qui ne me plaisaient pas, pour la prochaine lecture.
- Les rencontres subséquentes ont été réalisées de façon individuelle. J'évalue la difficulté technique de certaines idées et j'encourage les musiciens à trouver d'autres formules musicales et techniques pour rendre possible l'interprétation. Le travail fait individuellement permet (psychologiquement) au musicien « d'oser » et de se compromettre davantage pour relever les défis.
- Les rencontres individuelles ont toutes été enregistrées et analysées par la suite. Certaines ont fait place à des trouvailles. Dépassant l'intention de la pièce, je les ai tout de même conservées pour un usage futur.
- Éventuellement, la mise en place avec le groupe a été retravaillée et la partition fixée.

2.2.3 Structure formelle et son fonctionnement

La pièce est divisée en trois sections (chiffres 1-7, 8-17 et 18-26). La forme ternaire termine la pièce en revenant sur A », avec une lecture textuelle de la partition, mais en approchant différemment l'interprétation de l'écriture aléatoire.

Section – I. chiffre 1 à 7. Les chiffres apparaissant en haut de la partition indiquent l'entrée de différents événements. Les chiffres identifiés par la mention *Go to* sont responsables de la répétition (ex. : le chiffre 5 porte la mention *–Go to 1-* qui renvoie les interprètes au chiffre 1. Ils reprennent alors la lecture et jouent jusqu'au chiffre 6, qui éventuellement renvoie (*Go to 2*) au chiffre 2 -, et ainsi de suite jusqu'au chiffre 7).

L'image associée à ce procédé est celle d'un tapis qui roule et se déroule, mais toujours un peu plus loin. La sensation musicale est celle d'une musique qui se balance sur elle-même. Pour la version rendue dans cette thèse, les instrumentistes ont décidé d'accélérer à chaque reprise. On constate mon intérêt pour ce procédé de déroulement qui est présent dans le canon du quatuor et qui reviendra également dans l'opéra.

Cette section possède une structure marquée par cette répétition, sur un principe d'accumulation de matériel. Une hauteur répétée au trombone, qui bouge sur un ambitus très court (*La, Sib, Si bécarré, Sol dièse*), forme le matériau de base et débute la pièce. Ce geste musical crée une ambiance de « statisme » associé à l'harmonie et à la structure rythmique. Le trombone se fait arrêter puis doit repartir (*Go To*) plusieurs fois sur un « bloc » harmonique constitué de secondes majeures et mineures, qui reprend progressivement les notes du trombone (Chiffres 1, 2, 3 et 4). Exemple Figure 13.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Trombone (Tbn.). The score is divided into two measures, 4 and 5. Measure 4 is marked with a circled '4' and 'senza vib.'. Measure 5 is marked with a circled '5' and 'GO TO 1'. The Flute part has a dynamic marking of *sfz - p* in measure 4 and *f subito p cresc.* in measure 5. The Violin part has a dynamic marking of *sfz - p* in measure 4 and *f subito p cresc.* in measure 5. The Viola part has a dynamic marking of *sfz - p* in measure 4 and *f subito p cresc.* in measure 5. The Trombone part has a dynamic marking of *mp* in measure 4 and *f sfz - f* in measure 5. A blue dashed oval highlights the 'GO TO 1' instruction and the corresponding notes in measures 4 and 5.

Figure 13 : Répétition, formation des champs harmoniques, *Intima-Sonus*, chiffres 4 - 5

Un changement d'harmonie (*Do, Mib, Fa* -chiffre 5 [2:02 e.a.]) donne lieu à un nouveau comportement instrumental. En général, les instruments accompagnateurs (fl., vln., et vlc.) construisent, avec des notes soutenues, une « masse » harmonique qui change de couleur, par la rotation des notes à l'intérieur de l'accord et par la manière dont les microcontacts filtrent la sonorité de chaque note selon le registre.

Section – II, chiffre 8 (2:25 e.a.). Cette section construit son identité à partir de deux éléments : la « chute chromatique » de notes exposées par la flûte et le violon (chiffres 9, 10, 11) et l'intervention du trombone, qui paraît déclencher les chutes. Le développement se fait par l'étalement des « chutes » jusqu'au chiffre 12 (2:49 e.a.). À partir de là, ce passage subit une transformation sur le diminuendo *molto*, d'abord par l'accentuation de quelques notes, puis par la disparition progressive des notes qui ne sont pas accentuées. En conséquence, on commence à percevoir des profils mélodiques. Contrairement à la première section, ici la présence des passages très rapides et accentués, fait ressortir des rythmes non écrits sur la partition. Cela se produit par la captation du bruit des clés et du glissement de l'archet qui viennent s'ajouter aux structures rythmiques des notes écrites.

Section – III et coda, chiffre 17 (4:40 e.a.). La dernière section est construite sur la variation des aspects de la section précédente, et comporte les sonorités les plus « agressives » de la pièce (chiffre 22 [5:25 e.a.]), qui préparent la coda (reprise du chiffre 3 au chiffre 25). Pour *enfin* terminer la pièce, au chiffre 7, qui au choix des musiciens laisse la place aux sons « bruyants » captés par les microcontacts.

2.2.4 Quelques considérations générales concernant le comportement musical

Le matériau initial du trombone se déploie progressivement sur tout le registre des instruments. Le trombone propose, à la section-I, les hauteurs suivantes : *La, Sib, Si, Sol#*. J'ai continué à ajouter le reste des notes intuitivement, en imaginant une « courbe d'onde » qui s'élargissait et grossissait progressivement. Figure 14.

Figure 14 : Courbe mélodique du trombone qui s'élargit et chute d'échelles chromatiques

La musique renferme des modes de jeu complexes pour le trombone (combinaison de plusieurs effets en même temps, ex. un *frullato* s'ajoutant à un *smorzando* en *accelerando*), avec des notes très aiguës et des passages assez rapides. Figure 15.

Figure 15 : Modes de jeu combinés (Trb. *frullato*, *smorzato* et *glissandi* en accélérando), *Intima-Sonus*, chiffre 22

Le soliste est opposé aux autres instruments. Au début, sa participation est omniprésente, mais le groupe qui l'accompagne s'impose au fur et à mesure que la musique avance, de la même façon que la « courbe d'onde » du trombone grandit ou rétrécit (chute de chromatisme et diminution des notes, par exemple).

Cette pièce n'inclut aucun traitement électroacoustique, sauf une réverbération qui fonctionne comme catalyseur général sur l'ensemble des sons. Ici, la réverbération devient un point d'orchestration important, bien au-delà de la recréation d'une simple ambiance d'espace. Quant à l'entrée et à la sortie des signaux des microphones pendant l'interprétation,

elles étaient gérées, par moi à la console, de façon *ad libitum*. Il se pourrait que cette information reste libre, sur la partition, afin d'ajouter un autre élément aléatoire.

2.3 *Emoción, Memoria, Cerebro, pour ensemble*

Observations : Cette courte pièce comporte quatre sections. Les trois premières ont été écrites selon une technique aléatoire, qui approfondit l'expérience antérieure, et se termine par une section d'écriture conventionnelle, qui sert de transition pour une future deuxième partie.

Même si cette pièce présente un travail de dynamiques très détaillé, la section aléatoire laisse le choix au chef d'orchestre d'établir le tempo de chaque passage. Les entrées sont données en chiffres (1 à 5) par le chef. L'objectif des indications (instable, anxieux, etc.) est de donner au chef d'orchestre et aux musiciens un guide quant au « caractère émotionnel » des différentes sections.

L'instrumentation est répartie en trois groupes. Chacun placé en trois endroits différents sur la scène et assez éloignés les uns des autres. De petits moments musicaux suggèrent et permettent un dialogue entre les membres des différents groupes. La séparation des trois sources dans l'espace permet la création de nouvelles relations sonores, selon l'emplacement et la proximité de l'auditeur des instruments dans la salle. Ce travail de spatialisation instrumentale soulevé, entre autres, par Nono et par Maderna, en distribuant les musiciens dans la salle ou en les faisant bouger, m'a convaincu d'amplifier tous les instruments pour mon opéra, afin d'éviter une localisation figée des instruments, en plus de favoriser la fusion avec l'électroacoustique.

Dans l'enregistrement de *Memoria, Emoción, Cerebro* (version stéréo) annexé à ce travail, la distribution des trois groupes et le jeu de localisation des sons sont difficiles à distinguer. Par contre, j'ai remarqué que le discours musical est unifié, sur cette écoute stéréo, par une réverbération ajoutée.

2.3.1 Description et fonctionnement de la structure formelle

Les quatre sections obéissent à des indications de caractère émotionnel (1. instable, 2. anxieux, 3. bipolaire, 4. indifférent). Les émotions identifiées par les numéros impairs

correspondent aux parties fortes de la structure, tandis que les nombres pairs font office de transitions.

Section - I – *instable*. Comporte deux moments forts et un troisième qui fait le contraste (intervention du vibraphone), avant d’entreprendre la répétition *da capo*. Dès le commencement, une sonorité « un peu brusque » se fait entendre et interrompt la musique au moyen d’un *frullato* cuivré (cor). Cette caractéristique du timbre est la plus remarquable en tant que sonorité ; elle finit par « stabiliser » d’autres matériaux qui n’ont aucune direction musicale. Cet élément sonore, intégré à l’électroacoustique, reviendra avec la même fonction dans l’acte IV de l’opéra. La figure suivante montre les caractéristiques du son cuivré : une attaque *sfz*, accompagnée d’un trémolo glissant.

(*)1. Chercher un *sfz* du même niveau, la durée du texte n'empêchera pas nécessairement partir sur la chiffre suivante.) (*)2. Ne pas chercher à égaliser les lieux de départ des *decelerando*, des passages progressifs et de la vitesse de l'archet.)

Figure 16 : Cor cuivré, élément instable, *Emoción-Memoria-Cerebro*, début de la pièce

Section – II – *ansioso* (0:36 e.a.). Un *accelerando* vers les deux registres « extrêmes » du piano vient rejoindre la sonorité cuivrée portée par la section précédente. Cette réfraction de l’*accelerando* provoque deux sensations d’*accelerando* ; l’aigu étant perceptiblement plus léger, et le grave plus lourd. Le son cuivré du cor se fait plus présent et pousse finalement vers un point d’arrivée.

Section - III – *bipolare* (0:55 e.a.). Un changement survient. D’un côté, l’architecture est soutenue par la répétition des notes (au moyen de boîtes annotées sur la partition qui concernent plusieurs instruments) et de l’autre, les instruments (notes tenues, Cl.B et Bsn.),

possèdent une autonomie qui ne tient pas compte de la verticalité, donnant ainsi une texture de « contrepoint désordonné ».

Section - IV – *indifférente* (1:44 e.a.). Cette partie sert de transition vers le deuxième mouvement. Les matériaux antérieurs se mélangent à ceux qui surviendront dans ce prochain mouvement. La relation harmonique et rythmique, contrariant la proposition antérieure, est à la base de l'architecture. Je m'attarderai, ici, à préciser le « fonctionnement de l'harmonie ». Organisée selon un modèle simple, elle présente la sonorité la plus conventionnelle de la pièce.

2.3.2 Particularité du travail harmonique de la section – IV

L'harmonie consiste en un croisement de deux groupes de notes. Le premier correspond à quelques notes choisies au hasard. Curieusement, elles forment (organisées) une échelle pentatonique (*Sol, La, Do, Ré, Fa*). De la même manière, un mode sera aussi présent dans le moment harmonique le plus stable de l'opéra (fin de l'Acte IV). Le deuxième groupe est composé de notes en quart de ton, issues du premier groupe (*Si* quart bémol, *Mi* quart dièse, *Sol* quart dièse, *La* quart bémol, *La* quart dièse, *Fa* quart dièse). Techniquement, je rassemble les notes de ces deux groupes, puis les repartage parmi les instruments de façon progressive. De cette façon, je réalise une harmonie suspendue qui semble se résoudre par l'attraction d'intervalles de quarts de ton.

Mentionnons trois aspects de ce travail harmonique :

1. L'impression de *glissandi* entre les instruments, comme élément de polarisation ;
2. La sensation d'un mouvement pendulaire et doux ;
3. L'obtention d'une harmonie élargie avec la superposition de ces deux groupes de notes.

Le traitement de l'harmonie par « élargissement » sera important dans l'opéra. Plusieurs champs, très distancés harmoniquement, viendront se joindre et se dissoudre constamment.

L'aspect le plus marquant de l'orchestration de cette harmonie est l'intervention du cor qui, au début de la pièce avec sa sonorité cuivrée et clichée, mène la direction de l'ensemble. Ce comportement répété, caractérisé par son attaque *sfz-mf*, est suivi d'un petit *glissando* qui « dispense » le cor de sa participation harmonique et devient tel un geste qui conduit l'ensemble. D'autres fortes attaques, telles que les *pizz* de la contrebasse ainsi que les *sfz-niente* de la clarinette, soulignent un rythme flottant, image lointaine du *Blues*. Que l'on peut voir dans l'image suivante (figure 17).

Figure 17 : Correspondance harmonique par quarts de ton, *Emoción-Memoria-Cerebro*, section IV – *Indifferente* (mes. 12)

3. Opéra El Príncipe Tulicio

Ce chapitre aborde l'opéra sous cinq aspects : 1. le processus de création, 2. le synopsis, 3. l'analyse de la grande forme et la relation avec les trois arts, 4. quelques analyses détaillées de la musique, du livret et de la scénographie et cela est suivi de commentaires et d'explications quant aux particularités de la partition.

3.1 Introduction au processus de composition

3.1.1 Préambule

La section suivante décrit les réflexions qui ont encadré les prémisses de ce projet, les problématiques apparues durant la période de formalisation et de précomposition et les stratégies adoptées pour les résoudre afin de faire avancer la composition, proprement dite.

De ce qui précède, et vu que je vais traiter dans cette thèse d'un projet basé sur un processus de création, je considérais intéressant d'indiquer les critères premiers qui ont façonné le développement de l'œuvre pour, en fin, de remettre en contexte les résultats du travail.

3.1.2 Considérations préliminaires déterminantes pour le profil de l'opéra

Au commencement du processus de conception et de structuration de mon opéra, je me suis appuyé sur les concepts traditionnels du genre lyrique. Une première inquiétude survient avec le risque qu'implique une première composition dans ce genre musical, où il n'existe pas de vérités absolues pour transcender l'esthétique conventionnelle.

D'un point de vue plus spécifique, j'ai dû « adapter » mes propres intérêts aux concepts traditionnels, en cherchant une évolution libre dans le traitement dramaturgique, formel et musical. Mon intention était de créer un contexte de travail qui permettrait de développer mon esthétique avec le plus d'autonomie possible.

Le défi serait donc de réussir à écrire un opéra « contemporain » et de détacher, du processus de création, les questions et les problématiques qui accompagnent la composition de l'œuvre.

En plus de l'aspect esthétique, je souhaitais que la production de l'opéra puisse se faire sur n'importe quel type de scène ; conventionnelle, à l'italienne, alternative, même à ciel ouvert. Depuis le début de cet opéra, j'ai voulu que l'approche soit : « Comment faire aussi bien avec moins ? ou Comment réduire la machine à son plus simple effectif ? » Dans tous les cas, j'ai exclu de mon imagination et rejeté l'idée d'une grosse production avec des décors gigantesques en « carton peint », au protocole bien trop rigoureux et pompeux à mon goût. Ces considérations ont motivé quelques idées pour l'instrumentation et la mise en scène et ont déterminé le profil général de l'œuvre de la manière suivante :

- L'opéra doit pouvoir s'adapter à n'importe quel espace sans avoir besoin de faire des modifications significatives.
- L'opéra ne doit pas nécessiter beaucoup de personnel.
- À part le texte chanté, une dramaturgie atypique pour la narration de l'histoire doit entretenir et intégrer le public de manière active.
- Le livret *El Príncipe Tulicio* doit fournir un contexte qui réveille la motivation, bien au-delà de la simple mise en musique d'un conte de fées.
- La technologie doit proposer un traitement, visuel et audio, qui s'adapte et ne nécessite pas une mise à jour constante.
- Les solistes du chœur doivent participer à l'interprétation de certains personnages à responsabilité vocale simple. En plus, le chœur doit s'intégrer au travail scénique en cherchant des relations directes avec la narration et la dramaturgie.
- L'œuvre doit rester captivante même si la production scénique est simple.

En analysant ces points généraux, on remarque l'incidence qu'ont la plupart de ces propositions sur l'aspect scénique. C'est pourquoi j'ai décidé d'intégrer la mise en scène, comme faisant partie de l'identité de l'œuvre, au même titre que la musique et le livret. Ainsi, l'intérêt de composer un opéra s'est construit selon une proposition qui inclut les trois arts. Sans savoir encore comment y arriver, je voulais créer un fil conducteur entre la littérature, la musique et la scène. Je voulais démontrer que si le lien venait à se briser, que le point d'équilibre de l'œuvre entière serait compromis. Une contrainte supplémentaire venait de s'ajouter au travail interdisciplinaire.

La figure suivante montre les aspects généraux établis pour ce travail d'interaction. Les particularités sont l'objet de la recherche musicale.

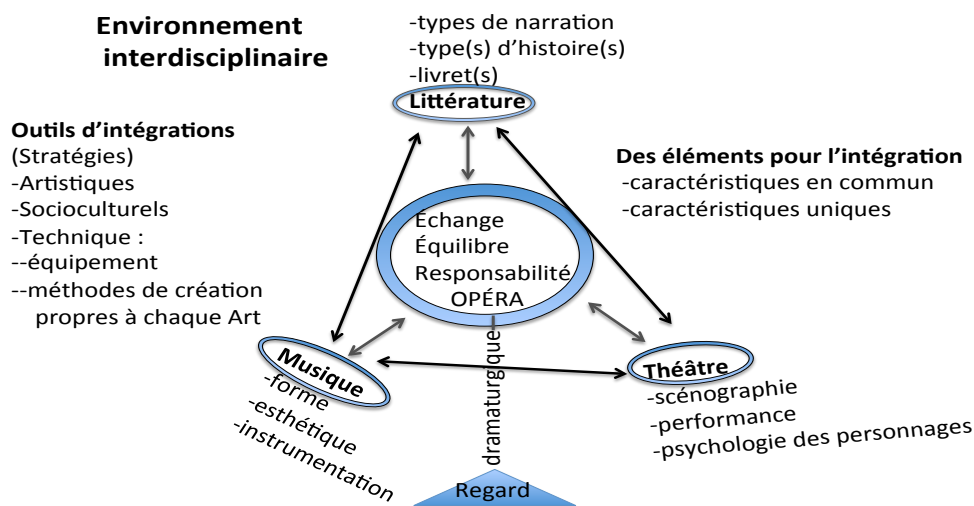


Figure 18 : Environnement interdisciplinaire de base

Le traitement scénique fut un des aspects qui me préoccupa le plus durant l'étape d'étude et de documentation sur l'évolution des mises en scène. Comme je l'ai illustré dans la contextualisation avec l'exemple de Ligeti sur *Le grand macabre*, la mise en scène peut facilement être mal focalisée et rompre l'équilibre de la dramaturgie. Ceci nous rapproche de l'observation de Jean-Jacques Nattiez qui souligne qu' « en effet, on ne peut affirmer ou contester la légitimité d'une interprétation scénique d'une œuvre sans la rapporter au texte donc cette interprétation est la traduction et l'univers d'où l'œuvre est née ».⁹⁸

Cependant, il me paraissait intéressant de ne pas tout contrôler, laissant ouverte la possibilité d'intégrer un metteur en scène. Ce dernier devra tout de même considérer, pour son travail, les éléments déjà établis pour une mise en scène, tout comme le fait le directeur musical qui interprète l'œuvre d'après les indications musicales données. Arrivé à ce point,

⁹⁸ Jean-Jacques Nattiez, « Mise en scène lyrique, interprétation et sémiologie », dans : *Prétentaine, Opéra, mises en scènes et représentations théâtrales*. Revue n° 20/21, Montpellier : éd. Université Paul Valéry-Montpellier III, mars 2007, p. 209.

j'ai réalisé que j'étais en train de considérer, pour la mise en scène, le même critère d'ouverture que pour la partition, laquelle permet également un certain degré de liberté dans son interprétation.

3.1.3 Une technologie simple qui détermine l'esthétique

L'usage de la technologie, côté musique et projection d'images, a été un élément déterminant pour certains aspects non traditionnels de l'opéra. Avec un usage relativement simple et des procédés conventionnels, la technologie devenait un élément clé dans l'identité musicale et dramaturgique de *El Príncipe Tulicio*.

Du matériel préexistant et des idées-concept ont été réutilisés dans mon opéra. Par exemple, je me suis inspiré des microphones de contact, qui «extraient» les sons imperceptibles des instruments, que j'avais utilisés dans mon œuvre *Intima Sonus*. Les microphones clip sont placés très près de la source d'émission du son des instruments. En plus d'amplifier les sons et de les mélanger à l'électronique, ces micros appuient un travail d'orchestration qui intègre de nouvelles possibilités dynamiques pour les gestes gutturaux et vocaux des chanteurs. Ils aident également à la projection du chant, tout comme dans la pratique des musiques commerciales. Ainsi, la musique peut se confronter aux voix sans risque de les enterrer. Cela m'a permis d'explorer mon esthétique musicale personnelle, se caractérisant, entre autres, par des textures denses et des structures rythmiques en contrepoint irrégulier. L'emploi des microphones est donc essentiel. Par exemple, dans le cas des «arias» et plus spécialement des «récitatifs», là où traditionnellement la densité orchestrale diminue en présence du chanteur. Offrant un accompagnement en retrait, les gestes vocaux et gutturaux des registres plus faibles peuvent tout de même être confrontés à des orchestrations (instrumentales et électroacoustiques) de forte dynamique. On change ainsi le comportement «attendu» de ces structures formelles traditionnelles.

3.1.4 La projection d'images et « exposition photo »

La projection d'images dans l'opéra n'inclut pas de transformation ni de réponse en temps réel (coordination avec les sons, par exemple). Les photographies et les images-texte restent inchangées. Ainsi, je décide de travailler un rapport contemporanéité – pérennité où l'esthétique n'est pas tributaire de la toute dernière technologie, permettant que chaque mise en scène ou « action » scénographique puisse mettre en place son propre travail de montage pour la projection des images. Comme je l'ai dit, je voudrais que cette pièce puisse prolonger sa vie utile, sans avoir à redéfinir l'actualisation de ses éléments technologiques, mais plutôt à en favoriser l'usage de ceux qui seront d'actualité au moment d'une possible production.

Les photographies, réalisées pour l'exposition dans l'Interlude 3, sont le résultat d'un travail minutieux d'une prise de photos « microscopiques » à partir d'une plus grande surface (l'appareil photo placé très près de la source); un vitrail transpercé par la lumière du soleil. Ainsi, le travail de microphoto réalisé pour l'opéra fait un parallèle avec les sons enregistrés au moyen de microcontacts. L'expression de « l'infiniment petit » m'a inspiré pour intégrer, dans le traitement de l'image et du son, des principes acquis pendant les cours de musique mixte et musique visuelle suivis pendant le doctorat.

Tel que mentionné, les quelques sons qui résultent de cette expérience sont « l'image » du monde microscopique des instruments et plusieurs ont été utilisés pour la réalisation de la musique électroacoustique, dont le bruit de la fréquence radio « parasite » (grattement des cordes du piano, pendant que les microcontacts restaient collés). De même, les « planches contact » (photos choisies) reflètent un monde microscopique que j'ai tenté d'évoquer, selon un rapport très personnel avec l'œuvre. Par exemple, la photo *Embryon 1* (figure 19) est considérée comme le début de la « conception » d'un androïde 100 % biologique. Pour le travail de l'exposition photographique et sa mise en scène, il n'est pas nécessaire de tenir compte de ces considérations. Le metteur en scène, ou le scénographe, pourra selon son goût décider de l'ordre, qu'il considère le meilleur, du temps d'exposition ou d'un éventuel traitement des images, ainsi que de sa relation avec la musique.

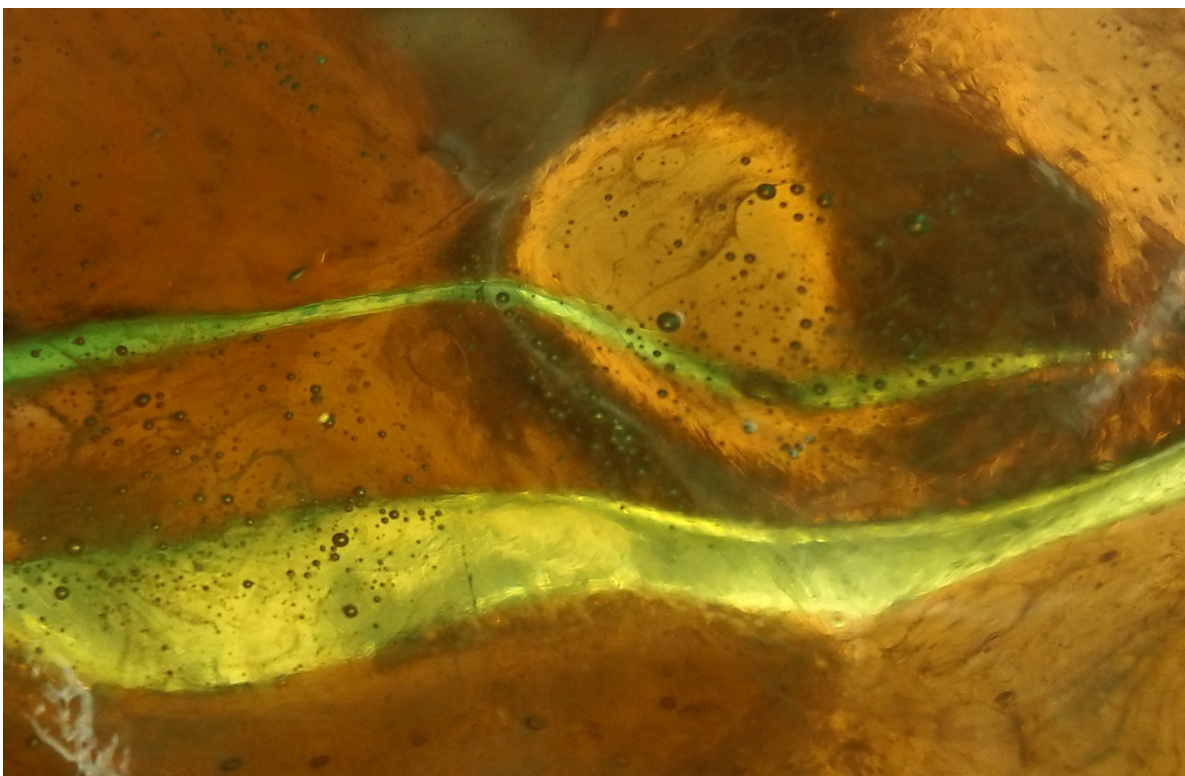


Figure 19 : *Embrión 1*, exemple du travail de microphoto réalisé pour l'exposition dans l'Interlude 3⁹⁹

3.1.5 Les premières stratégies adoptées font obstacle au processus de création

Les affirmations exprimées ci-dessus donnent l'impression que l'étape de précomposition de l'œuvre s'est passée de manière fluide et tranquille. En réalité, avant d'arriver à une cohérence globale, j'ai dû faire face à des résultats et des procédés moins convaincants. Par exemple, la phase de précomposition a dû être revue. Le second livret que j'écrivais ne convenait pas avec l'échéancier établi (par « excès » ou faute d'inspiration). Et bien d'autres aspects relatifs à différentes problématiques ont dû être repensés et, dans certains cas, abandonnés durant le processus de composition.

Après avoir tout de même obtenu les premiers résultats significatifs, une autre situation vint chambouler mon travail : l'annulation de la production de l'opéra. À l'origine, il

⁹⁹ Les photos, sélectionnées pour l'opéra, ont été tirées de l'œuvre exposée en permanence : *Vitrail, le Canada, 1960* – d'Eric Wesselow, située à l'étage des Départs de l'Aéroport Pierre Elliott Trudeau de Montréal.

proposait une instrumentation différente de celle présentée dans le travail final. Cet évènement a entraîné la restructuration de l'opéra et a modifié certains points principaux de mes recherches. Par exemple, il avait été prévu de développer le système parallèle de microphones de contact en les collant à différents endroits sur les instruments (quintette de cuivres, violon, percussion) et sur la gorge des deux chanteurs solistes. Le traitement électroacoustique en studio devait se faire à partir des sons enregistrés du quintette de cuivres. Un travail d'enregistrement a même été initié. Le groupe d'instrumentistes était supposé participer, sur scène, en tant que personnages du livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*, et encore d'autres façons. Un investissement de temps considérable a donc été « perdu » et le projet a dû être révisé en raison du temps restant. Conséquemment, j'ai décidé de supprimer le travail avec les microphones de contact, qui demandait beaucoup de temps pour les épreuves, et de repenser la performance avec les musiciens, laquelle a été réduite à une petite intervention.

La nouvelle façon d'aborder le travail, comme précisée, se concentrerait donc sur le traitement de la voix qui lui conférerait un caractère expressif et non traditionnel. Le processus de composition, qui pourrait se définir comme un procédé proche de la « fragmentation - collage », utilise une orchestration qui regroupe différents matériaux électroacoustiques et instrumentaux d'origines très diverses.

Bien que cela puisse paraître ironique, durant l'étape initiale que je considère comme étant celle de la précomposition de l'opéra (organisation, formalisation des idées, fabrication de certains matériaux), c'est le surplus d'information au moment des recherches documentaires sur l'opéra qui causa le plus de retard. Habituellement, on considère d'abord des concepts généraux pour ensuite arriver à des points plus précis, mais dans ce cas, la compilation et la synthétisation de l'information s'est avérée si imposante qu'il était difficile d'en arriver à des idées plus précises.

Les recherches documentaires sur l'opéra (traitement du texte, écriture d'un livret, relation musique-livret, scénographie, mise en scène) et l'étape de précomposition se sont déroulées parallèlement. Les recherches, alimentant mes réflexions, inspiraient des idées créatrices et ces dernières, à leur tour, inspiraient d'autres champs de recherche. Ce

« cercle vicieux », enrichissant au premier abord, se mit à faire boule de neige grossissant et retardant d'autant plus l'étape de la composition.

J'exposerai à présent les trois stratégies qui furent les moins efficaces dans l'étape de précomposition et par la suite, celles qui furent retenues.

1. La première stratégie se basait sur un travail de mémoire et de sélection. Avant de passer à la rédaction papier, j'avais l'habitude d'organiser toute l'information initiale de façon mentale. Des idées venaient spontanément et s'associaient à d'autres, plus anciennes. Ainsi, tournaient dans ma tête différentes approches, différents développements, et d'autres idées pas toujours satisfaisantes. Néanmoins, pour ce projet, la méthode n'a pas fonctionné en raison de la complexité du genre et de la trop grande quantité d'information à retenir.

2. La seconde stratégie consistait à réaliser une *timeline* selon laquelle le temps était déterminé pour la durée des interventions musicales, telle une maquette de la forme musicale. Cette *timeline* musicale subissait constamment des changements au fur et à mesure que les idées et la mise en musique avançaient ; tant et si bien que la structure temporelle s'effondra. Telle fut alors ma première conclusion : la gestion du temps musical, dans une histoire chantée, ne fonctionne pas de la même manière que pour un texte poétique ou avec onomatopées. Cela avait aussi été le cas pour d'autres pièces : *Alchimie*, pour soprano et ensemble, *Flottante*, pour hautbois, soprano et ensemble, *Sans mémoire* pour percussions et voix, *Primitive*, pièce acousmatique sur des chants aborigènes avec onomatopées, *Claustrofobia*, pièce acousmatique sur des échantillons vocaux dramatisés.

Par exemple, on sait que pour Vivaldi il était plus facile d'écrire la musique en premier, en calculant le temps par la métrique, pour « obliger » ensuite le livret à s'ajuster exactement sur elle. Il pouvait ainsi exiger de ses librettistes un nombre exact de syllabes, vers, accents, etc. Cette technique, d'ajustement très précis, entre des mains moins expertes, peut comporter des risques comme :

- Le déplacement des accents agogiques, entre texte et musique ;
- « L'emprisonnement » de la mélodie, qui pourrait se montrer inexpressive ;
- La dilatation forcée d'un fragment littéraire ou au contraire sa diminution excessive.

La recherche me mena à déterminer que le caractère de la musique vocale dans mon opéra, tout spécialement pour les solistes, nécessiterait un système d'écriture flexible conçu pour gérer ses structures rythmiques et la caractérisation vocale.

3. La troisième stratégie moins convenable consistait à garder un carnet de notes, dans lequel je consignais les données recueillies sur l'opéra (histoire, analyse, critique, contexte, écoute et lecture de partitions, opéra contemporain, références pour des citations, etc.). Un grand nombre de ces renseignements n'étaient pas réellement nécessaires pour le processus de composition comme tel. Cependant, j'insistais sur le fait d'approfondir mes connaissances afin d'avoir la plus grande quantité d'outils pour fortifier ma création. La quantité d'information glanée satura également ma table de travail, repoussant encore le temps consacré à la composition.

3.1.6 Des stratégies plus convenables

Les contretemps m'ont obligé à redéfinir mes stratégies. Afin d'explorer la réalisation de nouvelles idées, j'ai eu l'occasion d'effectuer un séjour de recherche à l'Université Paris-8. J'ai alors pu travailler, avec le jeune contreténor Pedro Morales, une ancienne idée que j'avais eue pour le traitement de la voix et qui impliquait un accompagnement électroacoustique exempt de hauteurs définies. De ce travail d'investigation collective en résultèrent les matériaux pour les « arias » du soliste (Vicencio). Les partitions et les enregistrements de cette expérimentation seront par la suite intégrés au Gran prologue, à la scène -1 de l'Acte III et à la Coda, c'est-à-dire au début, au milieu et à la fin de l'opéra.

J'expose à présent cinq actions adoptées afin de corriger les problèmes survenus dans ma manière de procéder. Elles sont les conséquences des refontes spécifiques du projet et de mes intentions compositionnelles pour *El Príncipe Tulicio*. Elles ne prétendent pas pour autant constituer la stratégie à suivre, dans tous les cas.

1. Le nouveau schéma, appliqué durant la phase de précomposition de l'opéra, se basait sur un modèle plus proche du domaine visuel. Pour ce faire, j'ai dessiné une séquence à partir d'un *storyboard* (scénarimage), inspiré d'un modèle utilisé pour la réalisation de films. Chaque « dessin scénique » était associé à une action musicale ou à un aspect dramaturgique.

À mesure qu'une idée se concrétisait, un fragment de l'œuvre était inclus dans le *scénarimage*. Cette méthode favorisa le processus de composition, par fragmentation et collage, de ma musique.



Tulicio rend visite à la dernière princesse,
qui est toujours en vie.
Elle accepte d'épouser Tulicio.
L'accord entre la Princesse et Tulicio installe
un nouvel espoir de tranquillité dans la
dramaturgie de l'opéra. Malgré cela, la
musique
reviendra sur le début de la scène (lorsqu'on
s'attendait au pire...). Je veux montrer par là
que le danger n'est pas fini ; cette fois-ci sera
Tulicio la victime de la sorcière...

Figure 20 : Exemple de la séquence du *storyboard*, Acte II, Sc. 3, Tulicio rend visite à la dernière princesse toujours en vie

2. J'ai ensuite créé un second guide graphique, nommé « tableaux corrélatifs » (exposés dans la section de l'analyse de la structure formelle), dans lesquels je documentais, peu à peu et parallèlement, les relations entre musique, dramaturgie et scénographie, pour chaque partie de l'opéra. Ces tableaux, en plus d'aider à établir les relations entre les différents arts, est un outil pour l'étude morphologique de l'opéra et sera, dans le futur, adapté pour accompagner la partition, comme élément indispensable de son interprétation et sa production (comme guide pour interprètes et directeurs).

3. La problématique de la gestion du temps de l'opéra me poussa à considérer les nécessités temporelles de tous les arts participants au projet, en gardant à l'esprit trois notions de temps principales, que je résume ainsi :

- Le temps verbal du livret (qui implique le temps de la prononciation, la caractérisation du personnage et le caractère de l'histoire).
- Le temps chronométrique de la musique (qui implique le temps de la rhétorique pour l'exposition et le développement des matériaux musicaux).
- Le temps psychologique et physiologique de la mise en scène (qui implique le temps physique des changements scéniques et le déplacement des personnages).

Pour arriver à une fusion des différentes temporalités, plusieurs solutions sont envisageables selon :

- La technique de composition musicale employée,
- La manière de raconter l'histoire et de la mettre en scène.

Après avoir défini les nécessités temporelles de chaque aspect artistique (texte, musique, visuel scénique), il fut plus simple de joindre l'ensemble. L'importance fut donnée de manière différente selon les moments de l'œuvre. Par exemple, dans l'Interlude 3 (expliqué plus en détail dans le tableau corrélatif Interlude-3), le temps requis pour exposer plusieurs photographies abstraites doit être court. D'après la dramaturgie, le public est dans l'attente, cherchant à reconnaître dans les images certains éléments « occultes ». Vu que l'idée ici est de créer une tension, le temps doit passer rapidement, évitant l'exploration détaillée des images. Ainsi, la musique ne peut pas contenir d'éléments qui nécessitent un développement étendu, elle doit être efficace et formée d'éléments simples. La projection des photos s'accélère et se met au rythme des éléments basiques de la musique, ces derniers doivent donc contribuer à l'accélération.

4. Dans le processus d'organisation, on trouve trois procédés. D'abord, la mise en musique des passages du livret m'intéressant le plus. Puis, l'ajout au livret de nouvelles parties, inspirées de fragments musicaux déjà existants. Et finalement, l'adaptation de la musique en fonction des idées de mise en scène. On trouve, pour ce dernier procédé, un exemple à la scène 1 de l'Acte IV (expliqué plus en détails dans le tableau corrélatif Acte IV) : deux nouveaux personnages, visages cachés, interrompent l'action de l'Interlude 3 (exposition photo), et se dirigent vers le public pour annoncer un nouvel événement. Chaque personnage, situé aux extrêmes, est illuminé par un petit rayon de lumière. La salle et la scène restent entièrement dans l'obscurité. En adéquation avec cette idée, j'ai écrit une musique contenant une tension retenue qui renferme des éléments nouveaux. De plus, le livret fait en sorte que dans l'histoire deux personnes étranges ont un texte à réciter. En avançant dans l'histoire, je décide qu'elles créeront une nouvelle tension dramaturgique, avec en plus une dynamique insolite : tout ce qu'elles disent n'est pas nécessairement vrai dans l'histoire ; la musique électroacoustique expose des fausses interprétations instrumentales.

5. Les sections terminées s'agencent comme un casse-tête. Cette manière de faire me permet de progresser dans l'opéra selon l'ordre d'arrivée des idées. J'établis alors un suivi sur la maquette du *storyboard*, où j'indique chaque scène terminée jusqu'à compléter l'opéra en entier. Ce casse-tête est finalement complété par l'introduction du « Grand prologue ».

Après avoir redéfini les stratégies mises en place dans le processus de création de mon opéra, il fut plus simple d'anticiper certaines problématiques et leurs possibles solutions. Il ne fallait pas perdre de vue la date que je m'étais fixée pour rendre la thèse. Je n'avais d'autre choix que de reconsidérer le temps comme un facteur déterminant qui influence la profondeur et la portée des solutions adoptées.

3.2 Synopsis et description des personnages

3.2.1 Préambule, deux livrets tissent une histoire

La trame se déroule autour de deux livrets parallèles, chacun racontant une histoire différente.

Le premier livret, celui de la légende *El Príncipe Tulicio*, relève de la tradition orale colombienne du pacifique (région de Guapi peuplée majoritairement par des afrodescendants). Cette Légende a été recompilée par l'écrivain Alfredo Vanin et adaptée par Adolfo Montaña, musicien et écrivain colombien.

Le deuxième livret dont je suis l'auteur, *Vicencio dans le futur et sa vilaine domestique androïde*, s'inspire de mon intérêt pour le futur de la race humaine et les relations que celui-ci établit avec ses propres inventions. Ce livret a été écrit particulièrement pour cet opéra.

La légende de *El Príncipe Tulicio* est présentée telle une émission radiophonique, diffusée à travers une vieille radio placée sur la scène. Il n'y a donc pas de personnages physiques pour cette histoire, sauf quelques apparitions faites par des solistes du chœur, en plus de la « matérialisation » que fait Tulicio pour discuter avec Vicencio, protagoniste du

deuxième livret. Cette matérialisation est en réalité un dédoublement de la personnalité de Vicencio qui, en se prenant pour Tulicio, se parle à lui-même.

Le deuxième livret place l'histoire dans un univers futur dominé par des androïdes. Ses personnages sont représentés sur scène. Ce deuxième livret intègre, dans sa trame, l'émission radiophonique de la légende de *El Príncipe Tulicio* qui devient le moteur de la démarche.

3.2.2 Synopsis du livret de la légende *El Príncipe Tulicio*

Cette histoire, arrivée en Colombie peut-être avec les esclaves venus d'Afrique et dans laquelle on trouve un parallèle significatif avec le conte *Éros et Psyché d'Apulée* (vers 125-180), raconte l'histoire d'un bébé né sous la forme d'un reptile (un caïman), au sein d'une famille pauvre qui habitait près du château du roi. Un jour, le couple qui ne pouvait pas avoir d'enfant demanda à une sorcière, qui passait parfois par le village, un sortilège qui permettrait à la femme de tomber enceinte. Au moment de sa naissance, l'enfant-caïman fut repoussé et discriminé par tous, sauf par sa mère. Rejeté, il développera par la suite, des pouvoirs qu'il utilisera de façon malveillante. Le drame de l'histoire survient lorsqu'il désire se marier avec nulle autre que la fille du Roi !

Après avoir tué les deux premières filles du roi, parce qu'elles avaient refusé de se marier avec lui, Tulicio revint à la charge et demanda la main de la troisième et dernière fille. Le roi, impuissant face aux pouvoirs maléfiques de Tulicio, n'eut d'autre choix que de recevoir encore une fois sa visite. La dernière des princesses accepta tout de même de se marier avec lui, peut-être par peur de se faire tuer, mais peut-être aussi à cause de ce qu'elle découvrit par la suite. Tulicio demande à la Princesse de passer la nuit chez elle, caché sous son lit. Elle accepte. Cependant, la même sorcière aux intentions douteuses cherche à la trouver pour lui apprendre comment faire pour que Tulicio retrouve l'apparence d'un homme. La nuit, une fois que Tulicio serait endormi, la Princesse devait laisser tomber trois gouttes de cire chaude sur ses testicules. Un cri de douleur se changea en cri d'étonnement. À ce moment, Tulicio se transforma et devint le plus bel homme que la Princesse n'ait jamais vu sur terre.

Malheureusement, une fois transformé, Tulicio comprend qu'il a été trahi par la Princesse qui a succombé à la curiosité. Il est ensuite enlevé par la sorcière qui souhaite le marier à sa propre fille.

La Princesse tombe amoureuse de Tulicio, mais aussi folle de rage contre la sorcière. Elle décide de partir à la recherche de son nouvel amour pour le sauver. Elle entreprend un long voyage au cours duquel elle rencontre les plus grands sages de l'espace cosmique : la Lune, le Soleil et le Vent qui la guident vers son destin amoureux. Avec l'aide d'un ancien apprenti de la sorcière, qui veut aussi se venger d'elle, ils réussiront à retrouver Tulicio et à le libérer.

Touché par l'amour de la Princesse, Tulicio lui pardonne sa trahison et lui accorde un baiser de pardon, de réconciliation et d'acceptation. Les amoureux vécurent heureux pour toujours...

La morale de l'histoire est que le mal causé par le rejet et la discrimination peut être si puissant qu'il peut faire tourner les forces d'un individu vers le côté obscur. À l'opposé, l'opportunité du pardon et de l'acceptation sont des déclencheurs de sentiments nobles.

3.2.3 Personnages de la légende *El Príncipe Tulicio*

- **Tulicio** : garçon né sous l'apparence d'un caïman. Il possède de grands pouvoirs. Il se sent rejeté, exclu et promet de se venger. C'est pourquoi il s'en prend aux princesses. Peut-être sait-il qu'en épousant la fille d'un roi, il pourrait récupérer son apparence humaine ?
- **Mère** de Tulicio : a peur des pouvoirs de son fils. Elle essaie sans réussir de le faire réfléchir quant à sa violence et son objectif d'épouser une princesse.
- **Roi** : qui connaît la force destructrice de Tulicio accède à ses requêtes.
- **Deux premières filles du Roi** : ne s'intéressent qu'à elles seules et ne souhaitent pas connaître Tulicio.
- **Princesse** : curieuse, conciliante et courageuse, elle accepte d'épouser Tulicio. Elle part à sa recherche.

- **Sorcière** : c'est elle qui provoque la trame narrative avec ses supercheries. Elle enlève Tulicio, une fois qu'il devient un homme pour le marier à sa propre fille.
- **Amour-cheval** : apprenti sorcier, ancien élève de la sorcière qui veut se venger. Il aide la Princesse à libérer Tulicio.
- **Autres personnages** interviennent sporadiquement dans la légende : le père de Tulicio, la sage-femme, la reine, les domestiques du château, la lune, le soleil et le vent.

3.2.4 Synopsis du livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*

En 2819, un historien et scientifique, nommé Vicencio, cherche à « recomposer » une partie perdue de l'Histoire de la « première civilisation technologique humaine ». À la suite d'un évènement catastrophique survenu dans le passé, les traces de cette civilisation humaine ont presque toutes été effacées. En faisant des recherches, Vicencio se met à soupçonner qu'une autre vérité se cache derrière cette disparition. Certains éléments ne corroborent pas les faits relatés au sujet d'une catastrophe survenue quelques siècles auparavant. Vicencio trouve une très vieille radio (en réalité c'est un artéfact qu'il a « emprunté » aux archives de l'Office de Sécurité centrale). En tâtonnant l'appareil méconnu, il capte inexplicablement des fragments d'émissions radiophoniques venant du passé. Il tombe sur une fréquence radio qui annonce la transmission hebdomadaire de la légende *El Príncipe Tulicio*.

Cette Légende, porteuse de sentiments « profonds » (l'amour et la haine), remet en cause, le besoin même d'en avoir. La civilisation de Vicencio considère, en effet, que les sentiments non contrôlables par la volonté nuisent à l'évolution « sécuritaire ». Depuis plusieurs siècles déjà, un travail génétique est pratiqué de façon à exclure de l'être humain la haine et aussi l'amour.

Vicencio croit, à tort, qu'il possède une domestique androïde pour l'aider dans les tâches ménagères, ses recherches scientifiques et pour lui tenir compagnie. Selon lui, la seule communication possible avec d'autres entités humaines se fait à travers des systèmes de vidéohologrammes. Vicencio vit confiné dans une maison-laboratoire, ignorant qu'il est lui-même l'objet d'une recherche. Il est en réalité un cobaye au service de recherches menées par les androïdes qui ont pour ambition de redévelopper les sentiments « profonds »

que les humains possédaient jadis. Il ne sait pas non plus que sa « domestique », Saray 307, est une scientifique androïde de surveillance, du plus haut niveau technologique.

Il ne se doute pas que depuis l'an 2592, les androïdes intelligents, pouvant s'autorégénérer, ont pris le contrôle des activités sur Terre et que depuis, ils manipulent toutes les habitudes des humains.

L'expérience que les androïdes mènent sur Vicencio a pour objectif de développer les sentiments « profonds » (la haine, l'amour), d'étudier leurs fonctionnements neuropsychologiques (réactions émotionnelles), pour les programmer postérieurement dans les modèles d'androïdes de type 100 % biologique. Pour l'instant, la seule différence avec l'humain est précisément cette capacité d'expérimenter des sentiments « profonds ».

À mesure que Vicencio écoute la transmission de la légende *El Príncipe Tulicio*, il commence à ressentir de nouvelles sensations, un peu étranges pour lui. Il soupçonne que cette histoire renferme un message codé qui tente d'informer les générations futures de la vérité sur la catastrophe survenue à l'ancienne civilisation. Il discute de la Légende et de son dénouement avec Saray, qui se montre toujours négative face à ses interprétations, comme si elle cherchait la confrontation pour stimuler ses neurotransmetteurs; ce qui est le cas.

Vicencio devient de plus en plus irritable. De toutes ses forces, il veut déchiffrer le message codé. Il croit pouvoir trouver, dans l'histoire de Tulicio, le secret pour expérimenter l'amour. Malheureusement, son rêve se brise. Il découvre plutôt, lors d'une manœuvre mal réalisée par Saray, la vraie identité de sa domestique. Il apprend aussi qu'il est, lui-même, un modèle d'androïde biologique, dont la version est la plus évoluée et perfectionnée. Il finit par comprendre que c'est par une action destructrice, qu'il y a bien longtemps, ses ancêtres androïdes ont fait disparaître les humains.

Vicencio est immédiatement envahi par un sentiment qu'il ne comprend pas (la haine). Il se laisse guider et entreprend une action pour se venger des androïdes biomécaniques. Il utilise des données tirées de la Légende, croyant qu'elles font partie du message codé, et programme Saray de façon à ce qu'elle reproduise indéfiniment des

fréquences et des chants. Son système de synchronisation ne pouvant pas le supporter, il surchauffe et déclenche l'autodésactivation de ses circuits.

À son tour, voulant compromettre et terminer l'expérience dont il est l'objet, Vicencio s'autoprogramme, en manipulant son code génétique, de sorte que cessent définitivement ses activités physiques et mentales. Le delirium précédant sa terminaison le plonge dans un genre de transe. Vicencio éprouve un « dédoublement de personnalité » et rêve de Tulicio, qui lui montre un autre message occulte, révélant l'existence d'une intelligence supérieure qui peut le sauver. Pour établir la communication avec cette intelligence, il doit développer un sentiment encore plus fort que tous les autres : la Foi. Le sentiment qui nourrit l'espoir.

Sur la scène, une dernière performance se prépare. Le spectateur assiste à la transformation en direct de Tulicio en homme. Un Vicencio apparaît s'extirpant de la peau d'un caïman. On ne sait pas si cela signifie que Vicencio atteindra son objectif par la Foi (devenir un être humain), ou si c'est son état presque hypnotique qui crée ce mirage ? Au final, l'opéra reste ouvert.

La morale de cette histoire nous indique que le développement de l'intelligence artificielle a perdu son objectif initial, celui d'appuyer la recherche et d'améliorer le bien-être de l'humain avec des intentions louables. Dans son ambition, l'humain veut aussi humaniser les machines (jouets, robots pour les tâches ménagères, animaux de compagnie, compagnie sexuelle, etc.). L'Amour, étant un sentiment de survie qui permet la socialisation à plusieurs niveaux, il ne peut être simulé artificiellement. Les machines humanisées ne sont pas la cause, mais elles sont le reflet de la déshumanisation des relations interpersonnelles. Ces « machines humaines » viendront-elles accélérer ce déséquilibre, déjà présent, dans de nombreuses sociétés d'aujourd'hui ? Ou respecteront-elles encore les lois de la robotique énoncées par Isaac Asimov¹⁰⁰ ?

¹⁰⁰ John W. Campbell formalisa les Trois Lois que Isaac Asimov devait présenter explicitement dans le troisième récit *Cycle fermé (Runaround)*. Asimov affirma que l'éditeur avait inventé les Lois, mais ce dernier rétorqua —à juste titre— qu'elles étaient implicitement contenues dans les récits.

Première Loi : Un robot ne peut blesser un être humain ni, par son inaction, permettre qu'un humain soit blessé. Deuxième Loi : Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec la Première Loi. Troisième Loi : Un robot doit protéger sa propre existence aussi longtemps qu'une telle protection n'est pas en contradiction avec la Première ou la Deuxième Loi.

3.2.5 Personnages du livret de *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*

- **Vicencio** : androïde biologique servant de cobaye pour faire des recherches sur les sentiments « profonds » de l'être humain.
- **Saray 307** : androïde scientifique qui surveille l'expérience menée sur Vicencio en se faisant passer pour sa domestique.
- **Radio** : artéfact « emprunté » aux archives de l'Office de Sécurité Central. Elle est un vestige de la « première civilisation technologique humaine ». Elle est l'élément central de la trame. Elle joue le rôle du narrateur et d'une voix hors champ qui encadre l'histoire et fait certains commentaires à propos de la Légende *El Principe Tulicio*.
- **Autres personnages** : deux présentateurs surgissent sur scène et interviennent. Ils se posent des questions sur la logique de la Légende et sur ce qu'il adviendra de Vicencio et de sa domestique androïde.

3.3 Analyse de la Structure formelle de l'opéra *El Principe Tulicio*, une relation entre la mise en scène, la musique et la dramaturgie

Avant d'aborder l'analyse, il serait judicieux de présenter la structure générale incluant les grandes sections de l'opéra (tableau suivant), dans l'ordre chronologique d'après la maquette audio annexée, pour une durée d'environ cinquante-neuf minutes.

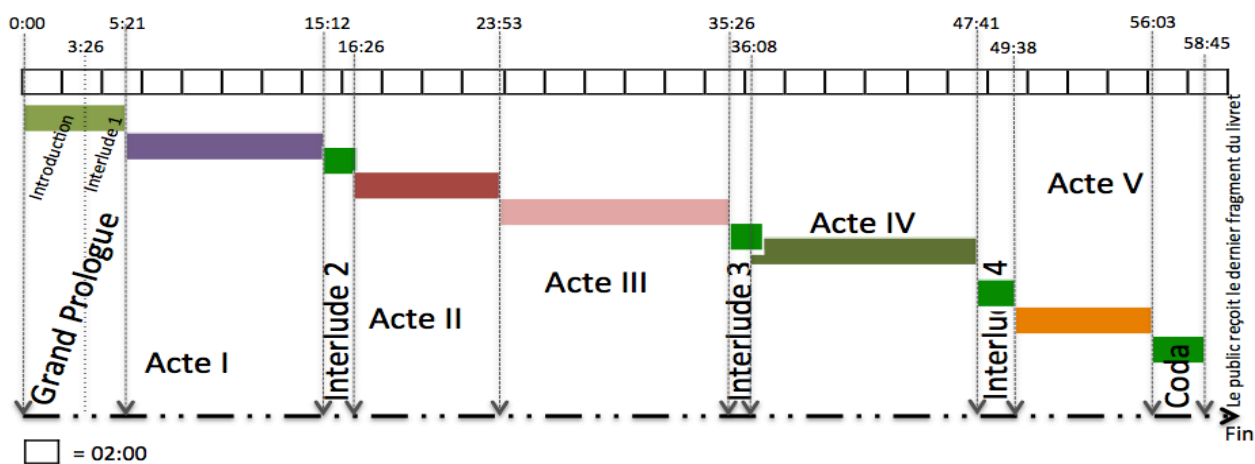


Tableau I : Structure générale de l'opéra *El Principe Tulicio* (minutage d'après la maquette audio)

Les commentaires et les analyses présentés, sous le « Cadre général », permettent d'aborder la structure de l'opéra d'une manière globale. Dans les tableaux que je nomme « corrélatifs », on y trouve des notes explicatives sur la relation entre la musique (instrumentale, acousmatique et mixte), la scénographie (performance et décor) et la dramaturgie (trame, comportements des personnages et importance des faits). Un tableau a été conçu pour chacune des sections de l'opéra, soient 27 parties réunies en dix tableaux : Grand prologue (Introduction + Interlude-1), 5 actes (21 scènes), 3 interludes (2, 3 et 4) et Coda. En raison de la grande quantité d'information qu'ils contiennent, seuls les deux premiers tableaux sont présentés pour illustrer l'analyse. Les autres tableaux se trouvent en annexe.

Explication des tableaux corrélatifs : dans la colonne « section », un petit synopsis remet en contexte chaque partie de l'opéra. Sous « caractéristiques générales », on trouve des notes sur la mise en scène, la musique et la dramaturgie. De plus, un minutage permet de repérer les moments sur la maquette audio et sur les pages de la partition, aussi présentées en annexe.

3.3.1 Grand prologue (Introduction + Interlude 1), Tableau corrélatif

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Introduction</u> Début : 0:00</p> <p>Vicencio s'apprête à s'éveiller pour la première fois.</p> <p>La vérité sur la nature de son sommeil sera connue dans la scène 4 de l'Acte III.</p>	3:26	<p>Le livret est projeté sur un grand écran, au milieu de la scène. Le texte contextualise la trame et crée l'expectative du résultat de l'opéra.</p> <p>Saray, la servante androïde, termine de programmer Vicencio qui s'éveille lentement. Le son de la programmation se distingue par elle qui parle sur la peau de la timbale. Nous saurons plus tard que ce geste faisait partie d'un rituel scientifique...</p>	<p>L'introduction, exclusivement électroacoustique, connecte le passé avec le présent dans cet opéra. Elle débute par un son continu de petits battements (arme du passé), suivi des sons harmoniques d'une clarinette basse, traités et fluctuants (arme du futur).</p> <p>Les éléments musicaux les plus représentatifs de l'opéra sont ensuite exposés successivement :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. enregistrement d'un chant avec l'électronique qui représente les futurs chants de Vicencio. 2. Le chœur, élément qui identifie l'environnement de Tulicio. 3. Le leitmotiv de la Radio (« bruit » des fréquences de radio) : un son de la harpe, 	<p>L'électroacoustique du début présente l'origine du drame : une guerre virtuelle et l'emprise des androïdes sur les humains.</p> <p>La lecture du livret (contextualisation de l'histoire), par le public sur le grand écran, exige du spectateur une concentration visuelle qui l'oblige à négliger de nombreuses subtilités des éléments musicaux.</p> <p>Les répétitions de ces éléments, que l'on retrouve dans les autres sections, vont offrir de nouvelles perceptions pour l'écoute.</p> <p>Enfin, Vicencio croit entendre sa propre voix</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
			gratté du piano, puis modifié électroniquement.	dans son rêve ... en fait ce n'est pas lui ... c'est un chant qui est programmé dans sa mémoire.
<p><u>Interlude I</u> Début : 3:26</p> <p>Vicencio croit se réveiller de son sommeil habituel. Il parvient à faire fonctionner un très vieil artéfact (radio) presque inconnu de la nouvelle civilisation humaine.</p>	1:54	<p>Le livret, avec la contextualisation de l'histoire, continue à être projeté pendant l'interlude.</p> <p>Vicencio, qui dort debout, se réveille, ouvre les yeux et immédiatement « reprend » son enquête sur la vieille radio qu'il a volée au département des objets secrets.</p> <p>La Radio est placée en face du grand écran ; un cercle de lumière l'illumine. Il chante à genoux, face à la Radio, tout en essayant de la faire fonctionner.</p> <p>À la fin de la contextualisation de l'histoire, le texte laisse sous-entendre un fait important non révélé.</p>	<p>Un croisement survient entre l'élément électroacoustique de la fin de l'introduction et le chant soudain de Vicencio (percussion et voix).</p> <p>Vicencio chante en onomatopées et établit un riche contrepoint avec la percussion, à partir d'une technique d'écriture aléatoire. C'est la première <i>aria</i> de Vicencio (qui se trouve curieusement dans un interlude).</p> <p>La fin de l'interlude crée une tension qui complète le Grand prologue : le cri de désespoir de Vicencio (4:37), pris en charge par l'accélération des percussions, est musicalement décisif pour résoudre l'électroacoustique simulant les fréquences parasites d'une radio. Ces sonorités, plus stables, seront reprises au début de l'Acte I, mais entre les deux « bruits » le chœur conclut le Grand prologue, accentué par la réverbération du tout premier son exposé (5:15).</p>	<p>L'état psychologique de Vicencio montre de l'intérêt, mais aussi de l'incertitude.</p> <p>De l'excitation également parce qu'il croit être en face d'un dispositif qui le guidera dans sa recherche sur l'ancienne civilisation humaine. Incertitude face à ce vieil artéfact (la Radio), qui lui est inconnu.</p> <p>La fin de la contextualisation, qui laisse sous-entendre un fait non révélé, crée ainsi la curiosité du spectateur.</p>

Tableau II : Tableau corrélatif Grand prologue

3.3.2 Cadre général du Grand prologue

Le Grand prologue est composé de façon atypique de deux parties : introduction et interlude. L'élément, qui crée la cohérence entre les deux, est basé sur le caractère vocal. Autant le premier chant dans l'introduction (élément préenregistré) que le deuxième dans l'interlude (première *aria* de Vicencio) présentent des gestes dramatiques et des inflexions vocales communes. Par exemple, l'emploi de petits *glissandi* entre les syllabes (figure 21),

spécialement à la fin des « mots » et des gestes vocaux. Le texte des deux chants est constitué d'onomatopées.

The figure shows a musical score for 'Interlude 1'. It consists of three staves: 'Vicencio' (voice), 'Elect.' (electric guitar), and 'Imag.' (image). The tempo is marked as 120 and 'Tempo libero'. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *f*, and *fp cresc. sempre...*, as well as performance instructions like *accel. poco a poco*. A 'SAMPLER 10' section is indicated with a time range from 0:00 to 0:04. The lyrics '11. stimula los NEUROTRANSMISORES de Vicencio.' are written below the vocal line. The score also features musical notations for glissandi and other vocal techniques.

Figure 21 : Interlude 1, traitement des glissandi dans la voix soliste (3:40)

Les deux parties de ce Prologue procèdent de la manière suivante : l'introduction remplit sa fonction de présenter les éléments importants qui seront développés ultérieurement de différentes façons. L'Interlude I, quant à lui, a deux rôles : présenter un élément musical non présent dans l'introduction (ex. : un solo de percussion et voix, dans lequel Vicencio réfléchit sur sa recherche) et préparer la voie pour le reste de la dramaturgie de l'œuvre (ex. : Vicencio parvient à faire fonctionner la radio). Toute la trame narrative de l'Acte I repose sur la mise en marche de la Radio.

Ce prologue est fondé sur plusieurs intentions, spécialement sur trois critères qui définissent le prologue dans la littérature :¹⁰¹

1. Présentation de l'auteur ;
2. Justifier l'importance ou le besoin de l'œuvre ;
3. Guider et préparer le spectateur.

1. Présentation de l'auteur - Je présente mes intérêts musicaux, ceux qui caractérisent mon travail électroacoustique et instrumental. J'expose aussi des échantillons de

¹⁰¹ Définition du prologue littéraire « Un prologue (provient des mots grecs *pro*, ce qui signifie « avant » et *logos*, qui signifie « la parole »), est une partie d'une œuvre qui se trouve au début de celle-ci... »
Site Web consulté en Juin 2015. <http://significado.net/prologo/#ixzz4WzGyyyLy>

mon esthétique en intégrant quelques fragments significatifs, tirés d'œuvres que j'ai composées antérieurement. Ces morceaux, je les travaille pour redéfinir leur profil dans un contexte dramaturgique abstrait. Par exemple, au début de l'opéra, les sons de battements très rapides représentent des projectiles de fusil (arme du passé) tandis que dans le futur, les harmoniques de la clarinette basse, traitées électroniquement, sont les projectiles (arme du futur).

2. Justifier l'importance ou le besoin de l'œuvre - Cet opéra permet d'explorer, au-delà de la musique, des thèmes qui m'intéressent socialement. La thématique de l'histoire de Vicencio, livret que j'ai écrit spécialement pour l'opéra, présente une situation où l'intrigue est basée sur la manipulation des conflits sociaux et sur le pouvoir qu'engendrent les nouvelles forces technologiques. Thème d'actualité : si l'homme est remplacé par des androïdes, qu'en adviendra-t-il ?

3. Guider et préparer le spectateur – J'emploie un double jeu où interviennent livret et scénographie. La projection du livret sur l'écran a comme objectif de contextualiser l'histoire de Vicencio, mais aussi de susciter la curiosité du spectateur. Ainsi, le public est informé d'une partie de la trame et, en même temps, reste dans l'attente d'autres éléments, non détaillés dans la contextualisation.

En théorie, certains considèreront comme une erreur de présenter une introduction et un interlude dans le cadre d'un prologue, car ces deux éléments ont généralement des fonctions différentes. En musique, l'introduction présente le contenu de l'œuvre (éléments principaux) et n'a pas l'intention de présenter l'auteur. De même, l'interlude est utilisé habituellement comme une union entre deux grandes sections. Donc, son matériel musical, sans développement, est souvent moins important.

Ma justification de vouloir rassembler en un seul moment musical (Grand prologue) introduction et interlude dérive de l'approche suivante : d'une part, les caractéristiques de la musique du livret et de la mise en scène sont schématisées avec les fonctions formelles du prologue. D'autre part, l'interlude, en plus d'être un connecteur vers l'Acte I, porte le matériel et le traitement vocal au soliste qui commence, à partir de ce moment, son développement musical.

3.3.3 Acte I, Tableau corrélatif

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 5:21</p> <p>Malgré plusieurs siècles, une émission radiophonique se retrouve diffusée à travers la vieille Radio, artéfact « retrouvé » par Vicencio.</p> <p>Le narrateur à la radio présente la Légende. Mais avant, il mentionne la présence de faits violents sur la planète, sans trop les décrire.</p>	2:00	<p>La Radio est l'élément central et le protagoniste de l'Acte I.</p> <p>Le livret n'est plus projeté sur l'écran, mais diffusé par un narrateur à travers la Radio.</p> <p>L'ambiance sur scène change pour simuler l'intérieur de la Radio. Vicencio n'est plus sur la scène.</p> <p>Le narrateur et d'autres sons sont diffusés, propagés depuis la Radio. Puis progressivement, les sons seront émis par les haut-parleurs de la salle.</p> <p>À la fin de la scène, la Radio tombe en panne. Vicencio entre sur scène pour la changer d'emplacement, essayant de la faire fonctionner de nouveau. L'ambiance attribuée à la Radio laisse place à celle de Vicencio.</p>	<p>Deux éléments marquent le début de la scène :</p> <p>1. Son électronique qui simule des interférences radiophoniques. Ce « bruit » d'interférence devient l'unique leitmotiv de l'opéra.</p> <p>2. Un chant en canon rythmé, avec des sauts d'octave à deux voix, entame l'indicatif musical du programme radio (5:34).</p> <p>Le narrateur du programme (5:58) est accompagné exclusivement par les sons de bruits radio et leurs variations (comme un récitatif accompagné). La particularité d'intonation sera imitée par les solistes du chœur à l'Acte III.</p> <p>Le thème représentatif de la diffusion, l'indicatif musical du programme (chant en canon rythmé) est déformé et fractionné pour créer l'idée d'une radio mal réglée, qui tombe en panne (7:05). C'est la fin de la scène.</p>	<p>D'après les commentaires du narrateur, certains événements catastrophiques au niveau mondial, dateraient de l'époque de la diffusion originale du programme radio.</p> <p>Cela crée un doute sur ce qui est arrivé à l'époque des ancêtres de Vicencio.</p> <p>Vicencio ne comprend pas comment il est possible d'écouter le programme, après tant de siècles, et pourquoi il est émotionnellement « affecté » quand la Radio tombe en panne.</p> <p>L'intervention du narrateur disparaît de la fréquence radio, juste avant le début de la Légende. Cela crée une tension dramatique, qui trouvera sa réponse dans la deuxième <i>aria</i> de Vicencio (scène suivante).</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 7:21</p> <p>Vicencio expose sa préoccupation quant à la Radio et insiste sur le fait qu'il doit la refaire fonctionner. Il trouve ce qu'il a entendu très étrange. Ce signal et cette Radio font partie d'un autre monde.</p> <p>D'où est parti ce message ? A-t-il voyagé à travers le</p>	2:00	<p>Vicencio ne peut pas contrôler cet artéfact inconnu. Il se jette sur le sol pour essayer de le faire fonctionner de nouveau.</p> <p>À plusieurs occasions, Vicencio se déplace sur la scène et se met à genoux, face à la Radio, pendant qu'il chante.</p> <p>Après avoir chanté, il revient au rêve (debout).</p> <p>Saray entre en scène, fait une inspection de Vicencio et de la Radio,</p>	<p>Cette scène a deux parties.</p> <p>La première débute avec la seconde <i>aria</i> de Vicencio. Son chant nous rappelle le même chant de l'enregistrement, entendu dans l'introduction pendant son rêve. Cette fois, c'est Vicencio qui l'interprète.</p> <p>La deuxième partie (8:30) expose exactement la même musique électroacoustique qui a accompagné Vicencio, mais cette fois sans son chant.</p> <p>On considérera cette partie comme étant une variation par soustraction d'un de ces</p>	<p>Vicencio croit que les événements catastrophiques auxquels le narrateur fait référence, à cette époque (2492), correspondent peut-être au début de la grande tragédie de ses ancêtres.</p> <p>L'électroacoustique ne possède pas beaucoup de paramètres de référence. La répétition du passage, une première fois avec le chant et une deuxième fois sans, prétend créer l'impression d'une nouveauté. C'est justement l'effet recherché</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
temps, pour prévenir l'humanité future ? Cette émission est-elle un message codé ?		tout en prenant des notes.	éléments (la voix). La fin de ce morceau électroacoustique est modifiée afin de favoriser la construction d'une boucle (8:57) qui est caractérisée par une structure rythmique irrégulière. Un decrescendo la mène jusqu'à la scène 3. Ce procédé, de prendre le dernier son de l'électronique pour continuer sur une boucle, deviendra caractéristique.	par la répétition. Le fait que l'on voit Saray prendre des notes, sans aucune explication de la part du livret, souhaite semer le doute chez le spectateur (pourquoi la domestique prend-elle des notes et de quel genre ?)
<p><u>Scène 3</u> Début : 9:21</p> <p>Vicencio dort. Peu après, Saray vient discuter avec lui.</p> <p>Saray tente de le persuader que sa théorie, d'un message codé dans la Légende qu'il vient d'entendre est une erreur : qu'il ne trouvera pas les causes d'une tragédie humaine passée ici !</p> <p>Elle insiste sur la théorie du déclin massif en raison du système émotionnel de l'humain et du changement génétique qui le mena progressivement à disparaître.</p> <p>Vicencio réagit agressivement à cette théorie officielle.</p>	2:26	<p>Saray réveille Vicencio et communique avec lui « de vive voix ».</p> <p>Vicencio lui ordonne de l'aider à déplacer la Radio jusqu'à trouver un endroit propice pour recevoir un signal.</p> <p>Pendant que Vicencio et Saray discutent (duo), ils déplacent la Radio. Vicencio offense Saray qui la laisse presque tomber.</p> <p>Après cette dispute, Saray prend note du comportement de Vicencio, sans que ce dernier s'en aperçoive.</p>	<p>Saray commence un chant <i>a cappella</i> pour introduire le premier et unique duo avec Vicencio. Ce duo est un canon changeant de couleur sur les phonèmes.</p> <p>À la rencontre des deux voix (9:48), une nouvelle atmosphère orchestrale se développe parallèlement. Il se crée un duo instrumental entre la clarinette basse et la percussion, introduit par le trombone.</p> <p>En général, la musique marque différents moments de tension et de relâchement, les instruments s'imposent progressivement sur le duo.</p> <p>À des moments précis, les voix sont en résonance sur l'harmonie de la clarinette, et font un unisson pour fermer ou ouvrir les phrases (9:58 – 10:09).</p> <p>Plusieurs échantillons, préenregistrés de la clarinette se superposent à l'instrument source pour intensifier la tension, avec un effet de rapprochement et transposition (10:30).</p> <p>De fortes harmoniques de la clarinette (sons fendus), se répètent jusqu'au final de la scène pour accentuer la discorde entre Vicencio et</p>	<p>Lors de la discussion, Saray insinue que le déclin massif de l'humanité ne résulte pas d'actes catastrophiques, mais d'un changement génétique causé par le système émotionnel de l'homme qui diminue progressivement ses capacités de reproduction. C'est d'ailleurs ce qui est enseigné dans l'Histoire actuelle. Ce fait est en contradiction avec l'idée nouvelle de Vicencio, qui commence à penser qu'il y existe vraiment une différence de vérités. Les circonstances étranges du passé, auxquelles fait référence le narrateur de la Radio, sans donner de détail, ne semblent pas concorder et accentuent ses doutes.</p> <p>Une dualité s'installe. Après la dispute, Saray paraît comme la victime et Vicencio comme le méchant. Cette perception placera sûrement le spectateur devant un quiproquo. Jusqu'alors, Saray est une sympathique employée androïde sans défense qui veut aider son « patron ». On pourrait même croire que toutes les</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
			<p>Saray (10:54).</p> <p>Moment de contradiction : quand Vicencio offense Saray, en la traitant de bête androïde (11:04), la musique change de caractère pour devenir extrêmement calme.</p>	<p>situations « injustes » reçoivent un traitement de sympathie. Cependant, ce qui importe le plus, pour Vicencio, est de trouver la vérité. Saray soutient l'Objectivisme, synonyme de sécurité, même si ce n'est pas la vérité.</p>
<p>Scène 4 Début : 11:47</p> <p>La Radio fonctionne de nouveau et la Légende recommence finalement :</p> <p>1. Les parents de Tulicio étaient pauvres et vivaient à côté du château du roi. Pour avoir un enfant, ils durent demander, à une sorcière, un sortilège qui permettrait à la femme de tomber enceinte.</p> <p>2. L'épouse tomba enceinte grâce au sort. Quelques mois plus tard, Tulicio naît, mais avec l'apparence d'un caïman (reptile).</p>	1:29	<p>Cette scène est entrecoupée de deux narrations. À l'histoire que raconte le narrateur, vient se superposer le récitatif de la sorcière (sortilège préenregistré).</p> <p>Comme la transmission de la Radio n'est pas claire, Vicencio est parfois obligé de retirer ses écouteurs.</p> <p>Synchronisé avec le jeu des écouteurs (suivi depuis la table de mixage), le son apparaît et disparaît pour les spectateurs.</p> <p>Dans la deuxième narration (12:21), Vicencio s'installe avec ses écouteurs (la Radio n'émet plus de son) et commence à retranscrire l'histoire, en même temps qu'il répète à voix haute la narration que seul lui peut entendre (il balbutie le texte en le fragmentant).</p> <p>Le texte retranscrit par Vicencio apparaît sur le grand écran (le public peut suivre la Légende). À la fin, Vicencio émet un cri, et pendant la durée de ce cri dramatique un autre récitatif, aussi préenregistré, vient se superposer : c'est la sage-femme qui annonce la naissance de...</p>	<p>La même instrumentation (Cl.B et perc.) est reprise encore avec un caractère calme, pour accompagner le narrateur de la Radio, qu'on entend avec difficulté, à la fin avec la superposition du sortilège (12:06)</p> <p>Cette musique est donc mise en arrière-plan avec la superposition d'un récitatif préenregistré sur des rythmes afro-colombiens.</p> <p>Dans la deuxième partie de la scène (12:21), Vicencio prend le relais et transcrit la narration (répétant l'histoire à voix haute), qu'il murmure de façon fragmentée, avec un caractère en accord avec la force du drame. Cette intervention est orchestrée par un contrepoint structuré entre la clarinette et les instruments de percussion, où s'intègre le texte fragmenté de Vicencio.</p> <p>Pour créer un moment de tension, en accord avec le livret (Tulicio naît sous la forme d'un caïman) Vicencio émet de longs cris d'étonnement et le deuxième récitatif préenregistré (de la sage-femme), aussi sur une rythmique afro-colombienne, est superposé à ces cris (12:57). C'est clairement un point de théâtralisation entre la scène et la Radio, qui sera résolu</p>	<p>Dans la première narration, il est difficile de bien comprendre le texte du livret (à cause de la superposition du sortilège). Tout de même, le public pourra entendre et capter de petits passages laissant entrevoir que quelque chose de grave se prépare.</p> <p>Dans la seconde narration, où Vicencio transcrit ce qu'il écoute en essayant de comprendre la transmission, il est important que la réaction de Vicencio soit en relation directe avec le contenu du livret. Vu que Vicencio chante le texte en fragment, sa gestuelle deviendra une « orchestration » théâtrale du contenu.</p> <p>Le nouveau chant préenregistré, celui de la sage-femme, ne se superpose pas à la voix du narrateur, mais sur le cri de Vicencio (il enlève ses écouteurs, on entend donc ce qu'il entend à la radio). Cela a pour but de causer plus de tension dramatique (croisement de deux plans). La sage-femme, complètement bouleversée est en train de réaffirmer que l'enfant est né sous l'apparence d'un reptile.</p> <p>On pourrait s'étonner que Vicencio ne pousse pas un</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		Tulicio	dans la scène suivante.	cri d'horreur, mais un cri de surprise. Cet événement bizarre est peut-être un indice du message codé ?
<p><u>Scène 5</u> Début : 13:16</p> <p>Tulicio grandit ; à l'écart, de mauvaise humeur, avec ses étranges pouvoirs. Sa mère est sa protectrice. Elle a accepté de l'aimer comme ça.</p> <p>Dès qu'il atteint l'âge adulte, Tulicio décide qu'il veut se marier.</p> <p>Sa mère souffre de cette décision, mais ne veut pas réveiller la colère et les pouvoirs de son fils.</p> <p>Il demande alors au Roi la permission de visiter l'une de ses filles.</p> <p>Bien évidemment, le Roi s'y oppose, mais...</p>	1 :56	<p>Quand Vicencio enlève ses écouteurs, surpris que Tulicio soit un caïman, immédiatement, la voix du narrateur reprend à la radio. Revient alors s'installer l'ambiance qui correspond de nouveau à celle de la Radio (faible lumière rougeâtre). Vicencio n'est plus sur scène.</p> <p>Les sons des instruments qui, jusqu'à maintenant, étaient amplifiés dans la salle disparaîtront progressivement des haut-parleurs (tel un <i>fade-out</i>) pour réapparaître, avec la voix du narrateur, retransmis par la Radio, sur scène.</p> <p>Ce sont les échantillons électroniques qui proviendront des haut-parleurs.</p>	<p>La tension de la scène précédente (cri) est résolue avec le retour du narrateur à la radio. Le contrepoint, déjà entendu en interaction avec la voix de Vicencio, se répète ici, mais cette fois il sera exclusivement assuré par la clarinette (bruits de clés et notes dans le registre le plus aigu).</p> <p>Le narrateur qui raconte la demande de Tulicio (qui désire marier une princesse) est accompagné par le vibraphone, de plus en plus présent (13:36) ; avec un côté tranquille qui contraste avec la gravité de la demande.</p> <p>Le chœur (14:08), élément représentatif de la Légende, prend en charge le premier chant choral de caractère contemplatif pour soutenir la réponse de la mère, qui tente de dissuader Tulicio (3^e et dernier récitatif préenregistré aux rythmes afro-colombiens aussi de caractère contemplatif).</p> <p>Un second chant choral (14:39), contient deux événements : 1. le narrateur qui témoigne de la colère de Tulicio, obligeant sa mère à aller voir le Roi, et 2. le chœur, qui accompagné de fortes percussions, transmet la réponse négative du Roi.</p>	<p>La réaction de Vicencio, de s'enlever les écouteurs (surpris par le fait qu'un humain puisse naître avec l'apparence d'un reptile), est utilisée dans la dramaturgie pour intensifier la tension. Mais plus encore, Vicencio est surpris, car il ignorait que cette civilisation réalisait la procréation directement dans le ventre de la femme.</p> <p>Il ne comprend pas non plus le « réalisme magique » des contes de fées. Ce qu'il connaît de « sa » civilisation n'envisage pas la fantaisie, tout est objectif et pragmatique. Par exemple, on n'enfante pas, on demande la permission et le « produit » est ensuite disponible au Centre de Procréation.</p> <p>La présence des voix préenregistrées des personnages de la légende et l'intervention du chœur est une nouvelle stratégie pour rapprocher différemment, le public et la Légende.</p>

Tableau III : Tableau corrélatif Acte I

3.3.4 Cadre général de l'Acte I

L'acte a une forme symétrique. Les cinq scènes ont une durée de plus ou moins deux minutes chacune. L'acte gravite en général autour de l'émission radiophonique qui transmet la Légende de *El Príncipe Tulicio*, sauf pour la scène centrale (3), laquelle introduit le premier dialogue (et le seul duo), entre Vicencio et Saray (figure 22).

Deux types d'orchestration interviennent dans cet acte. Dans la première, la Légende est accompagnée par l'électroacoustique dans les deux premières scènes. Les sons, qui imitent l'interférence des fréquences radio, ont le rôle de leitmotiv. Ce dernier constitue la majeure partie des passages musicaux, à travers différentes variations, ayant parfois des fonctions d'accompagnement ou d'élément protagoniste.

Dans la deuxième d'orchestration, la scène 3 (duo des solistes) annonce un point de rupture. La nouvelle orchestration, qui passe de l'électroacoustique vers l'instrumental (clarinette basse, trombone et percussions), sera aussi présente dans les scènes 4 et 5. L'usage de la clarinette basse, avec des sons harmoniques (technique de son fendu) et l'usage de l'archet de la contrebasse sur le vibraphone cherchent à s'approcher de la sonorité électronique connue des interférences radio. Pour enchaîner avec l'acte suivant, cette même instrumentation sera reprise accompagnant le chœur, mais avec un traitement d'orchestration différent.

Figure 22 : Duo, changement d'orchestration, Acte I, Sc. 3 (lettre C, 10:10)

En ce qui concerne le livret de l'Acte I, la Légende se termine avec le premier apogée de l'opéra : Tulicio, le caïman, une fois adulte, souhaite se marier avec une des filles du Roi.

Ce dernier refuse catégoriquement, mais cela ne dissuade pas pour autant Tulicio. Le résultat de cette intrigue se déroule dans l'Acte II.

La dramaturgie se construit principalement selon les différentes stratégies narratives employées pour raconter l'histoire (le narrateur à la Radio, Vicencio qui retranscrit le texte et finalement à travers le chœur). La découverte de faits au sujet des ancêtres de Vicencio (processus de reproduction et possibilité de naître sous une autre forme, telle un caïman) le fait douter quant à ses origines.

3.3.5 Cadre général de l'Interlude 2

Ce deuxième interlude¹⁰² expose un caractère vocal similaire au premier. Son instrumentation est semblable, mais deux procédés pour l'orchestration les différencient : la direction et les plans sonores.

Dans l'Interlude 1, la percussion crée des moments neutres (il n'y a pas de direction musicale claire) pour accompagner le chant (réflexion de Vicencio), généralement statique. Tandis que dans l'Interlude 2, la percussion construit des actions évolutives (dirigées vers une tension) pour accompagner un chant nerveux et agité (incertitudes de Vicencio).

Sur le plan sonore, dans l'Interlude 1 tous les instruments à peau (bongos, tomt-tomts, timbales) et autres instruments de métal (cloche à vache et vibraphone) s'unissent, sur un seul plan de force, au service de la puissance du chant. Dans l'Interlude 2 (figura 23) deux plans sonores s'établissent pour accompagner la voix. D'abord, la grosse caisse à pédale (Bom. pie) intervient pour appuyer la structure des cellules en onomatopées. Puis, le glockenspiel et le triangle construisent des figures fluides et concentrées, au début de l'interlude, pour se diluer progressivement vers la fin, faisant apparaître davantage le caractère doux de la voix.

¹⁰² Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 15:12.

Figure 23 : Interlude 2, deux plans sonores ; création de tension par densité et sensation d'accélération (lettre A, 15:35)

Dans la dramaturgie, se crée aussi une situation double (parallèle avec le double plan d'accompagnement musical). Premièrement, on connaît maintenant la véritable identité de Saray, l'androïde domestique, qui est en fait une scientifique au service d'un groupe d'androïdes qui expérimentent sur Vicencio. Et deuxièmement, l'ordre qu'elle reçoit de son supérieur a comme objectif d'intensifier la stimulation du système neuro-hormonal de Vicencio, pour créer de nouvelles connexions synoptiques et des mutations génétiques responsables des sentiments « profonds ».

Le livret ne précise pas comment ni par quelles méthodes les recherches sur Vicencio ont été effectuées. Cependant, on suppose que le fait d'entendre la Légende, pour la première fois, est LE déclencheur de la suite de ses réactions (recherche de messages codés, développement d'agressivité et curiosité, envie de ressentir des sentiments « profonds », etc.).

À la fin de l'Interlude 2, on se retrouve à un moment charnière avec deux drames à résoudre : un caïman (Tulicio) qui veut épouser la fille du Roi et qui attend une réponse (fin de l'Acte I) et un Vicencio qui ne sait pas qu'il est lui-même l'objet d'une recherche scientifique menée par des androïdes.

3.3.6 Cadre général de l'Acte II

Formé également de cinq scènes, cet acte¹⁰³ porte exclusivement sur la Légende de Tulicio ; le livret de Vicencio n'intervient pas à ce moment-ci de l'intrigue. Le chœur participe à 80 %, au cours de l'acte. Son absence, dans la dernière scène (5), se justifie par la dramaturgie relative au sommeil de Tulicio, avant le moment de la trahison par la troisième princesse. Ici, le chœur, couché sur la scène, accompagne le choriste qui personnifie Tulicio, également couché par terre. La cinquième scène est la seule qui intègre l'électroacoustique durant l'Acte II, elle sert aussi de transition avec l'Acte III. Ce croisement est le seul moment d'union entre les deux actes, qui ne se fera pas par l'inclusion d'un interlude.

La quasi-totalité du matériel musical du chœur est présentée dans cet acte. Plus tard, dans d'autres parties de l'opéra, on retrouve des morceaux fragmentés et réaménagés du chœur avec d'autres fonctions, toujours en lien avec l'histoire de la Légende.

Côté dramaturgie, la particularité de cet acte est soutenue par la nouvelle façon de raconter la Légende : des interprètes solistes, issus du chœur, interviennent avec un récitatif maniériste¹⁰⁴. Plusieurs solistes se partagent, tour à tour, le rôle de Tulicio, de la Princesse, de la mère de la Princesse, sa domestique et la sorcière. Un objet représentatif du personnage les identifie.

Par moment, pour imiter l'instabilité de la radio, Tulicio et la Princesse auront des timbres de voix différents.

Du point de vue de la musique et de la dramaturgie, cet acte présente une forme d'arc-en-ciel : les scènes 1/2 et 4/5, exposent des moments dramatiques, accompagnés par de fortes performances musicales. La scène centrale (3) établit un moment de paix et d'équilibre du conflit dramatique quand la troisième Princesse accepte la proposition de Tulicio (mes. 54 - 20:07, figure 24). La musique qui l'accompagne est austère et extrêmement tranquille, avec une orchestration du chœur moins agitée.

¹⁰³ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 16:26.

¹⁰⁴ Récitatif maniériste : Terme que j'utilise pour désigner l'ensemble des gestes et des inflexions (*ad libitum*) assez exagérées des chanteurs.

Figure 24 : À l'Acte II, plusieurs solistes du chœur se partagent, tour à tour, le rôle des personnages de Légende, final Sc. 3 (mes. 54, 20:33)

3.3.7 Cadre général de l'Acte III

Cet acte¹⁰⁵ est composé, comme les Actes I et II, de cinq scènes. C'est le fragment le plus long, le plus équilibré et le plus varié au point de vue de l'orchestration, de la narration et de la dramaturgie, et ce, de la manière suivante :

- L'orchestration mélange fragments instrumentaux, chorals, électroacoustiques et mixtes ;
- La narration inclut : radio, projections sur écran, lecture du public et chant ;
- La dramaturgie inclut les solistes, le chœur, la Radio, l'action mimique et le public ;
- La structure est formée par l'alternance des ambiances de Vicencio et de la Légende de Tulicio qui se succèdent : scène 1 Vicencio ; scène 2 Légende ; scène 3 et 4 Vicencio ; scène 5 légende.

¹⁰⁵ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 23:53.

Quelques-uns des éléments musicaux faisant partie de l'Acte III (aria de Vicencio - scène 1- et passages du chœur -final de la scène 2 et partie centrale de la scène 5), ont été déjà utilisés dans les Actes I et II. La réutilisation du matériel, disposé de différentes façons, fait partie de la stratégie de composition, pour créer l'unité de l'opéra (exemple figure 25). Ces fragments, placés dans d'autres contextes, sont réorchestrés selon la dramaturgie.

Figure 25 : Fragment du chœur associé à nouveaux éléments : texte projeté et électroacoustique, Acte III, Sc. 5 (mes. 6, 33:12)

Du point de vue formel, la deuxième partie de la scène 1 est liée avec la deuxième partie de la scène 3, par le caractère du chant et la musique « allongée » et contemplative. Ceci souligne le contraste avec la scène suivante (4). La scène 2 et la scène 5 sont aussi liées, mais par l'instrumentation qui identifie la Légende de Tulicio : le chœur. On a donc les couples suivants : scènes 1 - 3 et scènes 2 - 5. Laissant ainsi la scène 4 libre pour faire son « couple » avec le public. Ici, je me permets de déplacer la lecture du livret de la Légende, jusque dans les mains du spectateur. Au début de la scène, le chef demande au public de lire le livret, présent dans les notes de programme, pendant que Vicencio suit la Légende à la Radio avec des écouteurs. En plus de créer des attentes quant aux messages codés, la lecture suggère que certaines des réponses peuvent se trouver dans des images, mais elle peut aussi vouloir induire en erreur et porter à confusion. Cette scène fait donc le lien avec l'Interlude 3, qui renferme une projection de photographies abstraites. Le spectateur essaiera de reconnaître, à l'écran, ce qu'il a lu précédemment. Du point de vue de la forme, la dramaturgie est centrée sur une stratégie différente pour la narration de l'histoire.

En général, le début de la légende de *El Principe Tulicio* (Acte I, scène 4), et son final (Acte III, scène 5), utilisent le même type de narration (narrateur à la Radio). Entre ces deux moments s'intègrent d'autres types de narration, créant ainsi une forme de narration en arc-en-ciel, qui fait parallèle avec la structure musicale.

3.3.8 Cadre général de l'Interlude 3

L'Interlude 3¹⁰⁶ est le seul qui ne possède pas les mêmes caractéristiques que les autres Interludes (1, 2 et 4). La décision de réaliser un interlude qui intègre d'autres aspects est due à sa fonction dans la structure globale de l'œuvre. Les Actes I, II et III sont principalement dédiés à la présentation de la Légende de Tulicio, les Actes IV et V développent l'histoire de Vicencio. Ainsi, l'Interlude 3 est situé au carrefour de ce changement de drame. Ce constat m'a amené à réfléchir sur l'idée de présenter un interlude pivot différent. La recherche des messages cachés dans les images projetées (reconnaissance de figures et autres) nous rappelle la fameuse épreuve psychologique de Rorschach.¹⁰⁷ Ici, je ne demande pas au public une interprétation des images, je suggère la possibilité de trouver quelques messages cachés dans les photos (recherchés aussi par Vicencio), en espérant encourager le spectateur à regarder ces images avec un autre intérêt.

La mise en scène, sans la participation de la voix, ponctue la projection des images abstraites par une musique volontairement simplifiée, ayant comme matériaux les bruits « parasites ». Cet interlude a deux intentions : d'abord créer une relâche sur le poids de la dramaturgie et deuxièmement, susciter une attente quant à la suite de l'histoire.

3.3.9 Cadre général de l'Acte IV

L'arrivée soudaine de la scène 1, totalement dans le noir, avec l'interruption de l'Interlude 3 dans un moment de contemplation visuelle (photographies de figures abstraites), annonce déjà l'acte le plus dramatique de l'opéra.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 35:25.

¹⁰⁷ « Le test de Rorschach est utilisé en psychologie [...], une question associée à une image est formulée par le psychologue : « Qu'est-ce que cela pourrait être ? » [...], la personne projette des aspects de sa personnalité dans son interprétation de l'image ... » Site Internet consulté en février 2017. <https://psychotherapie.ooreka.fr/astuce/voir/420713/rorschach>

¹⁰⁸ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 36:08.

La musique et le livret ont une trame continue ; la fin d'une scène et le début de la suivante ne présentent pas de coupures.

Le traitement de la voix, à travers les différentes scènes, évolue progressivement : commençant par un récitatif parlé (deux présentateurs, scène 1 – 38:10), passant par un chant parlé plus expressif (scène 2, dialogue entre Vicencio et Saray, 41:36), et finissant par un *parlato* qui inclut des inflexions mélodiques (scène 3, solo de Vicencio 45:20). Ceci est renforcé par un travail d'orchestration qui intègre, ou exclut, les voix des champs harmoniques exposés par la musique. Parfois, le chant s'unit aux fréquences de l'orchestre (instruments et électroacoustique), en particulier pour détendre la tension entre les différents éléments musicaux (aspect expliqué dans les analyses détaillées : Serrement de l'harmonie).

Le silence instrumental accentue les moments les plus forts du drame : Vicencio reconnaît avoir développé de la haine et identifie la trahison (42:44). Vicencio ne souhaite plus continuer à vivre s'il ne peut pas éprouver de l'amour (44:49), etc.

Cet acte peut être considéré comme étant le moment le plus éclectique de l'opéra. Ici sont réunis des éléments électroniques provenant de diverses sources (timbre et texture) et de nouveaux éléments instrumentaux (mélodiques, harmoniques et rythmiques) qui ont peu de choses en commun avec les autres matériaux de l'opéra.

Quant à la dramaturgie, à divers moments de cet acte, les instrumentistes (trombone et violon) jouent de leur instrument sans émettre de vrais sons. Ils imitent leurs propres sons, diffusés et traités électroniquement (trombone = plusieurs instruments de cuivre transformés / violon = pizzicato et notes très graves). Cette illusion du jeu sonore est une parodie qui veut signifier deux choses au point de vue dramaturgique. Tout d'abord, le public peut penser à la célèbre phrase « ... j'écoute ce que je vois, je vois ce que j'écoute... ». Et deuxièmement, cela évoque le monde de Vicencio : l'imitation comme vérité imposée (c'est aspect sera exposé dans l'analyse détaillée).

La scène centrale représente la création de l'Homme par l'Androïde. Des androïdes (Saray) fabriquent des androïdes, pour fabriquer encore d'autres androïdes plus évolués (Vicencio), qui éventuellement élimineront leurs propres créateurs. Cette allégorie est

musicalement représentée par une boucle en accélération (figure 26) simulant le coup d'une cymbale transformée électroniquement (geste mimé par le percussionniste).

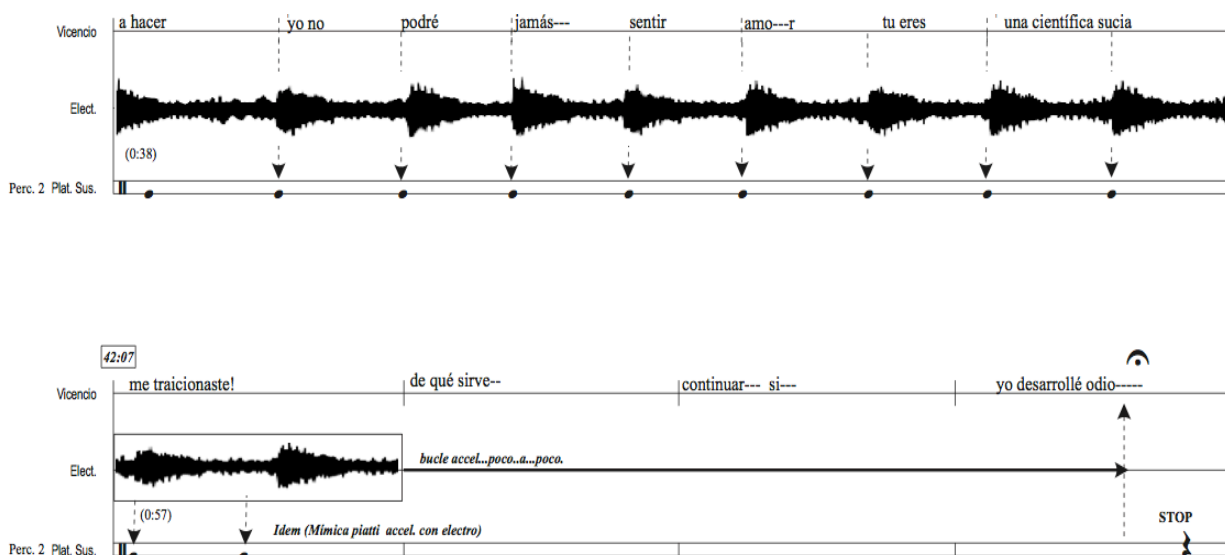


Figure 26 : Boucle en accélération de l'électroacoustique, Acte IV, début Sc. 2 (41:36)

La musique de cet acte est formalisée d'après un critère de conversion : les nouveaux éléments musicaux (des sons électroniques longs et profonds - scène 1), remplacent progressivement la musique précédente (leitmotiv, Interlude 3 – bruits de fréquences radio « parasites »). À son tour, la boucle (scène 2) va remplacer la musique de la scène 1. Et la transformation des sons cuivrés, dominants dans la scène 3, exclut, à son tour, la boucle. Ce jeu se place sur un flou continu. Cette idée souligne l'histoire du livret, qui se déroule aussi de manière continue, sans aucune intervention de la Légende de Tulicio. On pourrait dire que cet acte fait un parallèle avec l'Acte II, où toute l'histoire se déroule autour de la Légende de Tulicio sans l'intervention de l'histoire de Vicencio. Dans les Actes impairs (I, III et V), les deux histoires s'entrecroisent.

L'histoire de cet acte n'explique pas en détail comment, où et quand Vicencio a trouvé le message caché dans la Légende, ou si cela était seulement une coïncidence pour lui permettre de connaître la vérité sur son origine androïde. Peut-être va-t-il trouver les rapports de Saray qui expliquent et documentent son développement affectif? En raison des relations précédemment énoncées, j'ose dire qu'il s'agit ici de l'acte le plus dramatique et aussi celui

qui traite, de façon la plus traditionnelle, de la relation texte – musique : le drame du livret est souligné par le caractère de la musique.

3.3.10 Cadre général de l'Interlude 4

Cet interlude¹⁰⁹ présente la première et unique *aria* de Saray. Ce fragment musical doit être appris, par la chanteuse, à partir d'un enregistrement du chant *a cappella* présent dans le matériel lié à la partition. Dans l'opéra, le chant est accompagné d'une improvisation guidée, où trois percussionnistes, utilisant uniquement des instruments à hauteurs indéterminées, essaient de mettre en évidence la fragilité et la profondeur du drame de Saray.

Le chant est ici une combinaison de gestes gutturaux et de moments *quasi* mélodiques, inspirés par certaines *arias* des opéras très populaires du répertoire (*Habanera - Carmen*, *Quando me'n vo - La Bohème*, par exemple). Les gestes et les petits fragments mélodiques du chant sont entrelacés avec les timbres, les dynamiques et les structures rythmiques des percussions, qui anticipent ou répondent aux interventions de la voix.

La courbe du chant passe par des moments de tension et de détente et se trouve construite par des changements dans le timbre vocal, par des rythmes et dynamiques variés qui sont joués *ad libitum*, mais acquis par imitation de l'enregistrement rendu avec la partition. Nous pouvons dire que dans ce fragment se retrouvent la plupart des éléments musicaux et dramatiques que les solistes, spécialement Vicencio, intègrent à leur chant.

Comme les Interludes 1 et 2, chantés par Vicencio, celui-ci est également une *aria*. Son importance, au point de vue formel, est supérieure aux interludes précédents. Il constitue l'un des moments les plus significatifs de l'opéra, car c'est le climax et dernier moment de l'histoire de Saray (programmée par Vicencio, elle meurt en chantant des fréquences qui détruisent son système mécano-organique, sans pouvoir s'arrêter). C'est aussi la mise en place de la dernière ligne droite vers un dénouement de l'histoire de Vicencio.

3.3.11 Cadre général de l'Acte V

L'intervention de la percussion, qui sert de connecteur et de conclusion à la fin de chacune des trois scènes (en particulier avec la grosse caisse), devient l'élément musical le

¹⁰⁹ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 47:40.

plus distinctif de l'Acte V¹¹⁰. Les coups de tambours continuent d'assumer le rôle d'une marche funèbre (figure 27), ici développés sur un long passage. Ponctuée par des coups de pulsations particuliers, cette figure musicale est présente à travers l'opéra de différentes manières (2:42, 14:38, 22:28, 34:53). Elle est toujours conçue de façon à joindre les sections ayant un caractère d'expectative.

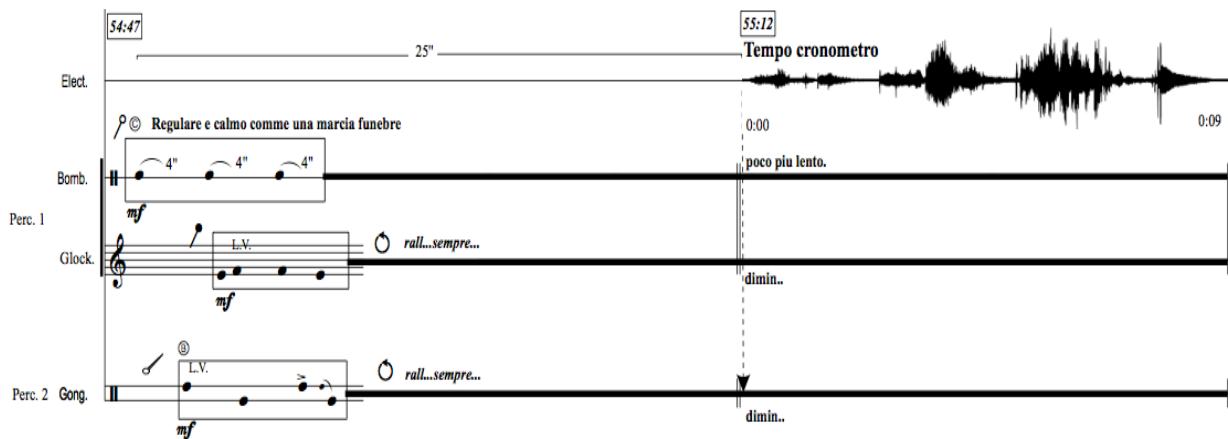


Figure 27 : Grande cadence finale, Perc , Acte V, Sc. 3 (lettre B, 54:47), avant la Coda

Cette figure de percussion, qui servait auparavant de « simple » connecteur, devient finalement un élément principal lorsque, après le dernier appel au secours de Vicencio (54:19), elle est stabilisée sur une pulsation régulière (54:47 - Grosse caisse [Bom.]) et sur un long diminuendo vers le *niente* (55:12), qui amène l'œuvre vers une « première » fin très conclusive avant la Coda (figure 27). Côté dramaturgie, on pourrait croire qu'il s'agit du battement de cœur de Vicencio en train de s'éteindre, ou qui reste en attente. L'apparition du leitmotiv de la Radio (« bruit » de fréquences radio) accompagne cette « fin » de l'Acte V et sert à préparer la coda.

Un autre élément caractéristique est l'emploi du vibraphone, joué avec un archet à la scène 1 [49:33] et avec des baguettes à la scène 2 [52:32]), avec une harmonie par intervalles de secondes. Cette musique est également présente dans des sections précédentes, spécialement pour accompagner la Légende de Tulicio dans l'Acte II (16:29 / 20:50). Dans les scènes 1 et 2 de l'Acte V, cette musique accompagne différentes actions du livret, mais son caractère musical reste immuable. Cependant, elle se fond avec les nouveaux éléments avec lesquels elle interagit.

¹¹⁰ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 49:33.

La réapparition du chœur, au début de la scène 2, évoque la Légende et conclut le dédoublement de Vicencio. La réexposition de la musique du chœur ferme un cycle, en forme d'arc-en-ciel. Le même fragment a déjà été entendu dans l'introduction du Grand prologue (2:43).

La dramaturgie a aussi une forme d'arc-en-ciel. Elle débute par l'acte inconscient d'un rêve induit, et finit par l'acte inconscient d'un dédoublement de personnalité. Dans les deux cas, le public ne sait pas quelle est la vérité. Le livret, quant à lui, laisse planer le doute. Ce moment correspond au premier chant (préenregistré), joué pendant que Saray « parle » sur la peau de la timbale. C'est le rituel de la programmation du cerveau de Vicencio dont il est question dans le tableau corrélatif de l'Introduction.

3.3.12 Cadre général de la Coda

La musique de la Coda¹¹¹ présente une fin ouverte, tout comme le final de l'histoire. C'est un travail exclusivement électroacoustique, qui se divise en deux parties.

La première partie présente un duo préenregistré, lors de mon travail d'exploration réalisé à Paris, où le jeune contreténor et moi essayons d'interpréter, chacun de son côté, la première partition écrite pour l'aria du soliste. Le Grand prologue expose aussi l'un des deux chants préenregistrés. C'est également ma version de cette aria qui servira de « modèle » pour les solistes.

Pour cette coda, j'ai décidé de mettre ensemble les deux versions enregistrées de l'aria, en canon. Puis, au moyen du *phone filter* du logiciel *Logic Pro 9*, j'ai fait une transformation assez élaborée. Cette transformation électroacoustique, qui se rapproche progressivement d'un bruit « parasite » de la radio mal réglée, se fond avec le début de la deuxième partie de la Coda. On entend alors le leitmotiv (bruit de la radio).

Cette deuxième partie, marquée par ce changement de matériau, expose les transformations du leitmotiv. Les caractéristiques de ce dernier sont modifiées entièrement, tout en gardant l'apparence d'un bruit de fréquences radio. À la toute fin, la sonorité du

¹¹¹ Voir le tableau corrélatif en annexe 7. Audio 56:04.

leitmotiv se termine par un son très fin, qui s'éloigne en se déplaçant très classiquement de gauche à droite, procédé qui pourrait même être perpétué à l'infini, soutenant ainsi l'idée de la dramaturgie d'un final ouvert.

Je considère ces deux éléments (chant et bruit de fréquences radio) comme les éléments de base et essentiels de cet opéra. Même si cela semble un peu « romantique », il m'est apparu convenable de finir l'opéra par une coda électroacoustique qui utilise les matériaux qui furent à la base de mon travail d'exploration et de création de l'œuvre. Ainsi, ces matériaux originaires et « natifs » de mes premières « inspirations » et qui résument mes idées musicales pour l'opéra resteront fixés à la toute fin de l'œuvre.

Finalement, si une représentation a lieu, après avoir terminé l'opéra et pendant que le public sort de la salle, on donnera à chaque spectateur un dernier petit texte qui fait partie du livret. Voici les dernières lignes que recevront les spectateurs en sortant du spectacle :

Au tout début, Saray « parlait » à la grande machine, son maître ; Vicencio était en train de recevoir par téléchargement une neuro-programmation, avant d'être réanimé. On « injectait » dans sa mémoire d'androïde biologique les souvenirs d'une fausse-vie et de quelques perceptions et sensations de base. Ce fut le premier chant diffusé et le dernier que vous aurez entendu ... Fin.

La programmation et le contenu du cerveau de Vicencio ne sont jamais révélés au public, pendant le prologue de l'opéra, puisqu'on présume qu'il est humain, depuis le début. Ce dernier contact avec le livret prétend éclaircir la toute première intervention de Saray, qui est en fait en train de programmer Vicencio, en chantant sur la peau de la timbale. Cette démarche cherche à renvoyer le spectateur, avec ses souvenirs, au début de l'œuvre ; une reconstruction formelle à partir de la mémoire. Certaines discussions s'ouvriront-elles peut-être entre les spectateurs, après le spectacle ? De mon point de vue dramaturgique, l'opéra se poursuit même au sortir de la salle...

3.4 Analyse détaillée

3.4.1 Cadences : moments d'articulation dans le discours musical

Dans *El Príncipe Tulicio*, le propos de la cadence n'est pas traité exclusivement dans le sens traditionnel de l'harmonie tonale. Les cadences sont construites avec différents matériaux et de diverses manières : progression d'accords, élément mélodique, matériel électroacoustique, effet de réverbération, ou un mélange de tout cela. La fonction des cadences n'est pas d'accompagner exclusivement les moments de tension/détente du livret, elles peuvent être indépendantes. Je vais expliquer les différents types de cadences présents dans l'opéra, selon une catégorisation personnelle.

3.4.1.1 Cadence de jonction

Elle doit servir à joindre deux passages et peut être considérée comme une forme d'éliision. Pour favoriser le lien, la cadence utilise des matériaux provenant des deux passages qui l'encadrent. Exemple (figure 28). À 0:18 du Grand prologue, le chant de Saray, en glissando descendant, coïncide en unisson à une attaque de timbale. Saray chante très près de la membrane (peau) de l'instrument qui génère ainsi quelques harmoniques, par sympathie. Au commencement de ce geste musical, l'électroacoustique vient s'ajouter dans un mouvement ascendant. Dans la figure 28, le *Fa* 3 que chante Saray semble être attiré par un *Fa* quart de ton, présent dans la sonorité « granuleuse » de l'électroacoustique. La force de cette cadence se termine par un accord majeur monté d'un quart de ton (*fa#*, *la#* et *do#*), intégré au final de la musique électroacoustique et accompagné par une structure rythmique (2 croches, 2 doubles croches, croche), qui mène au passage suivant (Moment 2).

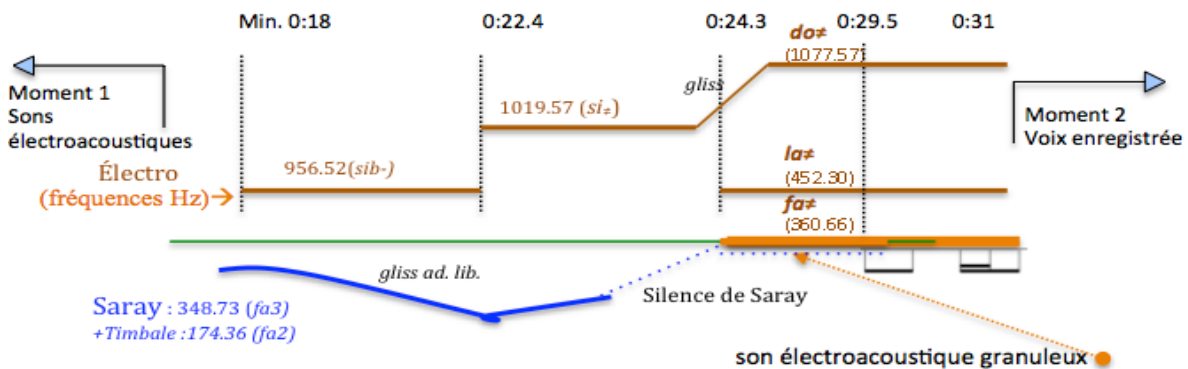


Figure 28 : Cadence de jonction, Grand prologue (mes. 7 – 9, 0:18 – 0:31)

3.4.1.2 Cadence conclusive

Il s'agit d'un élément qui, sans faire partie intégrante d'un passage, est utilisé pour créer une sensation de contraste et de conclusion. Dans l'exemple suivant (figure 29), cadence finale du Grand prologue (5:15 à 5:20), on trouve un moment musical de caractère instable, construit avec une structure rythmique de coups de percussion, de silences et de courts événements électroacoustiques qui, ensemble, créent une irrégularité rythmique. Vers la fin, la cadence se construit à partir de deux courts éléments contrastants. Tout d'abord, les sopranos apparaissent d'un coup, et tout de suite après, on peut réentendre le son électroacoustique par lequel débute le Grand prologue. Ce dernier son se termine avec un niveau important de réverbération qui conclut le passage.

Tension-----> [5:15] Cadence détente [5:20]

The musical score for Figure 29 is a multi-staff arrangement. At the top, a box contains the timecode '4:54'. The score includes staves for B. Cl., Elect., Imag., S., A., T., B., Toms., Perc. 1, and Perc. 3. The B. Cl. staff shows a tempo change from 90 to 56 and includes dynamics like *f* and *ff*. The Elect. staff features several 'SAMPLER' boxes (13-18) and a 'Reverb. molto' section. The Imag. staff is empty. The vocal staves (S., A., T., B.) show lyrics 'Lk na' under the Soprano staff. The Perc. 1 staff includes dynamics like *mf*, *f*, *mp*, and *ff*, along with a 'L.V.' (L'V.) marking. The Perc. 3 staff includes dynamics like *mp*, *mf*, and *ff*, and is marked 'secco'. An 'Attaca Acto I' symbol is located on the right side of the score.

Figure 29 : Cadence conclusive, final du Grand prologue (4:54)

3.4.1.3 Cadence de repos

Cette cadence accentue la sensation de calme et de stabilité d'un passage. En général, elle est précédée d'un moment de grande activité. La figure suivante montre un traitement

mélodique construit à partir de la répétition de peu de notes. Les notes *Do, Sol, Ré, et La* sont répétées par le trombone, le vibraphone et la clarinette. Juste avant la fin de la figure 30, le vibraphone expose la note *Si* en crescendo, créant ainsi une « illusion » de cadence sur une note étrangère. Le tempo *Lento molto* et le point d'orgue final, accentuent ce moment de suspension et de repos.

Figure 30 : Cadence de repos, Acte I, final Sc. 3 (11:04)

3.4.2 Matériaux musicaux intégrés à la dramaturgie

3.4.2.1 Le cri, la plainte, le rire nerveux ou le geste émotif de l'espoir

Figure 31 : Geste *nervioso*, Grand prologue, Interlude 1 (lettre B, 4:05)

L'élément de la figure précédente est caractérisé par son *agitato*. Sa structure rythmique s'appuie sur un *accelerando* qui se dirige vers le registre le plus aigu de la voix, pour revenir ensuite en ralentissant, dans le registre grave sur un vibrato lent et profond.

Dans l'opéra, il s'agit du geste théâtral vocal le plus dramatique. Cet élément musical, le *nervioso*, est exposé pour la première fois dans l'Interlude-1 du Grand prologue, sans être rattaché à une charge émotive spécifique. Par la suite, dans l'Acte I scène 3, le *nervioso* sera utilisé pour exprimer un sentiment de colère, lors de la dispute (duo) entre Vicencio et Saray. Puis, dans l'Interlude 4, ce sera à Saray de manifester un *nervioso*, chargé de désespoir, au moment de son autodestruction. De la même manière, dans les scènes 2 et 3 de l'Acte V, ce geste sera finalement présenté par Vicencio dans un moment ambivalent rempli d'angoisse et d'espoir.

3.4.2.2 Fragment choral de trois notes

Au cours de l'opéra, un fragment choral se répète fréquemment. Il possède un caractère énergique et est utilisé pour faire contraste avec des événements variés. Le fragment interrompt, crée ou termine des moments de tension. Il est construit d'une cellule de trois notes, qui est répétée, et progressivement ajoutée des voix sopranos vers les autres voix du chœur. Chaque fragment, organisé à partir de la répétition de cette cellule, est accompagné par une attaque de grosse caisse et de clarinette. D'autres matériaux interagissent au cours de ces répétitions. Dans l'exemple suivant (figure 32), la cellule se déploie uniquement aux sopranos et altos, et s'immobilise sur ses dernières notes (*Do#-Fa*, triton), sur la durée de la ligne noire continue. L'harmonie chromatique s'établit en superposant toutes les voix à partir d'un triton (mes. 2 : Sop. *Fa#* - Alto *Do* ; Sop. *Do#* - Alto *Sol*). À d'autres moments, les voix de ténors et de basses ajoutent un *Fa* bécarré et un *Sib*.

*1. Realizar el vibrato de manera individual

Figure 32 : Cellule de trois notes répétée et superposée à distance de triton, moment en boucle, Grand prologue (lettre B, 1:30 - 1:50)

On retrouve l'emploi de cette figure chorale, à d'autres moments : Grand prologue (lettre C) ; Grand prologue (Final) ; Acte I, scène 5 (final).

3.4.2.3 Résonance de métal : soudure entre grands fragments

Cet élément musical est orchestré par les instruments de percussion résonnants (gongs, cymbales, vibraphone – figure 33) et ceux autour du gong 2 (*mi*). La résonance de métal survient principalement à la fin de grands passages, de sorte à marquer le commencement d'un autre. La résonance produite par les instruments masque l'attaque du nouveau passage, créant une sorte de fondu enchaîné.

Figure 33. Élément de résonance, utilisé comme « soudure » entre grandes périodes, Acte I, final Sc. 2 (1:30)

On retrouve l'emploi de cette résonance métallique à d'autres moments : Grand prologue (Lettre C), mes. 6; Acte I, scène 2 (final); Acte II, scène 5 (final); Acte III, scène 1 (lettre A).

3.4.2.4 Rétrécissement harmonique : mise en avant de la dramaturgie

Les rétrécissements se créent lorsque l'harmonie se « serre » autour d'une seule fréquence (hauteur). Ces moments servent principalement à souligner un événement spécifique de la trame narrative ; cette sensation de « resserrement » de l'harmonie accentue l'intervention musicale sur la dramaturgie. Avec ces espaces de repos harmonique, la musique se centre sur une fréquence exclusive.

L'exemple suivant (figure 34) illustre un passage, en onomatopées, entre Vicencio et Saray. Vicencio soupçonne que l'extinction de l'ancienne civilisation a été causée par des raisons autres que celles qu'on laisse présager. Saray le contredit, même si elle sait qu'il a raison. Musicalement, cet aspect est souligné par un « resserrement » harmonique formant des unissons de la façon suivante. À l'intérieur du tétragramme, qui sert de portée pour les solistes, on voit apparaître le nom de certaines notes entre parenthèses. Ces notes doivent être chantées obligatoirement, d'après le registre indiqué (dans le cas présent, l'aigu). L'objectif de ces notes « obligées » est de créer un unisson avec les instruments (clarinette et trombone). Dans d'autres cas, il s'agit de se mettre en accord avec une fréquence présente dans l'électroacoustique. Dans cet exemple, Vicencio doit chanter un *Sol*, qui est aussi joué par la clarinette. Dans la deuxième mesure, il s'agit d'un *Fa#*, que Vicencio quitte par la suite sous forme de glissando. Dans la troisième mesure, on indique à Saray de chanter un *Sol#*, qui doit être entendu, en même temps, que la note jouée par le trombone.

Figure 34 : Rétrécissement harmonique, Acte I, Sc. 3 (lettre B, 9:58 – 10:09)

3.4.3 Trois stratégies pour assembler la musique mixte

Dans l'opéra *El Príncipe Tulicio*, on trouve essentiellement trois stratégies pour établir l'interaction entre la musique instrumentale, vocale et l'électroacoustique.

3.4.3.1 Le rythme interne de l'électroacoustique ; la base d'un travail de coïncidence

Cette première stratégie se base sur un travail rythmique, utilisant le contrepoint comme élément d'union, entre le matériel acoustique et électroacoustique. Les moments les plus caractéristiques et les plus dynamiques de l'électroacoustique sont privilégiés pour mettre en relation de coïncidence les événements de la musique acoustique. L'exemple le plus représentatif de cette proposition est constitué par la diffusion du bruit de fréquence radio et son interaction avec la voix (Vicencio, Grand prologue, Acte I, scène 2 –début-figure 35).

En général, l'électroacoustique dans *El Príncipe Tulicio* se caractérise par des textures marquées par des attaques fréquentes et des dynamiques appuyées. Ces caractéristiques facilitent un travail basé sur le rythme. Tout ceci s'unit aux sons

acoustiques, eux-mêmes courts et accentués, créant la sensation d'une texture en « tissage », faite de microfragments.

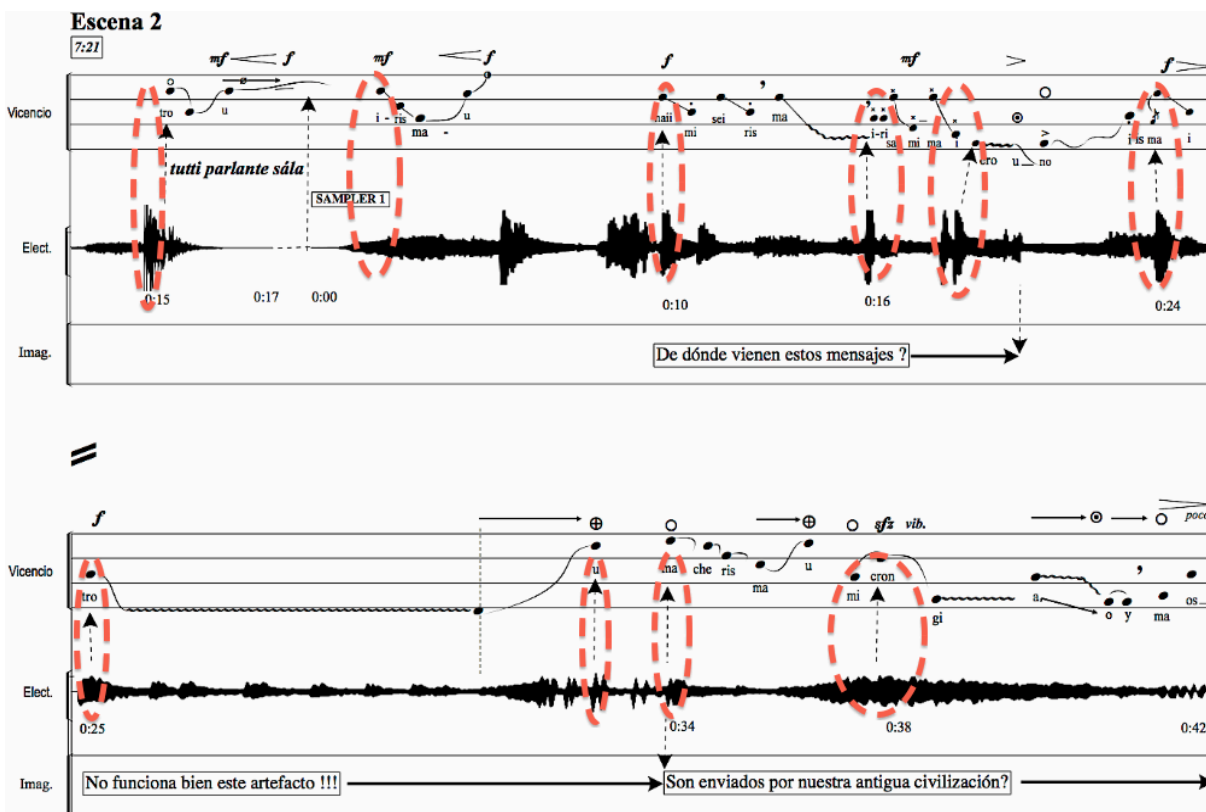


Figure 35 : Passage mixte : attaques de l'électroacoustique comme référence pour réaliser un contrepoint avec la voix, Grand prologue, Acte I, début Sc. 2 (07:21)

3.4.3.2 L'alternance des évènements divers ; pour un contrepoint mixte

L'exemple suivant (figure 36), comme deuxième stratégie, montre un contrepoint à un niveau « macroscopique ». Ceci est réalisé par un jeu d'alternance entre des matériaux plus grands. Dans la figure ci-dessous interagissent des fragments du chœur avec des fragments électroacoustiques. Nous appellerons cela un contrepoint de structures. Dans ce cas, les attaques les plus importantes de chaque fragment se succèdent, ou se superposent. On pourrait penser à un traitement traditionnel, un dialogue entre question et réponse, ou se référer à certaines formes tel un *responsorium* liturgique. Malgré la différence des caractéristiques musicales des matériaux, ce dialogue en alternance construit un « semblant » d'unité.

Escena 5
♩ = 56
32:57

The image shows a musical score for Act III, Scene 5 (32:57). It features a mixed treatment of vocal and instrumental parts. The score includes staves for Electroacoustic (Elect.), Imagery (Imag.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 3 (Perc. 3). The vocal parts feature lyrics in Spanish and instructions like 'vocalizar u' and 'vocalizar a'. The electroacoustic part includes 'SAMPLER 1' and 'SAMPLER 2' boxes. Red dashed ovals highlight specific vocal passages, and blue solid boxes highlight electroacoustic passages. Arrows indicate the relationship between the sampled sounds and the vocal lines.

Figure 36 : Traitement mixte, contrepoint de structures avec le chœur, Acte III, début Sc. 5 (32:57)

3.4.3.3 Simuler le traitement en temps réel

Enfin, une troisième stratégie consiste à intégrer des sons instrumentaux transformés dans la musique électroacoustique. Un travail en laboratoire avec les instrumentistes sert à trouver le matériel acoustique (musique instrumentale écrite ou improvisée) sur lequel on réalise et on applique des procédés de transformation électronique, selon une idée spécifique de composition. Le résultat électroacoustique de cette transformation est ensuite orchestré et accompagnée dans la partition avec des instruments acoustiques. Dans l'exemple suivant, l'électroacoustique intègre différents traitements simples d'un fragment de la clarinette : transposition, filtres et extension/dilatation. La clarinette, sur scène, est amplifiée pour favoriser le mixage avec l'électroacoustique. Le résultat final de cette musique mixte donne l'impression qu'elle est traitée en temps réel. De plus, dans le cas présent, le passage traité de la clarinette et la musique sur scène intègrent un glissando comme élément commun et principal de la trame musicale (figure 37).

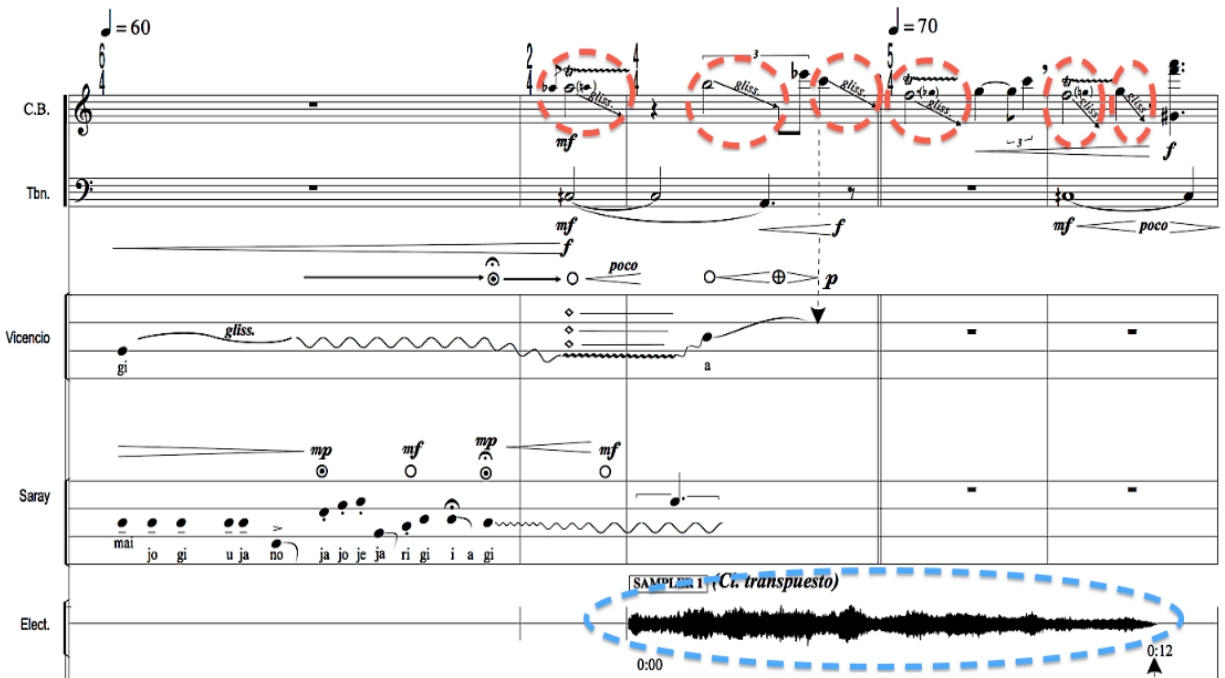


Figure 37 : Électroacoustique simulant le traitement, en temps réel, de la clarinette, Acte II, Sc. 3 (10:30)

Une autre simulation du traitement en temps réel est présentée dans la trame du morceau suivant. À vrai dire, il ne s'agit pas d'une musique mixte, car seule la musique électroacoustique se fait entendre, sans l'intervention sonore des instruments sur scène. L'électroacoustique contient, à la fois, les sons originaux du trombone, du violon et de la percussion ainsi que leurs traitements. Les instruments sont présents sur la scène, mais ils n'émettent aucun son. Les musiciens se contentent de mimer les gestes correspondants à leur instrument. La mimique des musiciens a pour objet de causer un effet de perception ; les timbres instrumentaux incluent dans l'électroacoustique seront associés, par le public, aux mouvements des musiciens.

On notera l'importance du mime pour la mise en scène de l'ouvrage, il touche respectivement les solistes, le chœur et les musiciens. Dans la figure 38, les flèches verticales indiquent le moment d'entrée où les musiciens commencent à mimer. Les flèches horizontales donnent un aperçu du reste de la durée du geste, que les musiciens calculeront à l'oreille.

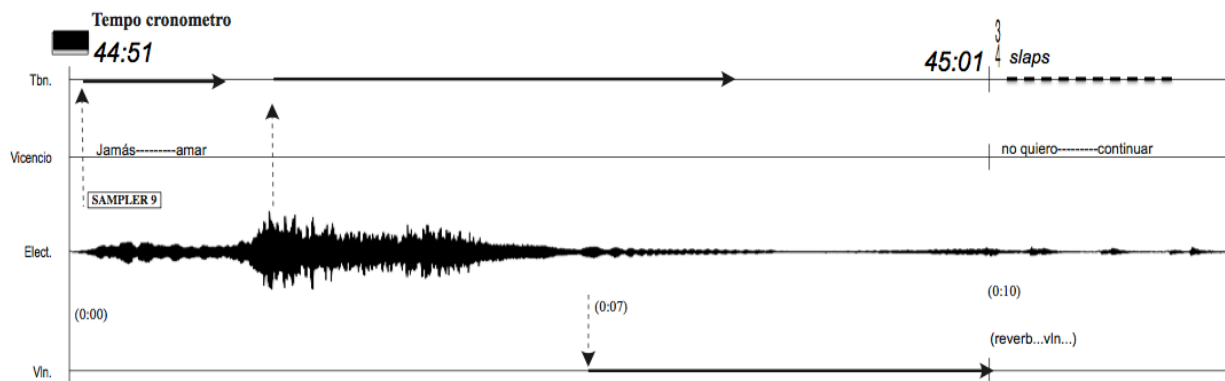


Figure 38 : Électroacoustique simulant traitement, en temps réel, du trombone et du violon, Acte II, Sc. 3 (44:51)

3.4.4 La spatialisation de la musique et sa relation avec la dramaturgie théâtrale

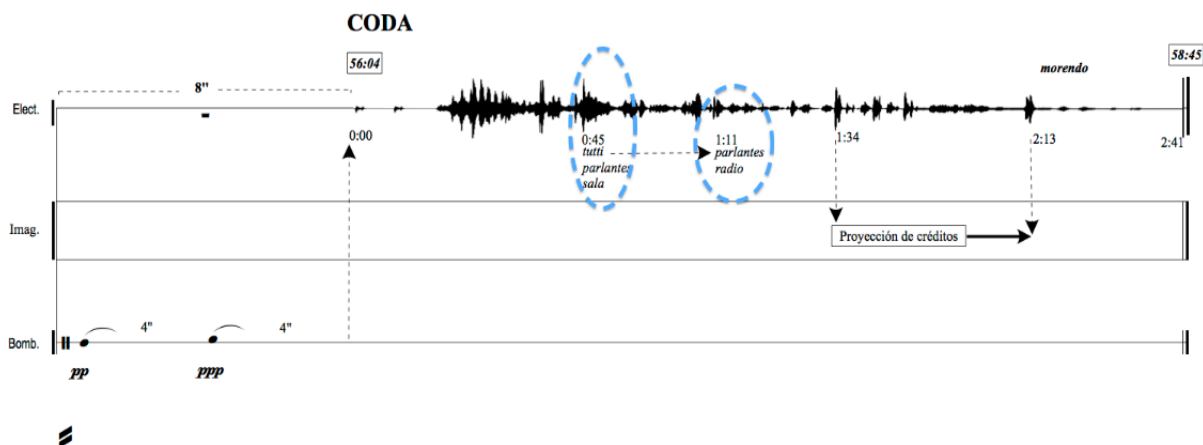
Les deux espaces de la salle de concert (scène et public) sont mis en relation par une spatialisation de l'opéra de la manière suivante :

- 1- Sur scène, une paire de haut-parleurs stéréo se trouvent dirigés vers le public à un angle de 90°, afin de donner une impression de proximité lors de la diffusion des émissions radiophoniques.
- 2- Dans la salle, se trouvent encore deux autres paires de haut-parleurs stéréo (en avant et en arrière). En plus de diffuser l'électroacoustique et les voix, les haut-parleurs s'occupent d'amplifier les instruments et leur réverbération (seul traitement en temps réel).

Ces deux espaces de diffusion sonore interagissent à plusieurs occasions, spécialement lorsque le livret utilise la Radio. Un exemple de cette relation livret /spatialisation, revêtu d'une dramaturgie musicale, se trouve à la Coda (figure 39), fragment de l'opéra entièrement acousmatique qui intègre un duo préenregistré entre Vicencio et Saray. Le passage est orchestré par un important traitement de filtres. À mesure que la musique « voyage », du public vers la scène (56:47 – 57:17), elle se transforme et ressemble de plus en plus à un son radiophonique pour finir en fréquence « parasite » (57:36). De cette manière, une relation se crée entre dramaturgie, spatialisation et musique.

Alors que des derniers moments tragiques se déroulent sur la scène, le chant du duo s'élève dans la salle, pour finalement être entièrement absorbé par la Radio. La fin de

l'opéra, celle qui autrefois portait la Légende de *El Príncipe Tulicio*, comporte maintenant une deuxième légende à faire connaître, celle de *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*.



Saliendo de la sala el público recibe el último fragmento del libreto : FINE

Figure 39 : Relation entre la musique et la spatialisation, selon la dramaturgie, changement progressif du son provenant des hautparleurs de la salle vers ceux situés sur la scène (Radio), Coda (56:47 – 57:17)

3.4.5 Le chœur ; la manipulation du texte comme éléments de composition

Dans l'opéra, le texte du chœur ne fait pas partie du récit de l'histoire comme tel. Il est plutôt utilisé pour générer des rimes phonétiques et un arrière-plan sonore, la plupart du temps sans message intelligible. Le texte provient d'une sélection de proverbes et de psaumes tirés de la Bible.

3.4.5.1 Une critique sociale, pylône d'un résultat musical

Après avoir sélectionné les passages bibliques, certains mots et phrases ont été déstructurés (changés, supprimés, syllabes interverties), modifiant parfois l'ordre de lecture dans le but de renforcer la critique sociale, implicite dans les fragments originaux, et la mettre en lien avec le contexte de mon opéra. Cette critique traite de situations qui sont d'actualité, et qui le resteront certainement. Le choix des psaumes fait allusion aux mauvais côtés de l'être humain, tandis que les extraits des proverbes se réfèrent davantage à la bonté, l'espérance et à l'amour. L'exemple suivant (figure 40) montre une intervention du chœur dans l'opéra avec le texte : « ...Llena está su lengua de engaño y fraude... Qué ha de hacer el justo ?... levántate... » (Traduction : « Plein de tromperie et de fraude est sa langue... Que doit faire le juste ?... Lève-toi... »).

ACTO - II Escena-1 El Príncipe Tulicio - Ópera.
H. Vasquez-Castaneda

16:26 ♩ = 56

*1. Leer las instrucciones del glosario para la interpretación de los solos recitados de los solistas del coro.

Figure 40 : Utilisation du chœur portant un message sous-jacent de critique, Acte II, début Sc. 1 (16:25)

Dans l'exemple précédent (figure 40), le texte est réparti entre toutes les voix. Prononcé à travers un tube en carton, comme en cachette par peur de se faire entendre, le chœur dénonce la réaction du Roi. Ce dernier reproche à Tulicio, venu demander la main de sa fille ainée, son rang social et son apparence de paysan.

3.4.5.2 Décomposition de la syntaxe : une composition indéchiffrable

En de nombreux endroits, le texte relève d'un traitement de décomposition de la syntaxe, appliqué à certains fragments des psaumes et des proverbes. Les mots sont fragmentés et répartis verticalement entre les voix du chœur, comme un accord entre phonèmes, détruisant ainsi l'horizontalité des textes qui permet de comprendre leur sémantique. Ce procédé se rapproche de techniques utilisées sur des textes, dans les années 1960-1970, par certains compositeurs comme Nono, Berio, Cage, qui cherchaient à donner au « mot » une indépendance par rapport à son message. Dans mon opéra, les mots fragmentés et réorganisés se séparent de leur sens, mais aussi « physiquement », car les membres du chœur se déplacent pour se diriger vers le public. Du point de vue

dramaturgique, cette proposition de déplacement, symbolise également le rapprochement avec la Radio.

Figure 41 : Superposition de phrases et mots fragmentés, texte du chœur, Acte III, Sc. 2 (mes. 22, 28:04)

Dans le fragment ci-dessus, la phrase est séparée en deux : « *la blanda palabra quita la ira ... la palabra aspera hace subir el furor...* » (traduction : les paroles douces apaisent la colère, les paroles amères attisent la fureur). Les mots sont placés les uns au-dessus des autres. La lecture homorythmique, des quatre voix, regroupe verticalement les syllabes de chaque mot. Exemple (figure 41 - syllabes numérotées) premier accord : *la*(1), *res*(4), *qui*(7), *i*(10) et deuxième accord : *blan*(2), *pues*(5), *ta*(8), *ra*(11), etc. Ces nouvelles « organisations syntaxiques », si on les lit horizontalement, ressemblent aux sonorités phonétiques utilisées pour construire les onomatopées des chants des solistes.

3.4.5.3 L'« Étirement » du texte

Pour cette technique, prenons par exemple la phrase « *que es-ca-pe al mon-te... ?* » (Traduction : « *que je fuis vers le mont ... ?* ») (figure 42). Elle est « démembrée » en séparant chaque syllabe, chacune étant soutenue longtemps par la même note, créant une

texture dense par la superposition des durées. J'essaie d'adapter au texte le traitement électronique d'étirement.

Figure 42 : Traitement du chœur par étirement des syllabes, texture dense, Acte II, Sc. 3 (mes. 36, 19:00)

L'étirement peut s'appliquer aussi à un point précis de la phrase, pour la divisée ainsi en deux parties. On trouve cette idée à la mesure 38 - 40 (figure 42), sur la phrase « ... que escape al ... mon ... te ... » (traduction : « ... que je fuis à la monta ... gne ...»), qui est complétée 14 mesures plus tard (mes. 54, figure 43), avec « ... para que yo duerma de muerte, yo en el monte? » (Traduction : « ... afin que je dorme comme mort, moi dans la montagne ? »). Le résultat voulu est que la phrase devienne diffuse à cause de la séparation de ses deux parties, au point de perdre son sens sémantique et prendre un autre pour chaque partie séparément.

Figure 43 : Traitement du texte du chœur avec étirement et cassure de la phrase, Acte II, Sc. 3 (mes. 54, 20:09)

3.4.6 Procédés utilisés pour la narration du texte

Dans l'opéra, le livret est raconté au public de quatre manières. Je vais les présenter en gardant à l'esprit surtout la manière dont le texte « interagit » avec le spectateur.

3.4.6.1 Récit direct

Le message est compris facilement et instantanément par le spectateur ; il n’y a pas d’obstacle entre la narration de l’histoire et le public. Le livret est rapporté dans la langue du public par le chant ou la récitation. Dans ce type de narration, interviennent les solistes, le chœur, le narrateur de la Radio et les deux présentateurs (avec sa seule intervention à l’Acte IV, scène 1).

La figure 39, exposée plus haut, correspond à un exemple de récit direct. Même si le texte est segmenté et réparti selon les voix du chœur, l’écriture musicale permet la compréhension du sens du texte ; le public écoute et comprend directement dans sa langue.

3.4.6.2 Récit semi-direct

Pour la compréhension du message il faut un intermédiaire. Le texte est présenté soit par des onomatopées ou par le mime. Une « traduction » est projetée à l’écran et sert de moyen intermédiaire. Dans ce type de narration interviennent les solistes (Vicencio et Saray) par le chant et la récitation. Dans l’exemple suivant (figure 44), l’image projette la traduction du chant en onomatopées de Vicencio et les réponses, envoyées par télépathie, de Saray (elle mime sa pensée, simulant ainsi son interaction avec Vicencio).

ACTO 3
Escena 1

a tempo
23:53 *molto vib.*

Cl. B.

Vicencio
tro u i - ris ma u naii mi sci ris ma i - ri sa mi ma cro u no i is ma i

Saray
Mímica: Simulacomunicarse, gesticular sin emitir sonidos, sin abrir la obra
Mímica: Simula responder

Elect.
0:00 0:10 0:16 0:24

Imag.
Vicencio: No es coherente esta historia Nadic nace de un vientre. Saray: Ni siquiera las bestias
Vicencio: Sólo el centro de procreación puede reproducir humanos! y otros. Saray: No hay lógica en la historia de tus antepasados.

Figure 44 : Exemple de récit semi-direct, Acte III, début Sc. 1 (23:53)

3.4.6.3 Récit indirect

Le message se fait comprendre de façon immédiate ; il n’y a pas d’obstacle entre la narration de l’histoire et le public, mais à la différence du récit direct, il n’y a pas l’intervention des personnages sur la scène. Le récit devient indirect quand le livret est réservé exclusivement à la lecture du public (écran, programme de concert et feuille de fin remise à la sortie). Ce procédé laisse au spectateur la possibilité de recréer sa propre version scénique des faits.

Dans le passage ci-dessous (figure 45), le texte est projeté à l’écran (image), aucun personnage du livret n’intervient. Le chant du chœur ne semble pas être en relation apparente avec le contenu du livret, projeté à l’écran.

Figure 45 : Exemple de récit indirect, Acte I, Sc. 1 (lettre A, 01:30)

3.4.6.4 Récit indéterminé

Le texte ne cherche pas à être compris. La syntaxe est « détruite » et le message est dépourvu de sémantique. Dans *El Príncipe Tulicio*, je travaille sur la décomposition de la syntaxe et la perte de sens sémantique, à différents niveaux d'intelligibilité. Dans ce type de narration, le chœur intervient exclusivement par le chant.

La figure 41, exposée plus haut, correspond à un exemple de récit indéterminé. Dans ce fragment, en plus du traitement expliqué pour la décomposition du texte du chœur, celui-ci intercale ou superpose son texte, à celui des personnages de la Légende (Vicencio comme le Soleil et Saray comme la Princesse). L'objectif est de créer une dichotomie, un deuxième niveau avec un « dialogue de textes » ; le premier texte chanté, qui n'est pas compréhensible (chœur), se confronte à un texte parlé et rythmé par les solistes, avec une intonation très particulière. Au point de vue de la perception, j'espère que l'attention des spectateurs se tournera instinctivement vers le texte parlé qu'ils comprennent, délaissant le deuxième texte chanté au rang d'accompagnement.

3.4.7 Axes principaux de la gestion du texte et de l'action narrative du livret

3.4.7.1 Structuration du double livret

Le livret rassemblé est structuré en trois niveaux. Ces niveaux sont déterminés par les éléments principaux, de chacun des deux livrets, mettant en évidence les parallèles (similarités ou oppositions).

- Le premier niveau, espace-temps, détermine les lieux et la temporalité des deux histoires.
- Le deuxième niveau, protagonistes et contextualisation, détermine les personnages principaux et les circonstances des situations qui les relient.
- Le troisième niveau, action et situation, génère la dynamique de la trame.

Le tableau suivant (tableau IV) montre la relation entre ces trois niveaux.

Niveau Livret	1. Espace et temps		2. Personnages et contextes		3. Action et situation
	Lieu	Temporalité	Personnages	Circonstances qui les relient	Dynamique de la trame
El Principe Tulicio	Un royaume	Passé	Tulicio et la Princesse	-la 3 ^e Princesse accepte Tulicio -la Princesse sauve Tulicio	La tromperie et le pardon
Vicencio et sa vilaine domestique androïde	Une maison-laboratoire	Présent (relatif à l'histoire, le futur pour nous)	Vicencio et la « domestique » Saray	-Vicencio la tromperie de sa domestique -Vicencio programme sa vengeance -Vicencio se repent de sa décision de s'autodétruire	La tromperie, la vengeance et l'espoir

Tableau IV : Structure du livret à trois niveaux

3.4.7.2 Une structure de narration mixte

J'appelle narration mixte, l'utilisation de différentes façons pour exposer le livret par : 1. Le chant (solistes et chœur), 2. Le *parlato* – traversant tout l'opéra avec le récitatif et l'intonation vocale (solistes, chœur, narrateur de la radio et les deux présentateurs), 3. La lecture (texte projeté sur l'écran, principalement dans la première partie de l'opéra, et le texte lu par le public sur le programme de concert, acte III, Sc. 4).

La narration est linéaire mais elle crée différents scénarios. La forme du livret se construit en alternant les deux histoires (Tulicio/Vicencio). Cette alternance, à son tour, oppose deux niveaux dans l'espace physique (deux lieux) et deux niveaux dans le temps (deux époques). C'est de cette manière que se déroule la forme générale de l'opéra, principalement à partir de parties plus petites de la structure formelle : introduction, scènes et interludes, qui alternent les moments de chaque histoire, comme le montre le point suivant.

3.4.7.3 Structure des deux livrets

Le tableau suivant (tableau V) illustre la participation des deux livrets à la formalisation de la structure de l'opéra.

==== Livret *El Príncipe Tulicio*

==== Livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*

Structure formelle de l'opéra

<i>Grandes Parties</i>	<i>Sous-parties</i>				
Grand prologue	Introduction	Interlude 1			
Acte I	Scène 1	Scène 2	Scène 3	Scène 4	Scène 5
Interlude 2	Interlude				
Acte II	Scène 1	Scène 2	Scène 3	Scène 4	Scène 5
Acte III	Scène 1	Scène 2	Scène 3	Scène 4	Scène 5
Interlude 3	Interlude				
Acte IV	Scène 1	Scène 2	Scène 3		
Interlude 4	Interlude				
Acte V	Scène 1	Scène 2	Scène 3		
Coda	Coda				

Tableau V : Participation des deux livrets (Tulicio – Vicencio) à la formalisation de la structure de l'opéra

3.4.7.4 Moments d'attente / tension / détente et leur place dans la structure de l'opéra

Livret <i>El Príncipe Tulicio</i>			
Partie	Évènement	Fonction	Minutage maquette audio
Grand prologue	Un résumé de l'opéra est projeté, sans exposer le dénouement de l'histoire de Tulicio.	Attente 1	0:31 - 3:25
Acte I Scène 4	Tulicio vient au monde sous la forme d'un caïman.	Tension 1	12:43
Scène 5	Tulicio demande à rencontrer la première princesse pour lui demander sa main.	Attente 2	13:33 - 15:02
Acte II Scène 1	Tulicio rend visite et tue la première princesse.	Tension 2	17:06 - 17:30
Scène 2	Tulicio demande à épouser la deuxième princesse.	Attente 3 / Tension 3	17:54 - 18:20
Scène 2	Tulicio rend visite et tue la deuxième princesse.	Tension 4	18:22 - 18:52
Scène 3	Tulicio demande la main de la dernière fille du Roi.	Attente 4/ Tension 5	18:55 - 19:38
Scène 3, 4	La dernière princesse accepte de se marier avec Tulicio et celui-ci ne l'agresse pas.	Détente 1 (ouverte)	20:00 - 21:12
Scène 4	Aidée par la sorcière espiègle, la Princesse transforme Tulicio en humain, mais celui-ci disparaît, enlevé et emprisonné par la sorcière.	Tension 6	21:29 - 23:33
Scène 5	La Princesse part à la recherche de son Tulicio bien-aimé.	Attente 5	23:40 - 23:52

Acte III Scène 5	La sorcière prépare un plan pour tuer la Princesse.	Tension 7	33:28
Scène 5	La Princesse comprend le plan et déjoue la sorcière pour libérer Tulicio. Fin de la Légende.	Détente 2, conclusive	33:38 - 35:27
Livret <i>Vicencio et sa vilaine domestique androïde</i>			
Grand prologue	Un résumé de l'opéra est projeté, sans exposer le dénouement de l'histoire de Vicencio.	Attente 1	0:31 - 3:25
Acte I Scène 3	Dispute entre Vicencio et Saray à propos de la Radio et de la véracité de l'histoire de Tulicio.	Tension 1	10:03 - 11:05
Acte III Scène 1	Vicencio se convainc de chercher un message caché dans la Légende de Tulicio.	Attente 2	23:53
Interlude 3	Une exposition photo, sans raison apparente, est projetée afin de susciter la curiosité du spectateur et la recherche de signes codés.	Attente 3	35:20 - 36:06
Acte IV Scène 1	Deux présentateurs exposent diverses opinions qui clarifient certains doutes, mais en créent d'autres.	Détente 1/ Attente 4	38:10 - 41:35
Scène 2	Vicencio découvre qu'il n'est pas un humain, mais un androïde de type 100 % biologique. Vicencio comprend qu'il fait partie d'une expérience et que Saray est un androïde scientifique, chargé de surveiller son évolution.	Tension 2	41:48 - 42:45
Scène 3	Vicencio s'autoprogramme pour se détruire et mettre fin à l'expérience. De même, il se venge de Saray en la programmant pour qu'elle s'autodétruisse avec certaines fréquences (son propre chant).	Tension 3	45:53 - 46:30
Interlude 4	Saray émet des fréquences (chant) qui détraquent son système jusqu'à l'autodestruction. Fin de l'histoire de Saray.	Tension 4 / Détente 2 (ouverte)	47:42 - 49:40
Acte V Scène 1	Vicencio s'en veut soudainement de vouloir mourir et dans un dédoublement de personnalité, il demande conseil à Tulicio pour savoir comment devenir humain.	Attente 2	50:04 - 51:40
Scène 3	Un personnage sur la scène est revêtu d'une peau de caïman. Lentement, un humain s'en extirpe laissant apparaître Vicencio. Au final, on ne saura pas si Vicencio a atteint son objectif de devenir humain ou bien si c'est le produit de son imagination, un délire ou une projection de lui-même, glissant dans un état d'inconscience pendant le processus d'autodestruction	Détente 3 (ouverte)	54:15 - 55:05
Coda	Un duo préenregistré disparaît « avalé » par la Radio.	Détente 4 (ouverte) Fin	55:05 – 58:45

Tableau VI : Tensions et détente dans les deux livrets et leurs places dans la structure de l'opéra

Observations :

1. Les tensions dans le livret ne sont pas toujours résolues.
2. Les moments de détente peuvent être conclusifs ou bien rester ouverts. Par exemple, l'opéra se termine sur une détente ouverte. Le livret de Vicencio ne précise pas, au final, si celui-ci est mort ou s'il a réussi à se transformer en humain.

3. Le nombre de moments de tension est plus important dans le livret de Tulicio (7 situations de tension dans l'histoire de Tulicio contre 5 dans celle de Vicencio), alors que les moments de détente sont plus nombreux dans l'histoire de Vicencio (3 dans l'histoire de Vicencio contre 2 dans l'histoire de Tulicio).

3.4.7.5 Résumé : forme, image et musique

Le développement du livret *El Príncipe Tulicio* s'établit principalement dans les Actes I et II (5:59 à 23:53), sa partie finale se situe à l'Acte III (scènes 2 et 5). Le livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde* se développe principalement dans les Actes IV et V. Cependant, nous retrouvons quelques interventions de ce dernier dans les Actes I, II et III. Ces interventions servent de moments charnières avec le livret de Tulicio. Selon la place respective des histoires, la forme générale de l'opéra s'organise en deux grandes parties, où l'Interlude 3 sert de point de pivot et d'équilibre entre elles.

La présentation du livret, avec ses deux histoires, est appuyée par l'orchestration. Les interventions du chœur sont principalement reliées à l'histoire de Tulicio (légende du passé), en utilisant l'écriture la plus traditionnelle dans cet opéra, tandis que l'histoire de Vicencio (histoire du futur) se sert de l'écriture aléatoire, et ajoute le trombone, le violon et des sons transformés de cuivres et de cordes dans la partie électroacoustique. La clarinette et la percussion sont présentes dans les deux histoires, toujours selon une écriture assez moderne et complexe.

Un autre aspect intéressant, en lien avec le traitement formel du livret et sa relation avec le traitement musical, se trouve dans l'Acte IV : les solistes prononcent leur texte pour la première fois dans la langue du public. Rappelons que l'histoire de *El Príncipe Tulicio* vient tout juste de se terminer à l'Acte III, et que dans cette partie les chants et les récitatifs des solistes sont constitués d'onomatopées, ou de mimes. Ils ont été « traduits » et présentés au moyen de la projection des sous-titres, ou tout simplement laissés à l'imagination du public.

3.4.8 Exposition photo

La photographie participe à définir la structure formelle de l'opéra, à l'habiller, à lui donner une couleur, une ambiance à un moment précis. Elle est un élément structurant en premier lieu, parce que l'exposition des images, dans l'Interlude 3 et au début l'Acte IV, est reçue comme une nouveauté « absolue » et s'impose immédiatement comme un élément protagoniste. Puis en deuxième lieu, parce que la possibilité de trouver des messages cachés dans les images est présentée, dans le livret, tout juste avant la projection des photographies, Acte III scène 4. De cette façon, la contribution de la photographie peut être observée de deux façons :

- Fait interagir le public d'une nouvelle manière,
- « Propose » un changement formel (impact visuel) au point de vue scénique.

En ce qui a trait à l'interaction avec le public, c'est à l'Acte III scène 4, que le spectateur est invité à lire le livret,¹¹² qui se trouve dans ses notes de programme, et dans lequel on suggère la présence de messages se trouvant peut-être cachés dans des images. Cependant, le livret du programme n'approfondit pas sur les images et n'annonce pas non plus qu'il y aura une projection. Par conséquent, au moment où apparaîtront les premières photographies, à l'Interlude 3, le spectateur surpris fera immédiatement le lien. Son intérêt sera « titillé », le motivant à observer les images colorées et leur « chorégraphie », cherchant peut-être attentivement des indices pour trouver les fameux messages cachés auxquels Vicencio semble être intéressé.

Quant au changement scénique et l'impact visuel, apporté par la projection photographique, nous pouvons dire que ces images interviennent au moment précis où l'opéra se divise formellement en deux grandes parties. Tel qu'on l'a mentionné, à l'Interlude 3, la légende *El Príncipe Tulicio* est maintenant terminée, elle a connu son développement et sa finale. Survient ensuite l'Expo photo comme point pivot, ou de rupture, entre les deux histoires du livret. À partir de cet instant, l'histoire de Vicencio prend le relais et devient l'élément principal de la dramaturgie de l'opéra. L'Expo photo entraîne un impact

¹¹² Pour l'Acte III, scène 4, il existe trois versions du livret. Une seule apparaît dans chaque programme, qui sera distribué aléatoirement aux spectateurs à leur arrivée. Deux voisins pourraient avoir des versions différentes. La trame est expliquée dans les tableaux corrélatifs en annexe.

scénique important : c'est la première fois qu'un élément visuel assume le leadership dans l'œuvre, provoquant un contraste « spontané » avec l'image scénique établie. La musique, exclusivement électroacoustique, est volontairement relayée au second plan avec une proposition très austère, qui pourra être utilisée comme plateforme rythmique de base pour ponctuer le diaporama.

Bien que les photos soient imposées pour la scénographie, l'idée reste tout de même de permettre au metteur en scène, ou au scénographe, de choisir librement son propre jeu de projection et de traitement d'images. C'est en fait, la création d'une mise en scène libre à partir d'un matériau imposé. Ainsi même à travers différentes productions et mises en scène, si le cas le permet, l'exposition photo deviendra un des éléments distinctifs reconnaissable de l'opéra.

3.4.9 Analyse et fonction des « objets » scéniques

La Radio aussi bien que l'écran sur la scène possèdent des fonctions essentielles et spécifiques dans la trame de l'œuvre. Pour moi, ces objets ne sont pas simplement des éléments décoratifs de la scénographie.

3.4.9.1 La Radio



Figure 46 : Vieille Radio utilisée dans le cadre de l'animation vidéo

Personnellement, je considère que la Radio est l'élément déclencheur de l'opéra. Elle se transforme en objet « fétiche » dans le monde des androïdes, alors que pour la scénographie elle joue, de différentes façons, le rôle d'un objet protagoniste. C'est cette idée qui m'a inspiré à formaliser le son des fréquences parasites, comme leitmotiv. L'importance de la radio réside aussi dans le fait que c'est elle qui « donne vie » à l'histoire de Tulicio.

La Radio (figure 46), cet artefact archaïque et mal connu des androïdes, contrôle le comportement des solistes, et en conséquence celui de la structure formelle de l'œuvre ; quand la Radio fonctionne, ou tombe en panne, le développement des personnages se voit influencé directement dans le livret. Si, au lieu d'avoir un narrateur qui parle à travers la Radio, l'opéra s'était servi de la présence d'un narrateur sur scène, comme c'est le cas dans *L'Histoire du soldat* ou dans *Pierre et le loup*, par exemple, toute la dramaturgie en aurait été affectée.

3.4.9.2 L'écran

À propos de l'utilisation du grand écran (figure 47) sur scène et de sa relation avec le texte, on pourrait aussi dire qu'il existe un lien puissant entre musique, scénographie et dramaturgie. La projection du texte ne sert pas uniquement à traduire le livret, comme c'est le cas dans l'esprit des opéras classiques présentés en langue étrangère. S'il y a lieu, les textes de l'opéra projetés seront traduits dans la langue locale selon l'endroit où se déroule le spectacle. Une des fonctions attribuées à ces textes est celle de « traduire », sur l'écran, les moments chantés ou récités en onomatopées ou en action mimée ; l'écran assume donc la responsabilité de transmettre le contenu du livret. Il sert aussi à souligner la structure formelle par l'utilisation de différentes polices et animations. Cet aspect amène la lecture du spectateur, dans un espace guidé par la musique et l'image. De plus, par la projection de photographies abstraites, l'écran permet de relancer la trame, tel qu'il a été expliqué plus haut, et apporte au renouveau scénique.



Figure 47 : L'écran, un élément imposant, utilisée dans le cadre de l'animation vidéo

Plus qu'une simple décoration, l'intégration de la Radio et de l'écran, comme objets « protagonistes », est essentielle. En les considérant, dès le début, comme parties intégrantes de l'opéra, ces objets constituent les piliers de l'action théâtrale et scénique de l'œuvre, autour desquels une proposition scénographique et une mise en scène, plus développées pourraient être proposées.

3.5 La partition hybride

3.5.1 Considérations préliminaires

3.5.1.1 La partition hybride et la partition médiatique

Avant d’aller plus loin, il semble important de faire la distinction entre ce que j’appelle la partition hybride et la partition médiatique, ainsi que leur apport dans mon travail de création.

Dans le premier cas, il s’agit du document écrit de la représentation musicale et de ses paramètres d’interprétation. La partition hybride rassemble, pour moi, des types d’écritures musicales variées : l’écriture traditionnelle mesurée en métrique, l’écriture aléatoire avec chronomètre (sec.) et proportionnelle en temps libre (*libero*), ainsi que la représentation de la musique électroacoustique, qui est identifiée par le graphique illustrant sa réponse dynamique.

Dans le deuxième cas, la partition médiatique en format PDF (*Portable Document Format*)¹¹³, doit être téléchargée et peut être lue avec le logiciel *Acrobat Reader* version gratuite. Cette partition nous permet de nous faire une idée auditive de la musique qu’on ne voit pas notée sur la partition. En « cliquant » sur le petit icône « *play* », situé à côté des graphiques présentant la partie électronique, il est possible de parcourir tous les échantillons audio qui constituent la musique électroacoustique de l’opéra (68 au total avec une durée de 29:38 minutes). Identifiés par le symbole [*Imit*] (imitation), on trouve aussi quelques exemples (de ma voix préenregistrée) qui présentent la manière d’interpréter certains passages vocaux pour les solistes et ceux du chœur. Ces passages se divisent en deux catégories : d’un côté ceux qui ont une écriture aléatoire sur la partition, par exemple les chants des solistes dans les tétragrammes et, d’autre part, ceux qui n’ont pas de

¹¹³ Adobe Acrobat DC. « Lancé en 1991 par John Warnock, cofondateur d’Adobe, le projet Camelot a marqué le début de la révolution numérique. L’objectif était de permettre à quiconque de collecter des documents à partir de toute application, d’envoyer des versions électroniques de ces documents, et de visualiser et d’imprimer leur contenu sur n’importe quel ordinateur. En 1992, le projet Camelot a donné naissance au PDF. Si nombre de PDF ne sont que des images de vos pages, ils préservent toutes les données du fichier original — même lorsque du texte, des images, des feuilles de calcul, etc. sont fusionnés au sein d’un document unique ». Consulté sur le site web en juillet 2017.
<https://acrobat.adobe.com/fr/fr/why-adobe/about-adobe-pdf.html>

représentations musicales notées, principalement les récitatifs, où participent, en plus de solistes, les solistes du chœur et le narrateur. Avec ces exemples, intégrés à la partition médiatique, je m'intéresse à encourager la recherche de la part des interprètes ; de s'approcher de l'exécution des effets vocaux et de l'annotation de la voix que je propose pour l'opéra. Quant à la partition médiatique, son apport sera donc celui d'éclairer les effets vocaux où l'écriture traditionnelle a une limitation. Concernant l'intonation de la voix, certains récitatifs font référence à l'intonation vocale de la population afrodescendante de la région du pacifique colombien, d'où provient la légende orale de *El Príncipe Tulicio*. Ces récitatifs sont traités sur une rythmique proche des rythmes folkloriques colombiens.

3.5.1.2 La partition et son contexte

Pour se replacer dans le contexte, j'aimerais rappeler que le processus de composition a été réalisé de manière atypique en comparant mes approches et mes pratiques antérieures. L'opéra a été composé, telle une mosaïque, sur une maquette audio (logiciel *Logic Pro 9.1*). J'y ai inséré les différents éléments, au fur et à mesure qu'ils étaient imaginés, sélectionnés, bref, composés. L'utilisation de l'écoute immédiate comme moyen d'intégration des différents matériaux, un peu à la manière de la musique acousmatique, a été primordiale. Ainsi, l'opéra a commencé à se construire à partir de l'Acte IV, puis les Interludes 1, 2 et 4, ensuite l'Acte I, l'Acte II, la Coda, l'Acte III, l'Interlude 4 et enfin l'Acte V. Comme je l'ai précisé auparavant, cette stratégie compositionnelle a facilité la réunion d'éléments musicaux de qualités très diverses, partageant la même trame, les histoires des deux livrets et leurs moments de tension et de détente.

Une fois l'œuvre terminée, sur la maquette audio, la particularité de la musique m'obligea à chercher une solution d'ensemble pour l'élaboration de la partition. Cette solution graphique devait tenir compte des différences et des caractéristiques spéciales de chaque élément musical afin de permettre :

- La gestion des proportions graphiques (écritures conventionnelles superposées à des graphies aléatoires et à la graphie électroacoustique) ;
- Les relations entre le temps des paroles chantées et les textes projetés visuellement (lecture par le public) ;

- Le synchronisme du texte (durée aléatoire proportionnelle) avec des structures rythmiques précises ;
- L'alternance entre temps métrique (tempo conventionnel), temps chronométrique en secondes (*tempo cronometro*) et temps *ad libitum* ou libre (*tempo libero*)
- La facilité de lecture en précisant sur la partition, l'ordre des instruments, des voix, de l'électroacoustique et la projection des images.

Une fois que les solutions graphiques ont été définies, j'ai commencé un travail de solfège (dictée) assez ardu, afin de transcrire les différents éléments de la maquette audio sur la partition : voix chantées et récitées, onomatopées, didascalies, instruments, électroacoustique, projection du texte. Beaucoup de ces aspects ont été consolidés par un processus d'improvisation. L'étape de la transcription fut la plus surprenante. D'abord pour la difficulté et l'effort qu'elle demandait et ensuite, parce que certaines des solutions que j'avais prévues, pour l'écriture de la partition, ont dû être réévaluées et résolues au moment même de la transcription. Par exemple, la manière de distribuer (fragmenter) les représentations de l'électroacoustique, tout en cherchant une corrélation plus au moins juste, avec le reste des composantes dans le temps.

Lors de la recherche d'une solution adéquate pour l'écriture de ce « conglomérat sonore », dans un espace hybride, j'ai dû considérer et faire ressortir les caractéristiques principales de quatre types d'éléments musicaux desquels découlait tout le matériel de l'opéra. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas de quatre thèmes, ou de cellules, ou de fragments à développer. Ces matériaux, que j'appelle les « quatre éléments », pourraient chacun constituer une œuvre indépendante. En plus de comporter un contenu musical spécifique, ils se différencient par leur orchestration.

3.5.2 La partition et quatre éléments musicaux

Je vais à présent brosser rapidement le portrait des caractéristiques des quatre éléments musicaux présents dans la partition. Je tiens à préciser que les détails des aspects les plus importants sont revus et expliqués dans la partie consacrée à l'analyse détaillée.

Le premier élément musical est représenté par la percussion en tant qu'élément d'accompagnement des solistes (Vicencio et Saray). Ce modèle sonore est très présent dans les interludes, où la percussion est l'instrument unique. Il est intéressant d'observer, tel que le montre l'exemple suivant (figure 48) que l'enrichissement du timbre des instruments de percussion (modes de jeu) est une préoccupation constante. Les instruments se divisent en trois zones sonores (bord, milieu et centre) et jouent sur l'emploi de diverses baguettes (ou utilisation de la main) pour modifier leur son.

INTERLUDIO 1

Tempo libero ♩ = 120 Tempo libero ♩ = 120 Tempo libero ♩ = 120 Tempo libero

3:39

Vicencio *mf* *f* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf*

Lai di la re mai ri mai ri li a

Elect. SAMPLER 8 SAMPLER 9 0:00 0:08

Imag. 10. Vinceno parece REACCIONAR emocionalmente a esta leyenda. La OBSESIÓN por la búsqueda de una "instrucción OCULTA" en esta leyenda, sobre la antigua CIVILIZACIÓN PERDIDA

Tempo libero ♩ = 120 Tempo libero ♩ = 120 Tempo libero ♩ = 120

Perc. 1 Toms. Bomb. *ff* *p* *f* *mp* *mf* *mp* *mf*

Perc. 2 Gong. *n* *molto* *mp* *mf* *mp* *mf*

Perc. 3 Timb. *ff* *f* *mf*

M.D. M.I.

Figure 48 : Élément 1. La percussion et le timbre, début de l'Interlude 1 (3:29)

Le deuxième élément musical se préoccupe moins du timbre et se base plutôt sur la virtuosité rythmique. Il se caractérise par l'emploi de la clarinette basse, du violon et de la percussion. Dans l'exemple suivant (figure 49), cette complexité rythmique se déploie sur un décroisement du « dialogue contrapuntique » entre les groupes percussion-violon et percussion-clarinette.

Figure 49 : Élément 2. CL.B, Perc. et Vln., contrepoint en diminution de sa complexité rythmique, Acte III, début Sc. 4 (31:05)

Le troisième élément musical est représenté par l'intervention du chœur avec une harmonie chromatique, qui facilite son assemblage avec d'autres champs harmoniques. Cet élément possède un accompagnement que l'on peut considérer comme une variation de l'élément 2 pour lequel, avec l'absence du violon, la clarinette démontre toute sa virtuosité sur certains modes de jeu. À l'inverse, le chœur utilise la technique la plus conventionnelle de l'opéra ; l'harmonie fonctionne principalement par intervalles de secondes et ses inversions (septièmes, neuvièmes).

Le contrepoint est aussi un élément caractéristique, mais dans ce cas, la polyrythmie est structurée par une régularité très précise. Dans l'exemple suivant (Figure 50), l'évolution du chœur, sur trois moments, est accompagnée par des comportements aussi différenciés par la clarinette et le vibraphone.

The image shows a page of a musical score for Act II, Scene 2, measures 24-31. The score is written for several instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in French. The instrumental parts include Clarinet B, Percussion 1, Percussion 3, and Vibraphone. The score features dynamic markings such as *mp*, *f*, *solo*, and *mf*, and includes performance instructions like *molto vib.* and *concorde flouante*. The time signature is 2/4, and the key signature is one flat. The score is divided into measures 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31.

Figure 50 : Élément 3 : L'harmonie statique du chœur, un chromatisme perméable, Acte II, Sc. 2 (mes. 24, 18:01)

Finally, the **fourth element** musical is constituted by electroacoustic music. This one is composed primarily of treated instrumental sounds. One could say of this element that it constitutes the material serving as a catalyst between elements 1, 2 and 3, as it contains fragments of them. Among the different passages of the electroacoustic music, one finds the leitmotif: a sound coming from a piano, recorded with microcontacts scraped on the strings of the low register and treated to produce parasitic sounds of a radio that is not properly tuned. This material, the only musical element that crosses the entire score, also serves as accompaniment for some « solos » of Vicencio (Ex. figure 51).

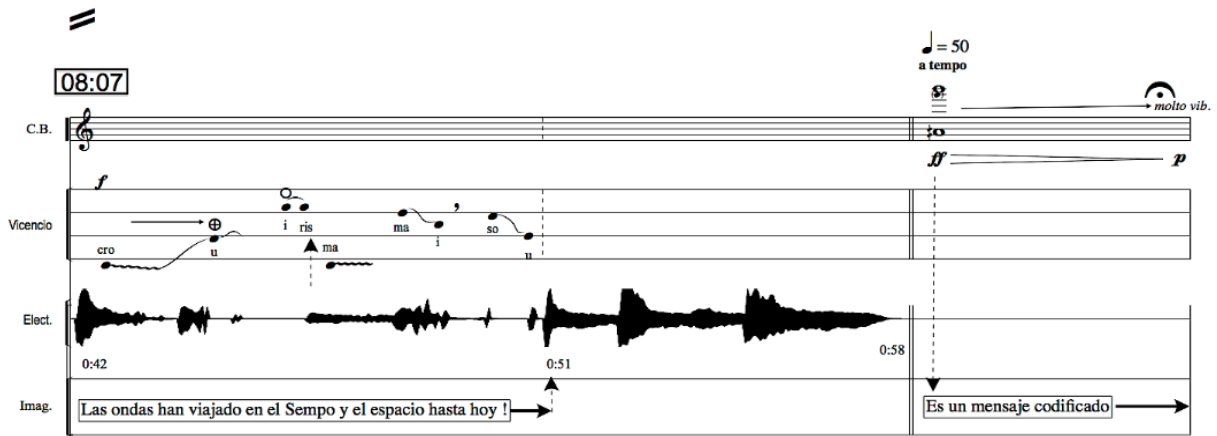


Figure 51 : Variations des fréquences radio parasites, dernière partie de la seconde aria de Vicencio, Acte I, Sc. 2 (08:07)

Ce quatrième élément musical, nommé *Electronica* dans la partition et annoté par l'abréviation *Elect.*, est représenté par le graphique de la forme d'onde qui démontre l'évolution dynamique. Sur la partition, chaque passage électroacoustique (échantillon) est désigné par le terme *sampler* (Ex. figure 52). Les échantillons sont numérotés, pour chaque scène, en partant de 1 en ordre croissant. L'élément quatre (électroacoustique), qui commence et termine l'opéra, est très présent dans l'œuvre par les nombreux passages qui se mélangent avec les éléments 1, 2 et 3, pour construire la musique mixte. En plus on l'entend aussi de manière acousmatique à plusieurs reprises.



Figure 52 : L'électronique, les échantillons : *Elect.* ; *samplers*, Acte III, début Sc. 5 (32:57)

3.5.3 Lecture de l'électroacoustique et des modèles imitatifs des chants

Mon expérience, alors acquise dans la composition d'œuvres mixtes, se limitait à indiquer sur la partition les moments d'activation des fichiers sons ou, dans le cas du temps réel, la numérotation des événements. Dans quelques cas, je précisais par de courts commentaires le résultat sonore escompté. Pour cet opéra, j'étais convaincu qu'il était nécessaire que les interprètes et le chef aient l'opportunité de se sentir proches du résultat sonore de l'œuvre, dans son ensemble; une connexion extrême avec deux composants est nécessaire : l'électroacoustique et le style vocal. Ces deux aspects influencent directement l'interprétation d'un bout à l'autre de l'opéra. De plus, une réduction piano de l'œuvre n'était pas envisageable pour son étude, compte tenu de son écriture.

J'ai donc choisi d'intégrer, pour l'approche à ces deux composants, deux principes dans la partition afin de faciliter son étude de la part des l'interprètes, mais aussi pour quiconque aurait envie de connaître l'opéra et de s'en faire une idée à la simple lecture (écoute) de la partition. Le premier de ces deux principes fut d'intégrer un élément graphique (onde), afin d'identifier l'élément électroacoustique et son interaction avec les musiciens. Le seconde principe consistait à télécharger, dans la partition même, les échantillons audio (en format MP3),¹¹⁴ de l'électroacoustique et des modèles imitatifs des chants. L'idée, pour les instrumentistes de pouvoir consulter « directement » la partie électroacoustique, et pour les chanteurs de s'approcher à l'interprétation des chants, s'est concrétisée avec la réalisation de la partition médiatique.

Cependant, les modèles imitatifs des chants, contenus dans la partition médiatique ne prétendent pas obliger les solistes à réaliser une interprétation identique. Ces imitations vocales seront adaptées aux capacités des chanteurs et à une proposition dramatique qui se veut de rester personnelle. L'objectif final est de conserver le caractère général de chaque passage par une exploration des effets et de la « couleur » du chant, en adéquation avec la dramaturgie. Les passages qui proposent ces références sonores sont identifiés par l'instruction [*Imit*] sur la partition. Cette icône a été tirée d'un ensemble d'instructions créées par mon directeur de thèse, Pierre Michaud, pour une proposition d'improvisation. Par exemple le soliste, qui incarne Vicencio, pourra consulter le fragment d'un chant

¹¹⁴ Les échantillons utilisés pour la production de l'œuvre en concert restent en format AIFF.

préenregistré entendu dans le Grand prologue (figure 53), qu'il chantera à sa manière par la suite, accompagné cette fois par le bruit radio parasite (figure 54, deuxième aria de Vicencio).

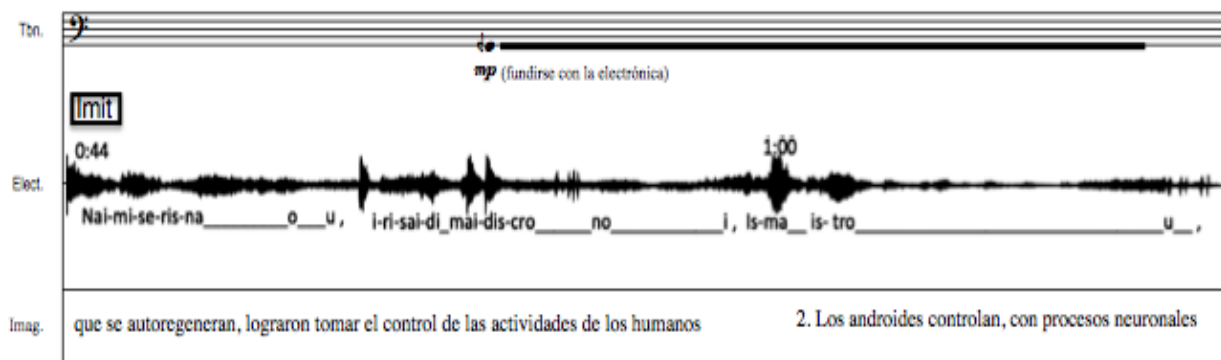


Figure 53 : Illustration du Principe d'imitation, Grand prologue, Introduction (0:44)

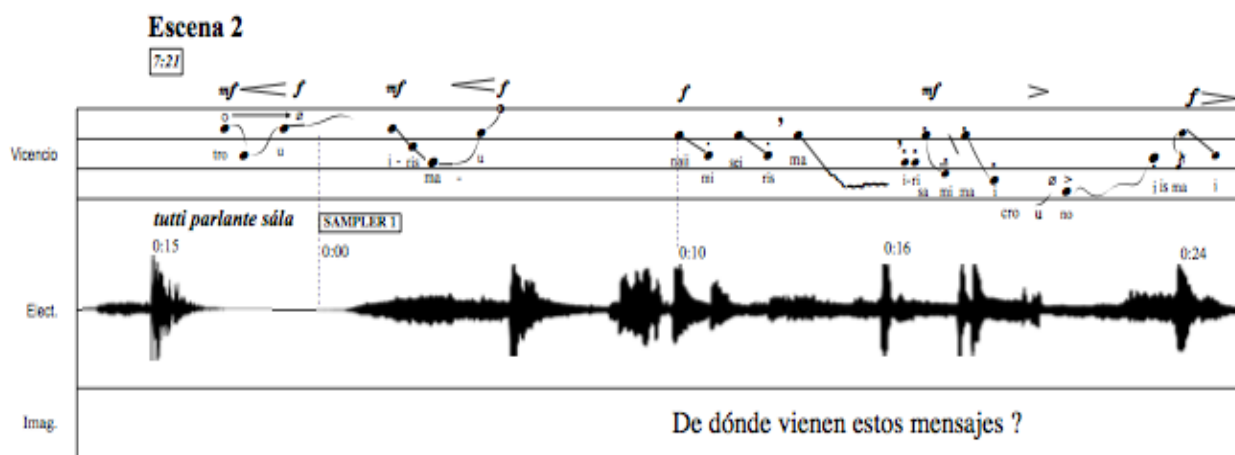


Figure 54 : Seconde aria de Vicencio, Acte 1, début Sc. 2 (7:21)

Avec ces deux aspects introduits dans la partition médiatique (visuel par la représentation dynamique de l'électroacoustique [onde] et auditif par les échantillons audio et exemples vocaux) les instrumentistes, les chanteurs et le chef d'orchestre pourront travailler et apprendre l'œuvre, dans son ensemble, de manière plus directe et immédiate avec l'électroacoustique, avant même de se rendre aux répétitions.

3.5.4 Exemples d'interactions électroacoustiques avec le soliste

L'onde représente principalement le comportement dynamique de l'électroacoustique. Dans l'exemple suivant, un son cyclique contenant une attaque de la cymbale traitée sert, à son tour, de référence pour le départ des « mesures ». La voix se place proportionnellement en respectant les espaces pour énoncer chaque groupe de paroles.

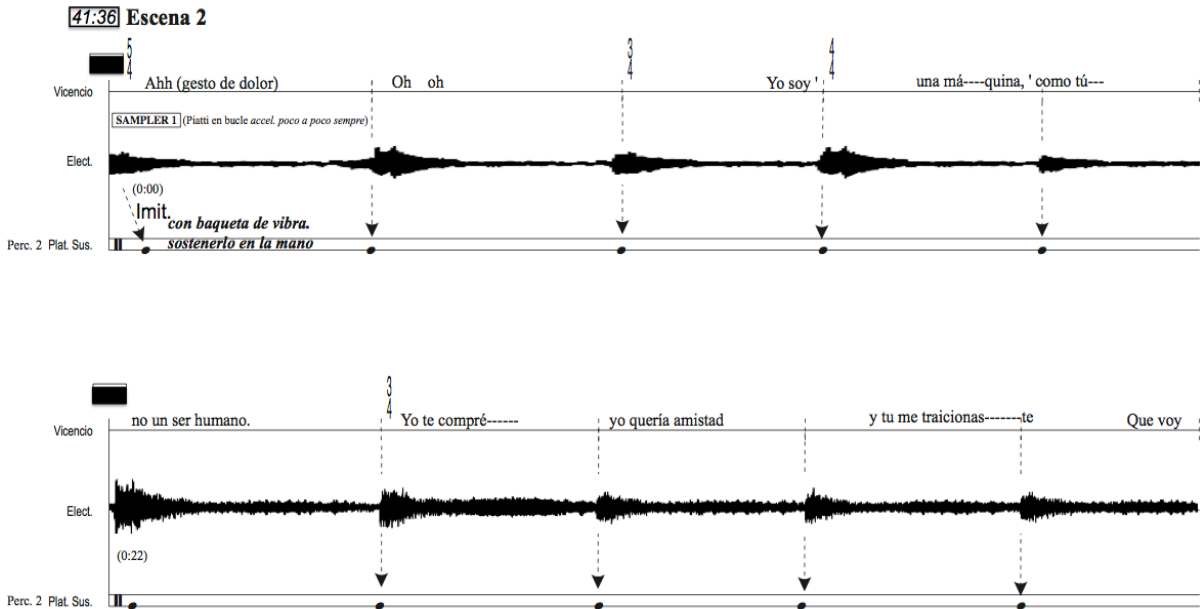


Figure 55 : Visualisation dynamique d'une attaque cyclique de l'onde, interaction avec le soliste, Acte IV, Sc.2 (41:36)

Voilà un aspect qui s'est fait attendre lors de la transcription de l'électroacoustique. L'onde peut s'affaiblir visuellement si elle est trop étendue ou comprimée. Un graphique d'onde, quand il est confronté simultanément à des mots écrits (texte récité ou chanté), a besoin d'être beaucoup plus étendu sur le papier, car le texte écrit occupe plus d'espace visuel dans son écriture que dans sa projection sonore. On peut donc dire que la relation, entre l'aspect visuel et l'aspect auditif, n'a pas de correspondance dans un espace physique, comme sur une partition par exemple. Ainsi, étendre tout le texte sur une seule ligne afin de conserver un parallèle simultané avec le graphique d'onde impliquerait de dilater cette onde d'une manière telle, qu'elle perdrait dans plusieurs des cas ses informations visuelles (attaques, pics, points importants, etc.). Une solution possible est de placer le texte sur plusieurs lignes. Le commencement et la fin du texte parlé, chanté ou projeté doivent être clairement identifiés, par rapport à l'onde, comme démontré à la figure 56, par des flèches.

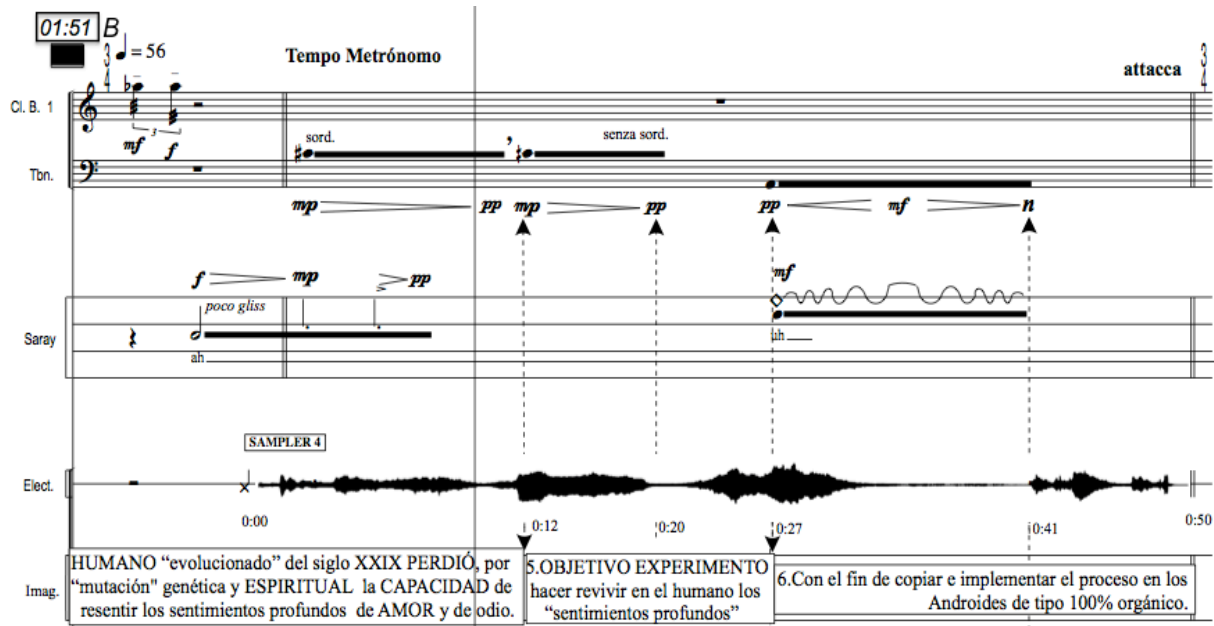


Figure 56 : Rapport du texte (durée de la projection) sur la forme d'onde. Indication d'entrée et de sortie, Grand prologue (lettre B, 01:51)

Il arrive que la lecture de la partition soit guidée par la représentation graphique de la forme d'onde. Ce cas de figure est signalé sur la partition par l'indication « *Tempo cronometro* ». Le chef ne se basera donc pas sur une notation en secondes. Des chiffres sont fixés à certains endroits au-dessous de l'onde comme référence, principalement pour déterminer les évènements les plus déterminants, comme l'entrée des instruments.

Dans l'exemple suivant (figure 57), le chef donne trois entrées au violon (0:08, 0:22 et 0:30), qui a la responsabilité de jouer durant 7 (deux fois) et 11 secondes respectivement.

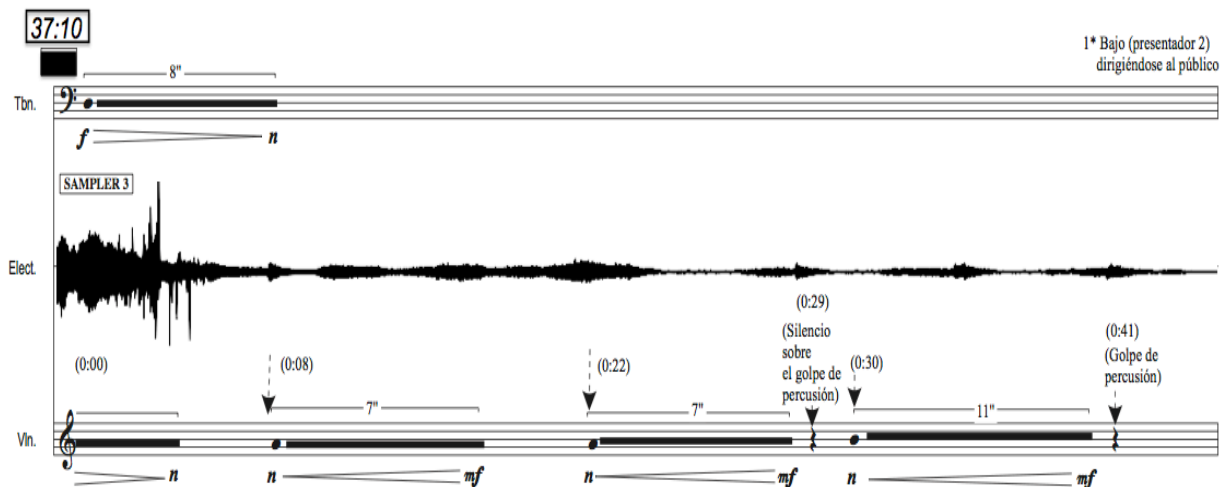


Figure 57 : Utilisation du « *tempo cronometro* », Acte-IV, Sc. 1 (37:10 – 37:46)

Les reliefs visuels des formes d'onde sont, en général, assez évidents pour l'écoute dans la majorité des cas. Dans l'exemple ci-dessous (figure 58), un crescendo, accompagné de l'instruction « fusionner avec la fin du son électroacoustique – en legato », prépare le chef afin qu'il indique la suite, pour le départ du chœur et du narrateur.

The figure shows a musical score with five staves. The top staff is labeled 'Elect.' and contains a waveform that increases in amplitude from 33:28 to 33:38, with a 'Legato' instruction. Below it is an 'Imag.' track with three text boxes: 'Las hechiceras se enteran que la princesa viene a rescatar a su amado y arman un', 'Plan pa' matarlaaaaaa', and 'Pero Amor Caballo conocía el plan y le contó a la princesa que a las doce de la noche'. The vocal staves (S, A, T, B) contain musical notation with lyrics in Spanish: 'es arbol de vida', 'a pacible de vida', 'la lengua de vida', and '(la lengua apacible es arbol de vida)'. The bass staff has 'Ar bol' and 'bol de vi'.

Figure 58 : Lecture et suivi d'un échantillon avec un crescendo, Acte III, Sc. 5 (33:28 – 33:38)

3.5.5 Considérations générales et autres solutions retenues

La musique est composée de telle manière que les superpositions verticales entre les divers éléments, comme l'électroacoustique ou les instruments et les voix, ne requièrent pas une exactitude millimétrique. Cependant, ce n'est pas le cas à l'intérieur du chœur, pour lequel j'utilise une écriture plus conventionnelle.

Le chœur, dans son ensemble, est quant à lui assez distinct vis-à-vis les autres éléments musicaux. Il existe donc une certaine flexibilité, proposée dans l'écriture combinée de la partition (aléatoire et traditionnelle), pour intégrer au résultat musical les possibles moments de retard, ou d'anticipation, causés par les calculs individuels des différents tempi. Dans les moments où la musique nécessite une mise en place très définie, afin d'obtenir un

effet spécifique, les indications sont assez précises sur la partition. Par exemple, tel que présenté dans la figure 56, exposée plus haut.

Une méthode compositionnelle en mosaïque, dans une maquette audio, priorise la combinaison de fragments de tout genre. En œuvrant de la sorte, j'ai travaillé sans prédéterminer ni délimiter de structures métriques ou de formules rythmiques pour l'agencement formel de l'opéra.

Mon idée était de partir dans une aventure sans processus préétabli. Comment contrôler alors le résultat final dans une partition ? Tel qu'on le sait, Grisey disait par exemple que « le processus avait pour rôle d'orienter le discours musical, d'assurer une progression vers le futur de l'œuvre ».¹¹⁵

Dans mon opéra, ce futur se façonne à l'oreille : la forme générale et beaucoup de microstructures figées, dans la partition deviendront le produit d'un hasard guidé par l'intuition. La transcription de ces durées arbitraires a donné comme résultat une partition qui change constamment, au niveau du tempo et des rythmes structurels, mais en l'analysant, elle semble avoir tout de même une structuration préconçue, avec une cohérence quasi géométrique. Il faut néanmoins considérer la partition comme un outil toujours flexible.

¹¹⁵ Jérôme Baillet, *Gerard Grisey, fondements d'une écriture*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 65.

The image displays a musical score for Act V, Sc. 3, spanning measures 54:25 to 54:46. The score is divided into two main sections.

Section 1 (Measures 54:25-54:46):

- Cl. B. 1:** Clarinet in B-flat 1. Traditional notation with dynamics *mf*, *f*, *p*, *mp*, *mf*, and *pp possib.* A *rall. tutti* marking is present.
- Vanco:** A graphic notation staff showing a large, shaded area that tapers from left to right, labeled *mp* and *Calmo*. Below it are the letters 'ah ah ah ah ah'.
- S, A, T:** Soprano, Alto, and Tenor vocal parts. Traditional notation with lyrics: 'solo', 'a en tro', 'sal cum', and 'rallando'.
- Borb. 1:** Bassoon 1. Traditional notation with dynamics *mf*, *poco*, *f*, and *mp*.
- Glack:** Clarinet in G. Traditional notation with dynamics *mf* and *mp*.
- Perc. 2 Gong:** Gong. Traditional notation with dynamics *mf* and *p*.
- Vib. Perc. 3:** Vibraphone. Traditional notation with dynamics *mf* and *f*. A *rallando* marking is present.

Section 2 (Measures 54:47-54:46):

- Vanco:** A blank staff.
- Elect.:** Electronic music. A waveform labeled 'Tempo cronometro' is shown, with a duration of 0:00 to 0:09. Above it is the instruction 'Regolare e calmo come una marcia funebre'.
- Borb. 1:** Bassoon 1. Traditional notation with dynamics *mf* and a *rall. sempre...* marking.
- Glack:** Clarinet in G. Traditional notation with dynamics *mf* and a *rall. sempre...* marking.
- Perc. 2 Gong:** Gong. Traditional notation with dynamics *mf* and a *rall. sempre...* marking.

Figure 59 : Assemblage d’une écriture traditionnelle et d’une écriture aléatoire, Acte V, Sc. 3 (54:25 – 54:46)

La figure 59 montre le résultat de la superposition de l'élément 1 (percussion accompagnant Vicencio, écriture aléatoire) et de l'élément 3 (chœur accompagné par la clarinette et le vibraphone, écriture traditionnelle). C'est l'assemblage de deux types d'écriture dans un même espace ; le résultat d'un processus de montage fait à l'oreille sur le logiciel *Logic Pro*, puis retranscrit sur la partition. Je pourrais dire à propos de ce morceau que les deux interventions du chœur, et de la clarinette, divisent symétriquement ce moment musical, et font réagir de façon très particulière le vibraphone. La décomposition rythmique de ce dernier vers une sonorité plus légère sert d'accroche à l'intervention dramatique de Vicencio (geste *nervioso*), soutenue par le synchronisme en accélérandu du tremolo de la Grosse caisse (Bom.). Le groupe des percussions prend la responsabilité de toute cette force musicale pour l'amener vers le *niente* (*rall et dim.*) en se croisant avec l'électroacoustique. Une fois compris sur la partition, ce comportement musical permet au chef de rapprocher les *tempi* et les interventions des musiciens selon son gré, tout en gardant la cohérence musicale suggérée par la métrique de l'élément 3.

Le choix, la composition et le développement des éléments musicaux se sont faits selon différentes approches. Je considère intéressant de souligner que dans le travail de composition en mosaïque, l'un des éléments les plus fractionnés a été le chœur, pourtant le seul élément composé linéairement du début à la fin. La partie chorale de l'opéra, qui dure 12 minutes environ, est la plus fragmentée et disséminée à travers l'œuvre. Ainsi, on peut observer au long de la partition des fragments répétés dans différents contextes et qui alternent, de manières diverses, avec les fragments et sections des autres éléments. Cet exemple me sert pour souligner que cette méthode de réemploi et de recirculation des fragments est la technique la plus couramment utilisée dans l'œuvre. Cette manière de faire s'établit comme l'un des principes fondamentaux du travail d'orchestration en mosaïque.

Conséquemment, les fragments sont connectés avec les musiques provenant d'autres éléments. Dans l'exemple suivant, deux fragments du chœur (figure 60 et figure 61), éloignés l'un de l'autre dans la version originale, sont ici réunis par l'élément 4 (électroacoustique), qui traverse le premier fragment du chœur, créant une tension qui sera résolue, avant la deuxième intervention de ce dernier, par le jeu englobé de la résonance métallique du gong et de la cymbale (L.V.), qui, à son tour, va se fusionner avec une réverbération proposée par l'électroacoustique à la toute fin de son intervention.

Figure 60 : L'élément 4 (électroacoustique), traversant un fragment du chœur, va servir de lien avec un autre passage choral, Acte I, Sc. 5 (lettre A, 14:08)

Figure 61 : L'élément 1 (percussion : résonance métallique - gong et cymbale) se fusionne avec la réverbération de l'élément 4 (électroacoustique), pour relier les deux fragments du chœur, Acte I, Sc. 5 (14:35)

À quelques occasions précises, et pour faciliter l'interprétation des chanteurs ou du narrateur, la partition fait alterner différentes méthodes de notation temporelle. Dans l'exemple suivant (figure 62), de manière alternée, sont utilisés le temps métronomique des mesures (premier système) et le temps chronométrique en secondes (deuxième système).

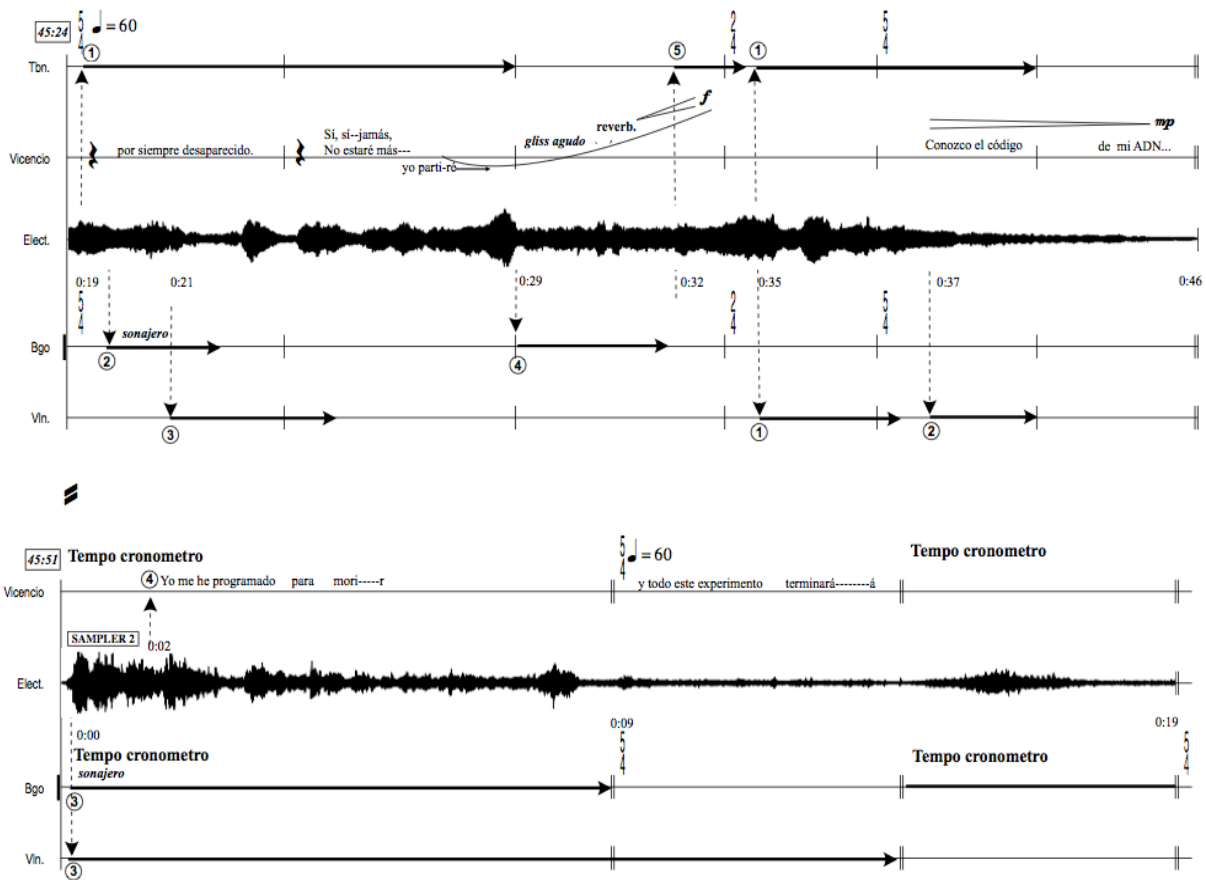


Figure 62 : Alternance du Temps métronomique et chronométrique, Acte IV, Sc. 3 (45:25)

On notera dans la deuxième portée que la mesure à 5/4 commence après que l'électronique ait fait entendre un évènement singularisé par sa dynamique, sous la forme d'onde, et qu'elle se termine à un moment où commence un nouvel évènement en crescendo. Pour résoudre la notation d'un tel moment, on aurait pu imaginer un décompte de cinq secondes pour remplacer la mesure à 5/4. La solution tempo métrique est adoptée dans les cas où l'interprète (chanteur ou narrateur) réalise son intervention aléatoire, pendant un espace de temps très précis ; son intervention sur un geste métrique, auquel il sera habitué, facilitera son calcul du temps. D'un autre côté, pour le chef, il pourrait s'avérer plus simple de battre la mesure plutôt que d'utiliser un décompte en secondes, vu qu'il signale déjà

d'une main, des chiffres pour les instrumentistes, qui auront la responsabilité de gérer la durée de leurs interventions.

3.6 Réflexion

De façon générale, nous pouvons considérer que la partition musicale a largement contribué à l'évolution de la musique. Qu'elle est le résultat principal du développement d'une écriture que nous qualifions aujourd'hui de traditionnelle ? Dans le dernier demi-siècle, la partition a bénéficié d'un apport considérable avec l'intégration de nouveaux éléments graphiques et des différents moyens pour en faciliter la lecture ou en agencer le tempo. Dans un opéra, comme *El Príncipe Tulicio*, est-ce que l'intégration d'éléments contemporains et traditionnels, dans un même espace, constitue un apport pour la musique ? Qu'apporte la partition hybride sur le plan de l'écriture traditionnelle et son évolution ? Aurait-on pu se servir d'une autre proposition, déjà utilisée en musique mixte, pour cet opéra ? Ces questions et tant d'autres mériteraient, à elles seules, un approfondissement exposé dans un travail indépendant, basé davantage sur la musicologie. Pour le moment, la proposition d'écriture musicale retenue pour la partition me satisfait, car elle semble largement répondre aux besoins de l'opéra *El Príncipe Tulicio*. Pour finir cette réflexion, j'aimerais citer Grisey, qui disait :

« Définir à chaque instant donné ce qui change par rapport à ce qui précède, structurer la quantité de changements, la différence entre chaque évènement et le suivant [...] En incluant non seulement le son, mais, plus encore, les différences perçues entre les sons. Le véritable matériau du compositeur devient le degré de prévisibilité, mieux : de préaudibilité ».¹¹⁶

¹¹⁶ Gérard Grisey, *Écrits : ou l'invention de la musique spectrale*, Éditions MF, Paris 2008, p. 373.

CONCLUSION

Actualisation du genre opératique et autres formes d'expressions affines

La « mort annoncée » de l'opéra, par beaucoup de compositeurs et critiques entre les années 1950 et 1980, était une prédiction conjoncturelle. De nos jours, nous constatons que l'opéra traditionnel est revivifié grâce à différents aspects comme la scénographie ou les mises en scène (parfois controversées), la médiatisation des « étoiles-vedettes » de l'opéra, et à tout l'effort de popularisation du genre qui s'intègre et s'adapte, même au grand écran. Ce type de recette remplit les théâtres et garantit le succès des saisons musicales des maisons d'opéra, qui fonctionnent souvent à guichet fermé. Cependant, l'importance des explorations musicales contemporaines et l'intégration de nouveaux moyens d'expression ne font pas encore partie des politiques établies par les grandes maisons d'opéra. Ironiquement, ce sont ces mêmes aspects qui ont connu la plus grande expansion dans les nouvelles formes lyriques contemporaines, alliant souvent un travail interdisciplinaire propre et compris par les générations « technicisées ».

L'explosion des tendances, à laquelle nous assistons, implique et entraîne une nouvelle dénomination et classification des genres artistiques. Un nouveau cycle de recherches permet d'appuyer le théâtre musical, le mélodrame, l'opéra pluraliste, etc., d'où surgissent de nouvelles ramifications. Ces dernières se définiront avec l'avancée -l'évolution- de la technologie et des concepts en art, comme cela s'est fait au XX^e siècle pour les nouvelles formes de l'opéra.

Dans l'actualisation de l'opéra plus traditionnel, il ne faut pas négliger l'effet positif sur l'achalandage que peut avoir l'introduction du multimédia dans les représentations opératiques. En échange d'un public élargi, les maisons d'opéra pourraient se sentir encouragées d'appuyer de nouvelles propositions artistiques avec des directives plus innovantes. Il est clair que pour déterminer les directives, il est nécessaire de réaliser des modifications profondes dans divers domaines (administration, salles de spectacle, méthodologie des répétitions, acquisition d'équipement spécialisé, mises à jour des connaissances techniques du personnel de salle, etc.). Personnellement, je considère qu'une évolution drastique de l'opéra est possible si un des critères prioritaires est d'équilibrer le

pourcentage, entre opéras traditionnels et opéras expérimentaux, dans la programmation des saisons musicales¹¹⁷.

Mon expérience avec le travail interdisciplinaire

Avec la popularisation des pratiques, les artistes ont élargi leurs champs d'action en intégrant divers outils technologiques à leur art. Les problématiques inhérentes aux travaux interdisciplinaires exigent une réflexion de la part des artistes, qui ont la responsabilité, mais aussi le privilège de proposer une alternative. À mon avis, un des plus grands impacts de la technologie est qu'elle aura permis d'ouvrir « les vannes » de la création et des « possibles », profitant de contextes d'interventions interdisciplinaires, pour redonner un souffle de vie à des genres plus traditionnels, tel l'opéra.

L'interdisciplinarité requiert l'adaptation d'un mécanisme commun de communication. Dans le cas de *El Príncipe Tulicio*, ce mécanisme est reflété dans une partition hybride qui facilite l'intégration de l'information et de son exécution. Il est fort probable qu'au moment de la représentation de l'œuvre, certaines inexactitudes de ce mécanisme subsistent. Cependant, grâce à une marge de flexibilité, dans l'apparition et la disparition des éléments « mobiles » de l'œuvre (chant, narration, déplacements scéniques) qui interagissent avec les éléments « fixes » (fragments électroacoustiques ou projections du livret sur écran), la partition hybride pourra intégrer des corrections sans affecter le cours du projet.

La relation entre les trois arts

L'exercice mental consistant à visualiser la mise en scène pour *El Príncipe Tulicio*, pendant la précomposition, m'a permis de conclure que le travail scénique occupe une place fondamentale dans le processus de composition *gesamtkunstwerk*. On considère souvent que la composition d'un opéra consiste à mettre un texte en musique, et que la mise en scène et la scénographie viennent ensuite. Elles sont souvent délaissées. À la discrétion du scénographe ou du metteur en scène, cela peut varier largement d'une production à l'autre.

¹¹⁷ Une statistique générale classifie le nombre de productions et de représentations partout dans le monde. Grâce à cette statistique, on peut observer une tendance majoritaire vers les opéras traditionnels. Le nombre de nouvelles œuvres inclut aussi les opéras qui obéissent au schéma traditionnel. Site Web consulté en février 2016. <http://operabase.com/top.cgi?lang=frhttp://operabase.com>

Cette réalité démontre bien que le travail théâtral n'est pas encore considéré comme faisant partie intégrante du processus de composition d'un opéra. Sur ce point, j'en conclus que la « théâtralisation » des personnages et de la scène, dans l'œuvre d'art totale, doit être intégrée à un point tel que sa suppression ou sa simple modification provoquerait un déséquilibre complet de l'œuvre.

Mon expérience avec *El Príncipe Tulicio* prouve qu'il est possible d'adapter un texte aux besoins d'une musique déjà existante. Ainsi un livret non terminé, au moment d'entreprendre le processus de création, peut céder ou s'affirmer face aux autres composantes de l'œuvre. C'est ce qui fut le cas pour le livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde*.

Des éléments qui déterminent l'esthétique

Esthétique. Au commencement, je croyais que l'esthétique générale de l'œuvre se définirait, en grande partie, par l'usage d'une technologie simple. Contrairement aux œuvres que j'ai composées dans le passé, cet opéra confirme que la technologie ne se prête pas à tous les jeux, et qu'il n'y a rien de simple ! Peut-être que, dans un opéra, le caractère implicite de la dramaturgie surpasse toujours l'aspect technique ? Je crois que la musique électroacoustique, la création de l'intrigue, à partir de projections du texte, et l'usage de la radio, avec son système de haut-parleurs internes, sont des éléments incontournables de l'œuvre auxquels n'importe quelle technologie aurait eu à s'adapter.

La voix. Je considère que le traitement vocal des parties solistes est un élément distinctif de cet opéra. Je ne pourrais pas imaginer le caractère de sa musique (instrumentale, électroacoustique ou mixte) et raconter une histoire d'androïdes avec un traitement vocal en pur *sprechgesang*, ou très mélodique.

L'électroacoustique. Le résultat final de cette œuvre nous présente les degrés d'évolution d'une idée, qui se développe depuis la « première note » d'un fichier sonore, d'une durée de 20 secondes (un son imitant le bruit « parasite » d'une radio mal réglée), qui devient un leitmotiv. Sa répétition et ses variations construisent ensuite des phrases, des périodes, puis des scènes entières. Ce matériau a agi comme pivot de l'œuvre et a facilité le

mélange des différents éléments musicaux et visuels, très possiblement en raison de sa simplicité harmonique, sa neutralité rythmique et de la hauteur.

La dramaturgie. L'intégration du premier livret (la Légende de Tulicio) au second livret (celui de Vicencio et des androïdes) est l'élément qui m'a permis de passer facilement d'une ambiance visuelle et sonore, à une autre complètement différente. C'est justement l'idée de la mise en abyme d'un livret au sein d'un autre, responsable de la structure même de l'œuvre, qui justifie le besoin d'unir les deux histoires. De plus, si on me demandait de nommer un aspect important de l'identité de cet opéra, je penserais tout de suite à l'objet-clé de la scénographie : la Radio. Il est l'élément unificateur de la trame narrative, tout comme le bruit des fréquences radio l'a été pour la musique. Il influence le déroulement du second livret, il est la charnière entre les deux livrets.

L'impact de ce travail

Avec l'avancée des nouvelles expressions, nous présumons que le répertoire opératique traditionnel conservera son attraction et continuera de faire profiter, son fidèle public, du regard nouveau des créateurs motivés. Comme ce fut le cas avec mon travail. J'aimerais rappeler que *El Príncipe Tulicio* est inspiré, à la base, de concepts hérités de l'opéra et des réflexions que je me suis faites des différentes critiques sur le genre. En fait, par mon travail, j'ai tenté de réévaluer certains aspects du genre. Les résultats auraient probablement été très différents de ceux obtenus si, au départ, j'avais pris une autre forme d'art que l'opéra comme le théâtre musical ou autres déclinaisons. Quant à savoir si le résultat final aurait été plus efficace ou non ? Cela est sans importance puisque finalement, c'est l'expérience de composition acquise durant ce projet qui compte le plus. Aujourd'hui, avec plus de conscience, je suis convaincu que l'opéra reste un modèle idéal d'expression, si l'on est prêt à reconnaître la nécessité de l'expérimentation sur les problématiques et le grand potentiel d'un travail interdisciplinaire.

Je ne tente pas de comparer mon travail selon les critères ou les paramètres de l'opéra traditionnel. Pas plus que je ne prétends savoir si mon œuvre constituera, ou non, un apport à la critique constructive de l'évolution de l'art lyrique. De même, je ne revendique pas de faire la démonstration de la complexité implicite que comporte la composition d'une

œuvre d'art totale. Ni encore de débattre des qualités artistiques de *El Príncipe Tulicio*, de manière à savoir s'il s'agit d'une œuvre novatrice, ou fondamentalement, enracinée dans la tradition. Le but premier de ce doctorat, rappelons-le, était de réussir à réaliser un opéra dans son plus simple effectif. Les enseignements recueillis tout au long du doctorat, tout comme les objectifs tracés au départ et les résultats de mes expériences, mènent à une conclusion simple, mais plus valide que n'importe quelle discussion sur la pérennité de l'art. Cette conclusion correspond à la conscience que l'on acquiert en traversant le processus créatif d'une œuvre ou d'un genre exigeant. On doit accepter de se tromper, de faire des ajustements, ou de changer d'approche, tout en s'appropriant de nouvelles notions. Dans mon cas, cette expérience marque une rupture et une réorientation dans ma façon de produire et de créer. Ce travail m'a aussi permis de réaliser combien la dimension et l'ampleur d'un projet dépendent de la vision et de l'intérêt que le compositeur a pour un sujet spécifique. Pour moi, l'attrait de la manipulation neurologique était une motivation.

Au point de vue pédagogique, j'aimerais que ce travail motive, ceux qui en sont à leur première expérience opératique, à poser des questions et à imaginer des stratégies qui les aideront à définir leurs propres problématiques. En espérant que les critiques qui seront faites de mon travail trouveront une résonance et serviront de guides, comme pistes de réflexion, pour continuer à faire vivre le genre.

Finalement, dans son engrenage artistique, cet opéra aura aussi entraîné une interconnectivité entre des humains (collaborateurs) partageant des sentiments « profonds » à l'égard d'un même projet. Des rencontres, tout aussi vitales, que nécessaires au processus.

Le fruit de mes rencontres a largement contribué à ma démarche compositionnelle et à la manière de réfléchir l'acte de création à partir d'un processus pluridisciplinaire. Cela aura un impact certain sur la méthodologie que j'utiliserai dans mes projets futurs ainsi que dans mes relations (collaborations) avec d'autres êtres vivants (et pourquoi pas... avec d'autres androïdes qui voudraient développer leurs réseaux neuronaux !).

Bibliographie

- Adorno, Théodor. « Opéra » *Opéra, Revue Contrechamps* (L'âge d'homme) n° 4, 1985.
- Baillet, Jérôme. Gerard Grisey, fondements d'une écriture. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Barilier, Etienne. *Alban Berg*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978.
- Bianconi, Lorenzo et Pestelli, Giorgio. « Le système de production et ses implications professionnelles » Dans *Histoire de l'opéra Italien*, traduit par Bernadette del Commidette. Liège : Mardaga, 1992.
- Bonardi, Alain. « Sur les conditions de possibilité des opéras numériques » *Espaces sonores, actes de recherches* (Éditions musicales transatlantiques), 2003.
- Bosseur, Jean-Yves. *John Cage*. Paris : Minerve, 2000.
- Bovier-Lapierre, Bernard. *Opéras, Faut-il fermer les maisons de plaisir ?* Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1988.
- Brhom, Jean-Marie. « Mises en scène et représentations théâtrales » *Opéra, Revue Prétentaine* (Université Paul Valéry-Montpellier III) 20, n°21, mars 2007.
- Cohen-Levinas, Danielle. *Le présent de l'opéra au XXe Siècle*. Paris : Kimé, seconde édition, 2001.
- Daines, Matthew and Sellars, Peter. « Nixon in China : An Interview with Peter Sellars » *Tempo, New Series*, Cambridge University Press, No. 197, July 1996.
- Finné, Jacques. *Opéra sans musique*. Lausanne : L'âge d'homme, 1982.
- Fox, Christopher. « Après Einstein : la succession minimaliste » Dans : *Musiques nord-américaines, Revue Contrechamps*, L'âge d'homme, vol. n° 6, 1985.
- Grisey, Gérard. *Écrits : ou l'invention de la musique spectrale*. Paris : Éditions MF, 2008.
- Konold, Wulf. *Bernd alois ZIMMERMANN*, Normandie : Éditions Tum/Michel de Maule, 1996.

- Maxwell Davies, Peter et Poulenc, Franc. *The Lighthouse – La voix Humaine*. Barcelona : Ed. Fundació Gran Teatre del Liceu, 1996.
- Merlin, Christian. « Les grandes tendances de la mise en scène d’opéra » *Opéra et mise en scène* 241, n° 1, 2007.
- Michel Rostin, Marie-Noël Rio. « Entretien avec Vinko Globokar » *Aujourd’hui l’opéra, Où va la création lyrique en France* (Recherches) n° 42, janvier 1980.
- Nattiez, Jean-Jacques. « Mise en scène lyrique, interprétation et sémiologie » *Présentaine, Opéras, mises en scènes et représentations théâtrales* (Université Paul Valéry-Montpellier III) 20, n° 21, mars 2007.
- Nessi, Charlotte. « La mise en scène lyrique » Dans *Le théâtre lyrique français 1945-1985*, Paris : Champion, 1987.
- Nicolas, François. « Les preuves et les traces, ou les calculs qui ne s’entendent pas », *Composition et perception*, Revue Contrechamps (L’Age d’Homme) N°10, 1989.
- Nono, Luigi. « Possibilité et nécessité d’un nouveau théâtre musical » *Opéra, Revue Contrechamps* (L’âge d’homme) n° 4, avril 1985.
- Laborde, Denis. « L’opéra et son régisseur. Notes sur la création d’une œuvre de Steve Reich », dans : *Ethnologie française*, Vol. 38 (Presses Universitaires de France), n° 1, janvier 2008.
- Pérez, Hector J. *Opera and Video, Technology and Spectatorship*. Bern : Peter Lang AG. International Academic Publishers, 2012.
- Rigone, Michel. *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel*, Paris : Milenaires Editions III, seconde édition, 1998.
- Rio, Marie-Noel et Rostain, Michel. *L’opéra mort ou vif*, Paris : Recherches/Encres, 1982.
- Riou, Alain. « Le théâtre musical de Maurice Ohana » Dans *Le théâtre lyrique français 1945 – 1985*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1987.
- Riout, Denys. *Yves Klein, l’aventure monochrome*. Paris : Gallimard, 2006.
- Szendy, Peter. *Machinations de George Apherdis*. Paris : Harmattan, 2001.

- Zalzman, Eric et Desi, Thomas. « New Media and Music Theater » Dans *New Music Theater*, New York: Oxford University Press, 2008.
- Zimmermann, Bern alois. « L'avenir de l'opéra » *Opéra, Revue Contrechamps* (L'âge d'homme) n° 4, 1985.

Sites Internet

- Brahms-Ircam. *Romitelli, Fausto, An Index in Metal*. (consulté le 20 juin, 2016). <http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>
- Capitole, Théâtre du. *Service éducatif, Une histoire de l'opéra*. (consulté le 4 décembre, 2016). <http://www.theatreducapitole.fr/1/saison-2011-2012-230/pour-tous-et-pour-chacun-254/eleves-professeurs/actions-educatives-et-pedagogiques.html>
- Central, Teatro. *Fausto Romitelli, Index metal*. (consulté le 20 juin, 2016). <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/teatros/teatro-central/evento/fausto-romitelli-index-metals>
- Duplay, Mathieu. « I Speak According to the Book : écriture et logos dans Nixon in China de John Adams et Alice Goodman » *Transatlantica, Revue d'études américaines* [En ligne], 1 | 2013. (Consulté le 30 septembre, 2016). <http://transatlantica.revues.org/6395>
- Hommes, Ciel des. *L'image d'Astronomie*. (consulté le 12 janvier, 2013). http://www.cidehom.com/apod.php?_date=060213
- Ira Stoll, « New York Times Publishes Paeon to 'Klinghoffer' Opera Author » Dans *The Allgemeiner*. (consulté le 06 janvier, 2018). <https://www.algemeiner.com/2017/08/23/new-york-times-publishes-paean-to-klinghoffer-opera-author/>
- Musica, Ars. *Staatstheater, notes du programme*. (consulté le 05 novembre, 2105). <http://brahms.ircam.fr/works/work/9636/>
- Opera Lively. Dans *Opera contemporaine*. (consulté le 13 mars 2016). <http://operalively.com/forums/showthread.php/16-Opera-contempor%C3%A1nea>
- Provence, Festival d'Aix en. *Production d'un opéra*. (consulté le 21 novembre 2015). https://www.youtube.com/watch?v=RQf_Rj8G6xw

- Vincent-Lancrin, Stephan. *The classical music network*. (consulté le février 23, 2016) http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=695

- *Dutch National Opera. Kopernikus, opéra rituel de mort*. <http://www.operaballet.nl/en/opera/2013-2014/show/kopernikus> (consulté le novembre 12, 2015)

Liste d'annexes

Annexe 1 : Livret de l'opéra *El Príncipe Tulicio* (annexe numérisé - clé)

Annexe 2 : Tableaux corrélatifs (annexe numérisé)

J'ai réalisé des tableaux descriptifs que je nomme « corrélatifs ». Un tableau a été conçu pour chacune des sections de l'opéra, soient 26 parties réunies en dix tableaux (Grand prologue [Introduction + Interlude 1], 5 actes, 3 interludes et coda). On y trouve des notes explicatives sur la relation entre la musique (instrumentale, acousmatique et mixte), la scénographie (performance et décor) et la dramaturgie (trame, comportements des personnages et importance des faits).

Annexe 3 : Trois partitions de la première période du doctorat
(format 8.5 x 11 pouces)

- *Lumières d'un paysage cosmique*. Quatuor à cordes avec électronique : deuxième mouvement.
- *Intima-Sonus, Microcontact – I*, pour trombone et trio (flûte, violon, violoncelle) amplification par microcontacts.
- *Emoción, Memoria, Cerebro*, pour ensemble.

Annexe 4 : Partition *El Príncipe Tulicio* (format 11 x 17 pouces)

El Príncipe Tulicio, opéra de chambre avec électronique (Grand prologue (Introduction et Interlude 1), Acte I, Interlude 2, Acte II, Acte III, Interlude 3, Acte IV, Interlude 4, Acte V, Coda).

Annexe 5 : Quinze photographies pour la projection, Interlude 3

Annexe 6 : Partition médiatique *El Príncipe Tulicio* (

Annexe 7 : enregistrements des quatre pièces (document complémentaire – audio)

1. *Lumières d'un paysage cosmique*

2. *Intima-Sonus*
3. *Emoción, Memoria, Cerebro*
4. *El Príncipe Tulicio*

Annexe 8 : Vidéo animée opéra *El Príncipe Tulicio* (document complémentaire –vidéo)

Vidéo animée *El Príncipe Tulicio* (Fragment contenant : Grand prologue, Acte I, Interlude 2, Acte II, Acte III, Interlude 3, Acte IV, jusqu'à l'Interlude 4). Durée 49:40. Format Wmv.

Note : L'animation vidéo de l'opéra a été produite dans le seul but de faciliter le suivi des textes projetés, qui ne sont pas compris dans la version exclusivement audio. Elle permet aussi de donner un aperçu de ce à quoi pourrait ressembler une mise en scène simple et l'exposition photo. Cette vidéo a été réalisée à titre informatif seulement. Et ne fait pas partie de l'analyse du corpus de la thèse, en tant que tel. Il est important de préciser qu'en raison du texte original de la thèse, écrit en espagnol, j'ai décidé de présenter le texte du Grand prologue traduit, afin d'accélérer l'immersion du jury, et du lecteur en général, dans la trame de l'histoire. Toujours dans le but de faciliter la compréhension, deux moments chantés en français ont été intégrés à l'enregistrement audio (11:51 – 14:00 et 41:47 – 46:40).

Annexe 9 : Crédits des pièces enregistrées et des éléments visuels

ANNEXE 1 : Livret El Príncipe Tulicio

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre ;
El Príncipe Tulicio
Opéra**

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Août 2017

Libreto
Ópera de cámara El Príncipe Tulicio

GRAND PRÓLOGO

Introducción

- **Imagen 1:**
Hoy, en el año 2850
Otro humano es OBJETO de un nuevo EXPERIMENTO.
Entre los años 2492 y 2810,
Los ANDROIDES que se “AUTO-PROCREAN”
lograron tomar el control de las actividades de los humanos.

- **Imagen 2:**
Los androides controlan, con procesos neuronales,
la voluntad de los humanos, su memoria y su procreación.
CREÁNDOLE al humano una FALSA ILUSIÓN de vida y de control.

- **Imagen 3:**
Un grupo de HUMANOS son mantenidos CON VIDA,
Y utilizados COMO MODELO para desarrollar
el comportamiento emocional androide.
PERO ...

- **Imagen 4:**
El ser HUMANO “evolucionado” del siglo XXIX
PERDIÓ por “mutación genética y ESPIRITUAL”,
la CAPACIDAD de abrigar los sentimientos profundos
de AMOR y de odio.

- **Imagen 5:**
OBJETIVO DEL EXPERIMENTO
de los androides:
hacer “renacer” en el humano
los “sentimientos profundos”

- **Imagen 6:**
Con el fin de copiar e implementar
el proceso en los Androides de tipo 100% orgánico.

- **Imagen 7:**
El humano, VICENCIO se apodera de un aparato desconocido:
UNA RADIO

- **Imagen 8:**
que CAPTA algunas EMISIONES radiales que quedaron ESTACIONARIAS
en el Tiempo y el Espacio, hace varios siglos.

- **Imagen 9:**
una de estas emisiones se titula:
“ El Príncipe Tulisio ” (Leyenda popular de princesas y brujas)

Interludio-1

- **Imagen 10:**
Vicencio parece REACCIONAR emocionalmente a esta leyenda.
la OBSESIÓN por la búsqueda de una “instrucción OCULTA” en esta leyenda,
sobre la antigua CIVILIZACIÓN PERDIDA,
- **Imagen 11:**
ESTIMULA
los NEUROTRANSMISORES de Vicencio.
- **Imagen 12:**
Esto crea nuevas conexiones y reacciones neuro-hormonales.
Aquellos sentimientos profundos perdidos
COMIENZAN a “DESPERTAR”.
- **Imagen 13:**
Vicencio IGNORA que hace parte de este experimento.
él NO SABE que (SARAY 307),
es más que una SIMPLE androide a su SERVICIO doméstico y sexual.
- **Imagen 14:**
Vicencio esta convencido de ser un historiador-científico y cree que
los seres HUMANOS habitan AISLADOS en grandes casas-LABORATORIO-s
aislados.
- **Imagen 15:**
Los ANDROIDES que controlan a Vicencio
PIENSAN que el experimento FUNCIONA...
PERO...
- **Imagen 16:**
Al FINAL de la LEYENDA “El Príncipe Tulisio”,
Vicencio DESCUBRIRÁ LA VERDAD
- **Imagen 17:**
Y más AÚN!

ACTO I

Escena-1

- **Narrador (radio):**
Buenas noches señoras y señores,
hoy domingo 10 de julio de 2492, pasados varios días después de
los horribles acontecimientos ocurridos en todo nuestro planeta,

hemos restablecido la emisión de nuestro programa:

Leyendas Para No Olvidar.

Y que más reconfortante que olvidarnos por un momento del dolor, con una leyenda fantástica, titulada: *El Príncipe Tulisio*. Leyenda de una tradición oral que parece haber atravesado tres continentes, en otra época de horror como lo fue la conquista del continente Americano, que transmitimos en

en nuestra emisión anterior. Esta es la historia de un bebé, un bebé que por culpa de un sortilegio nace con forma de aligátor.

Un caimán cruel y despiadado, que se convertirá en príncipe

p..p..e..pe.p..é.e..pepé

y volverá a ser humano gracias al amor, al amor de una mujer, de una valiente princesa, que es capaz de reconocer y de enmendar un error.

Sin más preámbulo los dejo con esta... estupenda historia!

Escena-2

El diálogo de los solistas se realiza simultáneamente con la proyección de los textos (imagen - traducción del diálogo)

- **Vicencio:**
Atro uiris ma(uh)
unaii mi seiris nao
irissaimi magis crou
- **Imagen 1:**
De donde vienen estos mensajes ?
- **Vicencio**
noi ismai
trou
- **Imagen 2:**
No funciona bien este artefacto !!!
- **Vicencio**
ma cheris mau microngi ao y maos crou
- **Imagen 3:**
Son enviados por nuestra antigua civilización?
- **Vicencio**
Irisma mai sou
- **Imagen 4:**
Las ondas han viajado en el tiempo y el espacio hasta hoy !
- **Imagen 5:**
!Es un mensaje codificado?

Escena-3

- **Saray 307:**
Gimme gicra ginai gimaich gimai
- **Imagen 1:**
Despierta, escucha.

- **Saray:**
Rum gi chush mis himyok riqueich chum umrai
- **Imagen 2:**
Porque te preocupas tanto por ese artefacto,
- **Imagen 3:**
esa historia no tiene nuestra ciencia, no puedes confiar en eso.
No puede tener mensajes ocultos

- **Saray + Vicencio** (dúo unísono):
Giai giai chi magi
Rusti toili mai
- **Imagen 4:**
(Saray + Vicencio) Pertenece a la antigua civilización, casi extinta por sus sentimientos profundos mal manejados

- **Vicencio** (dúo contrapunto):
Hoai san nau
Wai ginali ani briya ani briya ani
- **Saray** (dúo contrapunto):
U ai sai no
- **Imagen 5 :**
(Vicencio) Empiezo a creer que la casi extinción de mi antigua civilización...
(Saray) Todo es como lo explican los humanos de hoy

- **Vicencio** (dúo contrapunto):
brai iuwai iuwai gi
ani bria iuwai iuwai gi
mai ja gi jo ja je
- **Saray** (dúo contrapunto):
Wai inugi inugila inu
- **Imagen 6:**
(Vicencio) No, ...debe haber otra causa más compleja que el debilitamiento de su reproducción
(Saray) tu pensamiento es inerte no “produce” lógica

- **Vicencio** (dúo contrapunto):
jo je jo No je je jo ja ja ja ja - - - au
gi ---a
- **Saray** (dúo contrapunto):
gila inubrai
Uba ubaigi inubrai uba ubaigi
Mai jo gi u ja No ja jo je
Rigi ai gi
- **Imagen 7:**
(Vicencio) no insistas, calla, cállate, androide torpe
(Saray) Tus antepasados se autodestruyeron, sus sentimientos los controlaron; una raza débil.

- **Vicencio** (dúo contrapunto):
Gi ---
- **Saray** (dúo contrapunto):
Mai jo gi u ja No ja jo je rigi ia Gi---

- **Imagen 8:**
(Saray) arrogantes! El odio, el amor, el amor así mismos, egoísmo, egoístas no entendieron la “esencia”
- **Vicencio** (dúo contrapunto):
I ñai iña ña
- **Imagen 9:**
(Vicencio) Máquina ingenua y torpe, analiza solo aquello que te ordeno, ve a tus quehaceres

Escena 4

El diálogo de Vicencio, con sus audífonos puestos, que trata de imitar el lenguaje del Narrador, se realiza simultáneamente con la proyección de los textos (imagen = texto del Narrador que no se escucha en la Radio).

- **Narrador:**
... Y Él comienza a cantar aquí la historia
de ese “pequeño” caimán, Tulisio.
La historia cuenta muchos detalles
para hacer comprender que una mujer, de un sortilegio hizo que un bebé
naciera como un caimán, ...un aligátor
Y la historia de Tulisio ... se convierte ...en
Un dra--ma---
- **Sortilegio de la hechicera** (recitativo pregrabado):
*Para que para la negra primero
se para la negra del negro
...Que para, que para la negra
y se pare la negra del negro.
La estéril que sea fecunda
la horra que no se corra,
la burra que no sea burra.
Hijo de tigre nace pintao,
hijo de chucha, culirrayao.*
- **Vicencio:**
Es-te hom-ca-mu-ger sin-sin hijos
Ca-sa cer – cer –qui- cer-quita-ta pa-la-cio-rey
gente – po- po- po-bre
- **imagen 1:**
(Narrador) este era un hombre casado
con su mujer y sin hijos
Su casa quedaba ahí cerquita del palacio del Rey
y eran gente muy pobre.
- **Vicencio:**
Que- quedar preñada -Alumbra-bramien-to –gala-garto
- **imagen 2:**
(Narrador) se valieron de una hechicera pa’ que la mujer quedara preñada

- **Vicencio:**
Arma amrra ama
ma amrra gi cho couí (*se superpone el recitativo grabado Cántico dela Comadrona*)
a ya hoya rahojoí
- **imagen 3:**
(Narrador) llegó el día del alumbramiento y llamaron a la comadrona.
Esperaban y esperaban cuando en eso oyeron el chillido de la criatura. Y la comadrona pega un grito: la maldición ha caído sobre esta casa, esta mujer ha alumbrado a un lagarto”
- **Cántico de la Comadrona** (recitativo pregrabado):
*Ay no, qué caray, cristiano
que el diablo que anima el vicio
en vez de un muchacho sano
hizo parir un tulicio
y se ha armao tal estropicio
que la gente anda asustada
diciendo que está embrujada
la madre por maleficio.
¡Ay, no, que caray cristiano
que en vez de un muchacho sano!*

Escena-5

(el Narrador vuelve a escucharse en la radio)

- **Narrador:**
El Tulisio nació hablando y malgeniao.
Pidió una poza en el patio, pa él viví ahí y que nadie molestara.
Y no salía de su poza, hasta que un día el Tulisio dijo a su mamá
que fuera onde el rey porque él quería visitá a la mayor de sus hijas;
Quería casarse con la Princesa, la hija del Rey
No es posible. Pero él va a utilizar sus poderes malos para obligar al rey.
- **Coro:**
No debes callar más (*se superpone el recitativo grabado Aria de la Madre de Tulicio*)
No faltaba más, señora
que un lagarto barrialoso
de mi hija sea esposo.
- **Aria de la Madre de Tulicio:** (recitativo pregrabado):
*Pero cómo, hijo, si vos sos un lagarto, por Dios!
¿Cómo así que te atrevés a pedí permiso al Rey pa entrá en su palacio?
¡Escuchame vos despacio! ¡Ay, por los clavos de Cristo!
Decí vos ¿Cuándo se ha visto?*
- **Coro:**
No faltaba más, señora
que un lagarto barrialoso
de su hija sea esposo.
Hum...

- **Narrador:**
y se enojó el lagarto y comenzó a troná.
Y esa casa se sacudía, y la mamá no tuvo más remedio que ir done el rey
y llevarle la razón que le mandaba Tulicio.

INTERLUDIO 2

- **Vicencio:**
Laiden lo
laidenes mare
Lou lou
Line mare promirnoise
Larrneisen pia a a
Lor naisen is hai a
Tai a, ha ha ha ha....
Hai a hai a hai a hai a hai a

ACTO II

Escena-1

(Los solistas y los solistas del coro al interpretar los personajes de la leyenda de Tulicio, toman un distintivo en su mano para ser identificados como tal en el escenario)

- **Coro:**
Llena están sus lenguas de engaño y fraude, shuhh (soplido).
Qué ha de hacer el justo? Levantáte Jehová.
- **El rey** (tenor-1 solista del coro):
No faltaba más señora
que un lagarto barrialoso de mi hija sea el esposo.
- **Narrador:**
“Pero ahí si fue la rabia del animal ese, y comenzó una tronamenta y rayos y centellas y el Rey no tuvo más remedio que consentí que ese demonio viniera a visitá a su hija.”
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
Áhi viene el Tulicio negro de barro hasta las orejas.
El lagarto se le acerca a la niña ¿Y si la empuerca?
Ella no quiere acercarse. Seguro teme ensuciarse.
¡Uy, señó, qué sacrificio! Ora se enoja el Tulicio
y golpea a la señorita. ¡La mató, Marucha, grita!
¡Pobrecita, pobrecita!

Escena-2

- **Narrador:**
“Tiempo va y tiempo viene y le dice Don Lagarto a la mamá que quería visitá a la segunda hija del Rey. ¿Cómo, si ya mataste a la primera, cómo vas a matá a la segunda?”
- **El Tulicio** (tenor-1 solista del coro):
¡Que vaya donde el Rey, le digo!

- **Coro:**
Con su boca hablan arrogantemente, sal a su encuentro.
Devoran a mi pueblo como si comiesen pan.
Jehová destruirá los labios lisonjeros.
Hablan mentira cada uno con su prójimo.
- **Narrador:**
Y empezaron a caer rayos y centellas y la mamá fue llorando a los pies del Rey pero él dijo que NO, y entonces' la tronamenta, ese palacio se sacudía como hamaca hasta que el Rey dijo que viniera, pues, ese maldito Tulicio."
- **Coro:**
Alumbra sus ojos, despiértales.
- **La Reina** (soprano solista del coro):
Ese demonio, y oí ve, le ha propuesto matrimonio,
y la niña se ha negao, y oí ve, y el lagarto la ha matao, y oí ve.
Todo el mundo está llorando, y oí ve, la campana está doblando, y oí ve.

Escena-3

- **Narrador:**
Pasó el tiempo y dijo el Tulicio que iba a visitá a la última hija del Rey y áhi si fue el llanto de la mamá y otra vez la tronamenta, los rayos y la mamá se fue llorando hasta el palacio y su Majestá se desmayó, pues que había matao a las dos mayores que viniera también por la niña de sus ojos!
- **La Reina** (soprano solista del coro):
Bueno m'hija, ¡mucho juicio que ya viene Don Tulicio!
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
¡Ay mamá, pierda cuidao que yo me sé defendé!
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
Cran, cran. ¡Subió la escalera!
¡El lagarto ya está afuera ¡Ay niña, pobre de ustedé!
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
¡Buenas noches, Don Lagarto!
- **El Tulicio** (tenor-1 solista del coro):
¡Buenas noches, señorita! ¡Qué educada y que bonita ha resultao ser ustedé!
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
¡No es pa' tanto, sientesé!
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
Ya se ha sentao ese diablo paticruzao en la sala.

- **La Reina** (soprano solista del coro):
¡Mirá a la niña, mirála! Aquí estoy haciendo fuerza
y ella déle a la conversa como si fueran amigos de hace tiempo, mírala.
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
¡Jesús credo! En qué parará este enredo?

Escena-4

- **Narrador:**
Ya bien tarde en la noche el Tulicio dijo que con permiso de ella se iba a quedá durmiendo en su cuarto, que no tuviera miedo que él no pensaba perjudicarla y que por eso iba a dormí en el suelo. La Princesa lo llevó a su cuarto a escondidas y lo metió bajo la cama.” ... Y a media noche a criada:
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
¿Está la niña despierta?
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
Sí, Marlene. ¿Qué se ofrece?
- **La Criada** (contralto-1 solista del coro):
La Hechicera está en la puerta y le quiere hablar, parece.
- **La Hechicera** (contralto-1 reg. grave)
Niña, te cuento aquí entre nos, que el lagarto
que has encerrao en tu cuarto es un hombre tan buen mozo
que verlo quita el aliento.
Pero hay un procedimiento pa’ convertirlo en humano.
El remedio está en la mano: Iluminálo con vela cuando duerma echále tres gotas de cera
hirviendo y candente, le echás sobre las pelotas.
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
¡Ay no, qué caray cristiano! ¿Y no se me irá la mano?

Escena-5

- **Narrador:**
¡Qué le han dicho! Apenas vuelve a su cuarto, la niña (princesa) espere y espere hasta que oyó que estaba roncando el lagarto. Se levantó, encendió la vela, alumbró debajo de la cama y le echó tres gotas de esperma al hombre más hermoso del mundo.”
- **El Tulicio** (tenor-1 solista del coro):
¡Ay muchacha, me perdiste y perdiste a tus hermanas!
¡Nos mandaste a un limbo triste por no aguantarte las ganas!
¡Te va a salir caro el chiste y volverme a ver muchas canas!
- **La Princesa** (contralto-2 solista del coro):
démen la bendición que me voy a recorreré
el mundo en busca de mi, de mi Príncipe Tulicio.

ACTO III

Escena-1

El diálogo de los solistas se realiza simultáneamente con la proyección de los textos (imagen - traducción del diálogo-). Saray parece responder mentalmente a Vicencio por medio de la mímica.

- **Vicencio:**
Trou iris mau
- **Saray:**
Mímica (simula comunicarse, gesticular sin emitir sonidos y sin abrir la boca)
- **Imagen 1:**
(Vicencio) No es coherente! Porqué Tulicio no nació en laboratorio?
(Saray) Eran primitivos, aún se reproducían naturalmente.

- **Vicencio:**
naimi seris ma
irissaimi magis crou
- **Saray:**
Mímica (simula responder)
- **Imagen 2:**
(Vicencio) Sólo el centro de procreación puede hacerlo con seguridad!
(Saray) No eran eficientes tus antepasados.

- **Vicencio:**
Tro--u
- **Saray:**
Mímica (de afirmación)
- **Imagen 3:**
(Vicencio) Es la historia de mi antigua civilización?
(Saray) Seres primitivos, sus sentimientos profundos los dominaban.

- **Vicencio:**
Ma cheris ma wi dao gi
- **Saray:**
Mímica (decepción)
- **Imagen 4:**
(Vicencio) todo es muy extraño, será un mensaje oculto de mi antigua civilización?
(Saray) Se guiaban con la ilusión, y no eran objetivos.

- **Vicencio:**
anas trou
- **Saray:**
Mímica (acusación...). En adelante cada intervención de Saray será acompañada por una mímica acorde al texto en la imagen.
- **Imagen 5:**
(Vicencio) mis antepasados se buscaban y querían relacionarse.
(Saray) Al mismo tiempo se mataban.

- **Saray:**
Mímica
- **Imagen 6:**
(Saray) destruyeron su entorno, No pudieron reproducirse más y perdieron su equilibrio emocional y genético. Los androides estábamos en riesgo.
- **Vicencio:**
ie ro
- **Imagen 7:**
(Vicencio) Tulisio era humano pero al mismo tiempo caimán, cómo?
- **Saray:**
Mímica
- **Vicencio:**
ie ro
- **Imagen 8:**
(Saray) una extrapolación del interior humano
(Vicencio) no fue bien programado ?
- **Saray:**
Mímica
- **Vicencio:**
iai ro
- **Imagen 9:**
(Saray) los sentimientos profundos fueron la causa... el amor, el odio.
(Vicencio) No, algo no es cierto!
- **Vicencio:**
isi ra hum
- **Imagen 10:**
(Vicencio) La hechicera programó a Tulicio?
Estará allí el mensaje oculto?
- **Vicencio:**
Oh oh ru
- **Saray:**
Mímica
- **Imagen 11:**
(Vicencio) Y la tercera princesa porqué aceptó?
(Saray) No hay nada oculto, Es temor o interés.
- **Vicencio:**
i-u ouru a
- **Saray:**
Mímica
- **Imagen 12:**
(Vicencio) No, ella solo descubrió en Tulicio al humano más hermoso!
(Saray) adoraron la superficialidad. Crearon ídolos de papel, de plástico, de hierro.
Negaron el interior.

– **Vicencio:**

a ia

Imagen 13:

(Vicencio) Volvamos a la radio, repitamos en voz alta la leyenda, si hay un mensaje oculto lo descubriremos.

Escena-2

– **Narrador :**

Buscando la Princesa pregunta a la luna, al sol y al Viento donde estará su príncipe Tulicio.

A la casa de la Luna toda de plata y de cristal,
subió y tocó, toc-toc se puso a esperá.

– **Vicencio (la Luna):**

¡Ay gusanito de Tierra!

¿Qué has venío a hacer pu'acá?

– **Saray (princesa):**

¡Busco al Príncipe Tulicio!

– **Vicencio (la Luna):**

¿Y ese diablo quién será?

Yo recorro el mundo Entero y te juro, mi lucero
que de un príncipe lagarto nunca he oído hablá.

¡Preguntémosle a mi Hermano
que ese recorre de día tierra, cielo y mar.

– **Saray (princesa):**

Y como puedo llegar?

– **Vicencio (la Luna):**

Ahora que estoy en creciente soy una barca “moviente”

¡Montá y te llevo, primor!

– **Narrador:**

Y en la Casa del Sol:

– **Vicencio (el Sol):**

¡Ay gusanito de tierra!

¿Qué has venío a hacer pu'acá?

– **Saray (princesa):**

¡Busco al Príncipe Tulicio!

¡Sol viajero, sólo espero que me digas si lo has visto
dónde, cuándo, en qué ciudá!

– **Vicencio (el Sol):**

Yo recorro el mundo entero y te juro mi lucero
que de un Príncipe lagarto nunca he oído hablá.
Pero el Viento escucha todo. Ve a su casa y te dirá

- **Saray (princesa):**
Pero ¿Cómo? ¿De qué modo?
- **Vicencio (el Sol):**
Yo te llevo en mi carroza. Es un poco calurosa, pero cierto muy veloz.
- **Narrador:**
Y en la casa del viento:
- **Vicencio (el Viento):**
¿Qué has venío a hacer pu' aca?
- **Saray (princesa):**
Vengo con gran sacrificio
preguntando por el Príncipe Tulicio
- **Vicencio (el Viento):**
Yo conozco ese Lagarto.
Mañana a las doce y cuarto en ceremonia secreta
se casará con la nieta de una terrible hechicera...
- **Saray (princesa):**
¡Lléveme allá, se lo ruego!
- **Vicencio (el Viento):**
Desde luego..., desde luego.

Escena-3

- **Imagen 1:**
Saray: Pero No es posible hablar con la Luna, el Sol y el Viento.
- **Imagen 2:**
Vicencio: El mensaje codificado está entonces entre la oscuridad y la luz,
entre lo que se ve y lo que no.
- **Imagen 3:**
Saray: Y el Viento que representa? El resolvió el problema a la princesa!
- **Imagen 4:**
Vicencio: La Luna cambia de forma y el Sol se opone a ella.
- **Imagen 5:**
Saray: Entonces el Viento significa lo que no se ve?
- **Imagen 6:**
Vicencio: Se escucha lo que suena y lo que suena es como el viento.
- **Imagen 7:**
Saray: Y la verdad se puede ver?

- **Imagen 8:**
Vicencio: menos que cuando vemos fuera de nosotros!
- **Imagen 9:**
Saray: Entonces, si logras mirarte a ti mismo, en ti podría estar el mensaje oculto?
- **Imagen10 :**
Vicencio: En cada uno de nosotros y en nuestros opuestos.
- **Imagen 11:**
Saray: Es ilógico, los opuestos seríamos los androides!
- **Imagen 12:**
Vicencio: Tulicio mató dos princesas, por no mirarse así mismo? O porque ellas no miraron el interior de Tulicio? Princesa que lo salvó sabe el mensaje oculto CLARO!!

Escena-4

- **Director musical** (se dirige al público):
Señores espectadores, en la última hoja de su programa de mano se encuentra la parte del libreto de esta Escena, por favor sírvanse leerlo mientras Vicencio realiza sus propias conjeturas.

Libreto para el Programa de mano 1 (lectura del público).

- **Narrador:**
Tal vez en las imágenes esté la esencia.

La antigua civilización humana casi extinta, fue mutando y perdió durante siglos sentimientos profundos como el Amor y el Odio, en realidad por causas diferentes a las explicadas en la época de Vicencio, quien está convencido que en la leyenda El Príncipe Tulicio, encontrará mensajes codificados por su antigua civilización.

Para la nueva civilización humana la fantasía no existe, todo es lógica y practicidad. Y los androides están hechos a su imagen. Sin embargo Vicencio no piensa tan igual.

Incoherencias en la historia: Cómo es posible que Vicencio no se haya dado cuenta que él hace parte de un experimento que realizan los androides para desarrollar nuevamente los sentimientos profundos del Amor y del Odio en el humano?

Vicencio descubrirá que Saray es una científica androide y para vengarse tratará de destruir a su androide pero no lo logrará, tampoco logrará desarrollar en él los sentimientos profundos.

La antigua civilización fue sometida por otro tipo de inteligencia ¿es la leyenda de Tulicio una historia codificada para contar a las civilizaciones o mundos futuros la verdadera razón de su extinción?

Unas imágenes abstractas y coloridas, podrían revelar si en realidad existen mensajes ocultos en la leyenda de Tulicio. Tal vez en la relación de los colores o en sus líneas internas.

A continuación el final de la leyenda El Príncipe Tulicio.

Libreto para el Programa de mano 2 (lectura del público).

- Narrador:
Tal vez en las imágenes esté la esencia.

La antigua civilización humana casi extinta, fue mutando y perdió durante siglos sentimientos profundos como el Amor y el Odio, en realidad por causas diferentes a las explicadas en la época de Vicencio, quien está convencido que en la leyenda El Príncipe Tulicio, encontrará mensajes codificados por su antigua civilización.

Para la nueva civilización humana la fantasía no existe, todo es lógica y practicidad. Y los androides están hechos a su imagen. Sin embargo Vicencio no piensa tan igual.

Incoherencias en la historia: Cómo es posible que Vicencio no se haya dado cuenta que él hace parte de un experimento que realizan los androides para desarrollar nuevamente los sentimientos profundos en el humano?

Vicencio logra desarrollar en él el sentimiento del Amor, perdido en los humanos modernos, y en agradecimiento perdona a los androides de haberlo engañado y utilizado como un experimento para esto.

La leyenda de Tulicio, así como el radio funcionan por una gran casualidad y los fenómenos del tiempo paralelo, posibles en otras dimensiones, son la causa que permite captar esta ¿inofensiva historia fantástica del pasado?

Unas imágenes abstractas y coloridas, podrían revelar si en realidad existen mensajes ocultos en la leyenda de Tulicio. Tal vez en la relación de los colores o en sus líneas internas.

A continuación el final de la leyenda El Príncipe Tulicio.

Libreto para el Programa de mano 3 (lectura del público).

- Narrador:
Tal vez en las imágenes esté la esencia.

La antigua civilización humana casi extinta, fue mutando y perdió durante siglos sentimientos profundos como el Amor y el Odio.

Para la nueva civilización humana la fantasía no existe, todo es lógica y practicidad. Y los androides están hechos a su imagen. Sin embargo Vicencio se comporta diferente cuando escucha la leyenda de Tulicio.

Incoherencias en la historia: Cómo es posible que Vicencio no se haya dado cuenta que él hace parte de un experimento que realizan los androides para desarrollar nuevamente los sentimientos profundos en el humano?

El experimento para renacer los sentimientos profundos como el Amor en los humanos modernos, será infructuoso y los androides se preocupan porque ellos se parecerán cada vez más a los humanos.

La leyenda de El Príncipe Tulicio se difundió en un programa de radio cuando la antigua civilización atravesaba el periodo de grandes guerras y destrucción masiva. ¿Es solo por casualidad que las ondas estacionarias del programa son captadas siglos después?

Unas imágenes abstractas y coloridas, podrían revelar si en realidad existen mensajes ocultos en la leyenda de Tulicio. Tal vez en la relación de los colores o en sus líneas internas.

A continuación el final de la leyenda El Príncipe Tulicio.

Escena-5

– **Narrador:**

El viento trajo a la Princesa donde estaba secuestrado Tulicio,
Un hijo adoptivo de la hechicera, que llamaba Amor Caballo
y que se había enamorado de una de las princesas que Tulicio mató,
quiso a ayudarla para que liberara a su amado.

Las hechiceras se enteran que la Princesa viene a rescatar a su amado
y arman un plan pa' matarla.

Pero Amor Caballo conocía el plan y le contó a la Princesa que a las doce de la noche
iban a casar a Tulicio con la horrible hija de la hechicera
y que éstas le pedirían que se sentara en la puerta del cuarto pa' vigilar a los que llegaran
y que no fuera a levantarse ni un momento.

Pero usted, Princesa, a las once y media,
le pide a la novia que la reemplace por un instante en la silla. Y así ocurrió.
Llegado el momento las brujas dispararon el cañón.
Cuando vieron lo que habían hecho gritaron: ¡Ay, matamos a nuestra hija!
¡Maldito sea Amor Caballo!

Y cuando yo agarre a la bruja,
Al fogón usted la empuja.
Para abrí el calabozo.
Y solté al verrugoso.
¿Y ahorá quien nos va a pará?

Y al final de la batalla,
Recogemo' la atarraya.
Y se juntan los que se aman
¿Y ahorá quien los va a pará?

Y Tulicio liberado, le dice a la Princesa: Me lograste!
Y la princesa responde: ¿Viste, viste? El amor es cierto. Existe.

Y ya ven, "Aunque antes no era hombre, para este casi monstruo, el amor hizo el milagro y le dio corazón"
y se amaron para siempre.

Interludio-3

(exposición de fotos)

ACTO IV

Escena-1

- **Presentador-2-Bajo** (dirigiéndose hacia el público):
En la historia de Tulicio hay puntos no muy claros.
Si analizan la leyenda de Tulicio no se explica porqué la hechicera regaló a la princesa el conjuro que convertía al Tulicio en hombre. Y porqué aquella noche sabía ella que Tulicio dormiría bajo la cama de la Princesa Y porqué espero tanto tiempo, antes de declarar a alguien ese conjuro?

- **Presentador-1-Alto** (dirigiéndose hacia el público):
Tal vez la hechicera lo planificó todo, desde el hechizo en el vientre de su madre creó un caimán y esperó a que fuera hombre pa' casarlo con su horrible hija, tal vez!
Entonces, Tulicio también sabía que solo una princesa podría convertirlo en hombre! Tal vez!
¿Porqué le respondió que los... que los había perdido a él y a sus hermanas, cuando cayó la cera sobre él?
Como mató Tulicio las dos primeras princesas?

- **Presentador-2:**
En la historia de Vicencio y su doméstica androide también hay misterios. El público no sabe aún que Vicencio acaba de enterarse, en este preciso momento, que su doméstica es una codiciosa androide científica de alto rango... científica de alto rango!
Cierto! Saray olvidó cerrar un informe sobre los avances emocionales de Vicencio (los androides también cometen errores).
Posiblemente él las podía hacer revivir posteriormente. Sería por esto que Amor Caballo quiso ayudar a liberar a Tulicio para que hiciera revivir a la princesa que él quería. O sino, porqué querría Amor Caballo ayudar a quien mató a la princesa que él amaba?

- **Presentador-1:**
Este proceso relata como Vicencio experimenta sensaciones antes impensables, tales como el sentimiento de empatía; es decir de aprecio.
Todo fue programado para que Vicencio supere su sistema neurológico y cree los sentimientos profundos del Amor y del odio.

- **Presentador-2:**
Pero el golpe más doloroso para Vicencio no es saber que él hace parte de ese experimento! No. En ese informe Vicencio también descubre que la antigua civilización, de donde proviene la leyenda de Tulicio, fue la última que existió.

- **Presentador-1:**
Es decir que los humanos ya no existen, hace mucho tiempo. ES decir, Vicencio no es humano! Y no quiere aceptar que él mismo es un androide: la imitación más perfecta de un antiguo ser humano! Y se siente traicionado.

- **Presentador-2** (dirigiéndose el uno hacia el otro):

Eso significa que él esta creando sentimientos basados en la esperanza y la subjetividad.
Seguramente esto es un gran avance para el equilibrio del equipo de científicos androides.

- **Presentador-1** (dirigiéndose el uno hacia el otro):
Espere, espere, entonces en el libreto que el público leyó también pueden haber cosas falsas!
Muy posiblemente no sea cierto, existen varias versiones en ese folleto del público! Pero a continuación sabremos la verdad.
- **Presentador-2:**
Vicencio buscaba mensajes ocultos con el deseo emotivo de poder volver a Amar.
Posiblemente su sistema bio-neuro-químico esta creando nuevas conexiones?
- **Presentador-1:**
Y su verdad. Usted sabe cual es su verdad? La que han construido para usted?
- **Director:**
Alguien de entre el público quiere formular una pregunta a propósito de este final?
- **Presentador-2:**
Es posible que la leyenda de la radio sea también una farsa?
- **Presentador-1:**
Quien, quien, quien.... Usted!
- **Presentador-1**
El departamento de Robótica orgánica humana nos a prohibido responder a esa pregunta.
- **Presentador-2:**
Y tu y yo que somos en todo esto ?
- **Presentador-1:**
No lo sé. La voz de la consciencia ?
- **Presentador-2:**
De cual ?
- **Presentador-1:**
La nuestra
- **Presentador-2:**
O la de
- **Presentador-1:**
Los que
- **Presentador-2:**
Dominan.

Escena-2

- **Vicencio:**
Ah (gesto de dolor), oh ah, yo soy una maquina, como tu, no un ser humano.
Yo te compré, yo quería amistad y tu me traicionaste.
Que voy a hacer.
Yo no podré jamás sentir amor . Tu eres una sucia científica.
me traicionaste !! de que sirve continuar si yo desarrollé odio,
ohhh (gruñido) me has traicionado ahhhhhh.

- **Saray:**
No! No te he traicionado amigo mío, esperanza de nuestra civilización androide.
Si no puedes sentir amor, es un logro que sientas odio.
tal vez, nos faltó un poco de química,
Pero un día tu serás un verdadero humano.
- **Vicencio:**
yo no quiero quedar así, a-si-ya-oh uh a cha rach, no ah.
Mi tristeza, que no podré jamás amar.
No quiero continuar.

Escena-3

- **Vicencio:**
Yo habré para siempre desaparecido.
Si, si, jamás, no estaré más.
Yo partiré, conozco el código de mi ADN.
Yo me he programado para morir.
Y todo este experimento terminará.
- Yo te programé y tu cantarás frecuencias que destruirán tu sistema
Y no podrás parar de cantar hasta destruirte tu misma.
Ah, ah, ah, ah, ah, ah----- (risa nerviosa-sarcástica)

Preludio-4

- **Imagen 1:**
Los humanos tenían que desaparecer, destruían todo a su alrededor,
arriesgaban también nuestro entorno.
Debimos desobedecer la regla general de Asimov (un androide no atacará al humano, se sacrificará primero)
- **Imagen 2:**
Detén mi programación, no debo cantar, eso me destruye.
Detén también tu auto-destrucción, debes vivir, el experimento debe continuar,
Estas sintiendo Odio, nos necesitas para crear el Amor.
- **Imagen 3:**
Te daremos nuevos sentimientos, es el objetivo. Poblaremos el universo de mejores humanos.
- **Imagen 4:**
Y podrán desarrollar la energía esencial, Creer, Creer. Sálvame, seremos mejores...sálvame...

ACTO-V

Escena-1

(Desdoblamiento de Vicencio)

- **Vicencio como Vicencio:**
Tulicio? Tulicio? Eres tu?
Has venido a revelarme el mensaje oculto? Y quien soy?

- **Vicencio como Tulicio:**
Tal vez si, tal vez no; tu eres yo y yo soy tu,
en un mundo de engaños te consumes, ya no sabes.
Podrás comunicar con otra inteligencia superior,
si creas otro sentimiento en tu interior.
- **Vicencio como Vicencio:**
Cual sentimiento? Es ese el mensaje oculto? Descubrí en tu leyenda el Amor, aún así vi
destrucción? Es el Amor y el Odio el destructor de mi antigua civilización?
- **Vicencio como Tulicio:**
Como ellos no integraste el sentimiento principal.
- **Vicencio como Vicencio:**
Y cual es ese sentimiento?
Revélame el mensaje, trataré de detener mi autodestrucción.
- **Vicencio como Tulicio:**
Cuando hayas encontrado el sentimiento podrás vencer al Odio con Amor, y estarás libre, por lo
tanto es un sentimiento principal.

Escena-2

- **Coro:**
Llena están sus lenguas de engaño y fraude, shuhh (soplido).
Qué ha de hacer el justo? Levantáte Jehová.
- **Vicencio como Tulicio:**
Si temes nada lograrás.
El sentimiento principal es la ley que organiza el Universo, tu universo y se llama Fe. Yo no
puedo hacerlo por ti.

Con ella comunicarás con la inteligencia superior y cerrarás un pacto eterno de paz.
Si no, tu destino será una eterna cordillera de Amor y de Odio.
- **Vicencio como Vicencio:**
Como encuentro la Fe, porqué no puedo sentirla?
- **Vicencio:**
Sire, mare, no, si, si---
No, no, no (etc.) si, si, si, si (etc.), no-----
- **Imagen 1:**
Yo debo desprogramar mi autodestrucción, debo hacerlo...,
No puedo, si, si, no... no... si...
Debo comunicar con la inteligencia superior, debo desarrollar la Fe, lo lograré...no
moriré...

Escena 3

– **Coro:**

Con su boca hablan arrogantemente, sal a su encuentro.
Devoran a mi pueblo como si comiesen pan.
Jehová destruirá los labios lisonjeros.
Hablan mentira cada uno con su prójimo.

CODA

Dúo pregrabado (onomatopeya)

Fin de la ópera

Ultima parte del libreto repartido a salida de la sala

Al comienzo de la ópera (Gran Prólogo), Saray estaba programando el cerebro del primer androide 100% orgánico: Vicencio, un androide construido por androides, que a su vez fueron creados por otros androides. Vicencio cree ser humano y sus constructores intentarán desarrollar en su cerebro el único aspecto que lo separa de ser un verdadero humano. Él deberá experimentar los sentimientos profundos del Amor y del Odio. Cuando Vicencio se entera que es un androide (Acto IV) quiere vengarse (primeros signos de Odio?) y programa su doméstica androide Saray, para que cante sin parar frecuencias dañinas que destruirán su sistema bio-eléctrico hasta “morir” (Interludio 4).

Por otro lado el libreto que usted leyó en el programa de mano (escena 4, Acto III), se difundió en tres versiones diferentes.

Otras intrigas sobre la leyenda no fueron resueltas. Por ejemplo, porque Tulicio nació con apariencia de caimán? Sería culpa de la hechicera, quien realizó el conjuro para que la mujer pudiera tener un hijo? Porque sabía esta hechicera que la última de las princesas debía verter tres gotas de cera sobre los testículos de Tulicio, para que retomara su apariencia humana?

Como saber si Vicencio tuvo verdaderamente un encuentro con Tulicio, y éste último le reveló el mensaje oculto? O si fue un simple delirio durante su autodestrucción. El deseo posterior de no querer morir es una señal de sentimientos “renaciendo” en Vicencio el androide?

El final no nos deja saber si Vicencio logró, por medio de la Fe, el milagro de ser devuelto a la vida como un ser humano, así como Tulicio, el héroe de la leyenda lo logró.

En el año 2810 se encontrará escrito sobre una caja raída y oxidada con un esqueleto de material desconocido el nombre Saray, y la siguiente nota: “Entre el cerebro y la mano, el corazón debe mediar” (Metrópolis)... el corazón representa la consciencia que se nutre de la Fe, esencial inmaterial del universo”. ...No sabremos tampoco quien escribió la nota sobre la caja.

FIN

Adaptación de la leyenda El Príncipe Tulicio: Adolfo Montaña.

Realización del libreto Vicencio y su Malvada Doméstica Androide: Harold Vasquez-Castañeda

ANNEXE 2 : Tableaux corrélatifs

Analyse de la Structure formelle de l'opéra *El Príncipe Tulicio*, une relation entre la mise en scène, la musique et la dramaturgie

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre ;
El Príncipe Tulicio
Opéra**

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Août 2017

TABLEAUX CORRÉLATIFS

Analyse de la Structure formelle de l'opéra *El Príncipe Tulicio*, une relation entre la mise en scène, la musique et la dramaturgie.

Explication des tableaux corrélatifs : Dans la colonne « section », un petit synopsis remet en contexte chaque partie de l'opéra. Sous « caractéristiques générales », on trouve des notes sur la mise en scène, la musique et la dramaturgie. De plus, un minutage permet de repérer les moments sur la maquette audio et sur les pages de la partition, aussi présentées en annexe.

Index :

Grand prologue (Introduction, Interlude 1) _____	1
Acte I _____	3
Interlude 2 _____	7
Acte II _____	8
Acte III _____	12
Interlude 3 _____	16
Acte IV _____	17
Interlude 4 _____	19
Acte V _____	19
Coda _____	22

Grand prologue

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Introduction</u> Début : 0:00</p> <p>Vicencio s'apprête à s'éveiller pour la première fois.</p> <p>La vérité sur la nature de son sommeil sera connue dans la scène 4 de l'Acte III.</p>	3:26	<p>Le livret est projeté sur un grand écran, au milieu de la scène. Le texte contextualise la trame et crée l'expectative du résultat de l'opéra.</p> <p>Saray, la servante androïde, termine de programmer Vicencio qui s'éveille lentement. Le son de la programmation se distingue par elle qui parle sur la peau de la timbale.</p>	<p>L'introduction, exclusivement électroacoustique, connecte le passé avec le présent dans cet opéra. Elle débute par un son continu de petits battements (arme du passé), suivi des sons d'une clarinette, traités et fluctuants (arme du futur).</p> <p>Les éléments musicaux les plus représentatifs de l'opéra sont ensuite exposés</p>	<p>L'électroacoustique du début présente l'origine du drame : une guerre virtuelle et l'emprise des androïdes sur les humains.</p> <p>La lecture du livret (contextualisation de l'histoire), par le public sur le grand écran, exige du spectateur une concentration visuelle qui l'oblige à négliger de nombreuses subtilités</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		Nous saurons plus tard que ce geste faisait partie d'un rituel scientifique...	successivement : 1. enregistrement d'un chant avec l'électronique qui représente les futurs chants de Vicencio. 2. Le chœur, élément qui identifie l'environnement de Tulicio. 3. Le leitmotiv de la Radio (« bruit » des fréquences de radio) : un son de la harpe, gratté du piano, puis modifié.	des éléments musicaux. Les répétitions de ces éléments, que l'on retrouve dans les autres sections, vont offrir de nouvelles perceptions pour l'écoute. Enfin, Vicencio croit entendre sa propre voix dans son rêve ... en fait ce n'est pas lui ... c'est un chant qui est programmé dans sa mémoire.
<p><u>Interlude I</u> Début : 3:26</p> <p>Vicencio croit se réveiller de son sommeil habituel. Il parvient à faire fonctionner un très vieil artefact (radio) presque inconnu de la nouvelle civilisation humaine.</p>	1:54	<p>Le livret, avec la contextualisation de l'histoire, continue à être projeté pendant l'interlude.</p> <p>Vicencio, qui dort debout, se réveille, ouvre ses yeux et immédiatement « reprend » son enquête sur la vieille radio qu'il a volée au département des objets secrets. La Radio est placée en face du grand écran ; un cercle de lumière l'illumine. Il chante à genoux, face à la Radio, tout en essayant de la faire fonctionner.</p> <p>À la fin de la contextualisation de l'histoire, le texte laisse sous-entendre un fait important non révélé.</p>	<p>Un croisement survient entre l'élément électroacoustique de la fin de l'introduction et le chant soudain de Vicencio (percussion et voix). Vicencio chante en onomatopées et établit un riche contrepoint avec la percussion, à partir d'une technique d'écriture aléatoire. C'est la première <i>aria</i> de Vicencio (qui se trouve curieusement dans un interlude).</p> <p>La fin de l'interlude crée une tension qui complète le Grand prologue : le cri de désespoir de Vicencio (4:37), pris en charge par l'accélération des percussions, est musicalement décisif pour résoudre l'électroacoustique simulant les fréquences parasites d'une radio. Ces sonorités, plus stables, seront reprises au début de l'Acte I, mais entre les deux « bruits » le chœur conclut le Grand prologue accentué par la réverbération du tout premier son exposé (5:15).</p>	<p>L'état psychologique de Vicencio montre de l'intérêt, mais aussi de l'incertitude. De l'excitation également parce qu'il croit être en face d'un dispositif qui le guidera dans sa recherche sur l'ancienne civilisation humaine. Incertitude face à ce vieil artefact (la Radio), qui lui est inconnu.</p> <p>La fin de la contextualisation, qui laisse sous-entendre un fait non révélé, crée ainsi la curiosité du spectateur.</p>

Acte I

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 5:21</p> <p>Malgré plusieurs siècles, une émission radiophonique se retrouve diffusée à travers la vieille Radio, artéfact « retrouvé » par Vicencio.</p> <p>Le narrateur à la radio présente la Légende . Mais avant, il mentionne la présence de faits violents sur la planète, sans trop les décrire.</p>	2:00	<p>La Radio est l'élément central et le protagoniste de l'Acte I.</p> <p>Le livret n'est plus projeté sur l'écran, mais diffusé par un narrateur à travers la Radio.</p> <p>L'ambiance sur scène change pour simuler l'intérieur de la Radio. Vicencio n'est plus sur la scène.</p> <p>Le narrateur et d'autres sons sont diffusés, propagés depuis la Radio. Puis progressivement, les sons seront émis par les haut-parleurs de la salle.</p> <p>À la fin de la scène, la Radio tombe en panne. Vicencio entre sur scène pour la changer d'emplacement, essayant de la faire fonctionner de nouveau. L'ambiance attribuée à la Radio laisse place à celle de Vicencio.</p>	<p>Deux éléments marquent le début de la scène :</p> <p>1. Son électronique qui simule des interférences radiophoniques. Ce « bruit » d'interférence devient l'unique leitmotiv de l'opéra.</p> <p>2. Un chant en canon rythmé, avec des sauts d'octave à deux voix, entame l'indicatif musical du programme radio (5:34).</p> <p>Le narrateur du programme (5:58) est accompagné exclusivement par les sons de bruits radio et leurs variations (comme un récitatif accompagné).</p> <p>La particularité d'intonation sera imitée par les solistes du chœur à l'Acte III.</p> <p>Le thème représentatif de la diffusion l'indicatif/ musical du programme (chant en canon rythmé) est déformé et fractionné pour créer l'idée d'une radio, mal réglée, qui tombe en panne (7:05). C'est la fin de la scène.</p>	<p>D'après les commentaires du narrateur, certains événements catastrophiques au niveau mondial, dateraient de l'époque de la diffusion originale du programme radio. Cela crée un doute sur ce qui est arrivé à l'époque des ancêtres de Vicencio.</p> <p>Vicencio ne comprend pas comment il est possible d'écouter le programme, après tant de siècles, et pourquoi il est émotionnellement « affecté » quand la Radio tombe en panne.</p> <p>L'intervention du narrateur disparaît de la fréquence radio, juste avant le début de la Légende. Cela crée une tension dramatique, qui trouvera sa réponse dans la deuxième <i>aria</i> de Vicencio (scène suivante).</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 7:21</p> <p>Vicencio expose sa préoccupation quant à la Radio et insiste sur le fait qu'il doit la refaire fonctionner. Il trouve ce qu'il a entendu très étrange. Ce signal et cette Radio font partie d'un autre monde.</p> <p>D'où est parti ce message ? A-t-il</p>	2:00	<p>Vicencio ne peut pas contrôler cet artéfact inconnu. Il se jette sur le sol pour essayer de le faire fonctionner de nouveau.</p> <p>À plusieurs occasions, Vicencio se déplace sur la scène et se met à genoux, face à la Radio, pendant qu'il chante.</p> <p>Après avoir chanté, il revient au rêve (debout).</p> <p>Saray entre en scène, fait une inspection de</p>	<p>Cette scène a deux parties. La première débute avec la seconde <i>aria</i> de Vicencio. Son chant nous rappelle le même chant de l'enregistrement, entendu dans l'introduction pendant son rêve. Cette fois, c'est Vicencio qui l'interprète.</p> <p>La deuxième partie (8:30) expose exactement la même musique électroacoustique qui a accompagné Vicencio, mais cette fois sans son chant. On considérera cette partie comme étant une variation par soustraction d'un de ces</p>	<p>Vicencio croit que les événements catastrophiques auxquels le narrateur fait référence, à cette époque (2492), correspondent peut-être au début de la grande tragédie de ses ancêtres.</p> <p>L'électroacoustique ne possède pas beaucoup de paramètres de référence. La répétition du passage, une première fois avec le chant et une deuxième fois sans, créer l'impression d'une</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
voyagé à travers le temps, pour prévenir l'humanité future ? Cette émission est-elle un message codé ?		Vicencio et de la Radio, tout en prenant des notes.	éléments (la voix). La fin de ce morceau électroacoustique est modifiée afin de favoriser la construction d'une boucle (8:57) qui est caractérisée par une structure rythmique irrégulière. Un decrescendo la mène jusqu'à la scène 3. Ce procédé, de prendre le dernier son de l'électronique pour continuer sur une boucle, deviendra caractéristique.	nouveauté. C'est justement l'effet recherché par la répétition. Le fait que l'on voit Saray prendre des notes, sans aucune explication de la part du livret, souhaite semer le doute chez le spectateur (pourquoi la domestique prend-elle des notes et de quel genre ?)
<p><u>Scène 3</u> Début : 9:21</p> <p>Vicencio dort. Peu après, Saray vient discuter avec lui.</p> <p>Saray tente de le persuader que sa théorie, d'un message codé dans la Légende qu'il vient d'entendre est une erreur : qu'il ne trouvera pas les causes d'une tragédie humaine passée ici !</p> <p>Elle insiste sur la théorie du déclin massif en raison du système émotionnel de l'humain et du changement génétique qui le mena progressivement à disparaître.</p> <p>Vicencio réagit agressivement à cette théorie officielle.</p>	2:26	<p>Saray réveille Vicencio et communique avec lui « de vive voix ».</p> <p>Vicencio lui ordonne de l'aider à déplacer la Radio jusqu'à trouver un endroit propice pour recevoir un signal.</p> <p>Pendant que Vicencio et Saray discutent (duo), ils déplacent la Radio. Vicencio offense Saray qui la laisse presque tomber.</p> <p>Après cette dispute, Saray prend note du comportement de Vicencio, sans que ce dernier s'en aperçoive.</p>	<p>Saray commence un chant <i>a cappella</i> pour introduire le premier et unique duo avec Vicencio.</p> <p>À la rencontre des deux voix (9:48), une nouvelle atmosphère orchestrale se développe parallèlement. Il se crée un duo instrumental entre la clarinette basse et la percussion, introduit par le trombone.</p> <p>En général, la musique marque différents moments de tension et de relâchement, les instruments s'imposent progressivement sur le duo, qui est un canon changeant de couleur sur les phonèmes.</p> <p>À des moments précis, les voix sont en résonance sur l'harmonie de la clarinette, et font un unisson pour fermer ou ouvrir les phrases (9:58 – 10:09).</p> <p>Plusieurs échantillons, préenregistrés de la clarinette se superposent à l'instrument source pour intensifier la tension, avec un effet de rapprochement et transposition (10:30).</p> <p>De fortes harmoniques de la clarinette (sons fendus), se répètent jusqu'au final de la scène pour accentuer la discorde entre Vicencio et Saray (10:54).</p>	<p>Lors de la discussion, Saray insinue que le déclin massif de l'humanité ne résulte pas d'actes catastrophiques, mais d'un changement génétique causé par le système émotionnel de l'homme qui diminue progressivement ses capacités de reproduction. C'est d'ailleurs ce qui est enseigné dans l'Histoire actuelle. Ce fait est en contradiction avec l'idée nouvelle de Vicencio, qui commence à penser qu'il y existe vraiment une différence de vérités. Les circonstances étranges du passé, auxquelles fait référence le narrateur de la Radio, sans donner de détail, ne semblent pas concorder et accentuent ses doutes.</p> <p>Une dualité s'installe. Après la dispute, Saray paraît comme la victime et Vicencio comme le méchant. Cette perception placera sûrement le spectateur devant un quiproquo. Jusqu'alors, Saray est une sympathique employée androïde sans</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
			Moment de contradiction : quand Vicencio offense Saray, en la traitant de bête androïde (11:04), la musique change de caractère pour devenir extrêmement calme.	défense qui veut aider son « patron ». On pourrait même croire que toutes les situations « injustes » reçoivent un traitement de sympathie. Cependant, ce qui importe le plus, pour Vicencio, est de trouver la vérité. Saray soutient l'Objectivisme, synonyme de sécurité, même si ce n'est pas la vérité.
<p><u>Scène 4</u> Début : 11:47</p> <p>La Radio fonctionne de nouveau et la Légende recommence finalement :</p> <p>1. Les parents de Tulicio étaient pauvres et vivaient à côté du château du roi. Pour avoir un enfant, ils durent demander, à une sorcière, un sortilège qui permettrait à la femme de tomber enceinte.</p> <p>2. L'épouse tomba enceinte grâce au sort. Quelques mois plus tard, Tulicio naît, mais avec l'apparence d'un caïman (reptile).</p>	1:29	<p>Cette scène est entrecoupée de deux narrations. À l'histoire que raconte le narrateur, vient se superposer le récitatif de la sorcière (sortilège préenregistré).</p> <p>Comme la transmission de la Radio n'est pas claire, Vicencio est parfois obligé de retirer ses écouteurs. Synchronisé avec le jeu des écouteurs (suivi depuis la table de mixage), le son apparaît et disparaît pour les spectateurs.</p> <p>Dans la deuxième narration (12:21), Vicencio s'installe avec ses écouteurs (la Radio n'émet plus de son) et commence à retranscrire l'histoire, en même temps qu'il répète à voix haute la narration que seul lui peut entendre (il balbutie le texte en le fragmentant).</p> <p>Le texte retranscrit par Vicencio apparaît sur le grand écran (le public peut suivre la Légende). À la fin, Vicencio émet un cri, et pendant la durée de ce cri</p>	<p>La même instrumentation (Cl.B et perc.) est reprise encore avec un caractère calme, pour accompagner le narrateur de la Radio, qu'on entend avec difficulté, à la fin avec la superposition du sortilège (12:06)</p> <p>Cette musique est donc mise en arrière-plan avec la superposition d'un récitatif préenregistré sur des rythmes afro-colombiens.</p> <p>Dans la deuxième partie de la scène (12:21), Vicencio prend le relais et transcrit la narration (répétant l'histoire à voix haute), qu'il murmure de façon fragmentée, avec un caractère en accord avec la force du drame. Cette intervention est orchestrée par un contrepoint structuré entre la clarinette et les instruments de percussion, où s'intègre le texte fragmenté de Vicencio.</p> <p>Pour créer un moment de tension, en accord avec le livret (Tulicio naît sous la forme d'un caïman) Vicencio émet de longs cris d'étonnement et le deuxième récitatif préenregistré (de la sage-femme), aussi sur une rythmique afro-colombienne, est superposé à ces cris (12:57). C'est clairement un point de tension, qui crée de</p>	<p>Dans la première narration, il est difficile de bien comprendre le texte du livret (à cause de la superposition du sortilège). Tout de même, le public pourra entendre et capter de petits passages laissant entrevoir que quelque chose de grave se prépare.</p> <p>Dans la seconde narration, Vicencio transcrit ce qu'il écoute en essayant de comprendre la transmission. Il est important que la réaction de Vicencio soit en relation directe avec le contenu du livret. Vu que Vicencio chante le texte en fragment, il retranscrit sur le grand écran le texte complet pour le public ; sa gestuelle deviendra une « orchestration » théâtrale du contenu.</p> <p>Le nouveau chant préenregistré, celui de la sage-femme, ne se superpose pas à la voix du narrateur, mais sur le cri de Vicencio (il enlève ses écouteurs, on entend donc ce qu'il</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		dramatique un autre récitatif, aussi préenregistré, vient se superposer : c'est la sage-femme qui annonce la naissance de... Tulicio	la théâtralisation entre la scène et la Radio, qui sera résolu dans la scène suivante.	entend à la radio). Cela a pour but de causer plus de tension dramatique (croisement de deux plans). La sage-femme, complètement bouleversée est en train de réaffirmer que l'enfant est né sous l'apparence d'un reptile. On pourrait s'étonner que Vicencio ne pousse pas un cri d'horreur, mais un cri de surprise. Après tout c'est une Légende. Mais cet évènement bizarre est peut-être un indice du message codé ?
<p>Scène 5 Début : 13:16</p> <p>Tulicio grandit ; à l'écart, de mauvaise humeur, avec ses étranges pouvoirs. Sa mère est sa protectrice. Elle a accepté de l'aimer comme ça.</p> <p>Dès qu'il atteint l'âge adulte, Tulicio décide qu'il veut se marier.</p> <p>Sa mère souffre de cette décision, mais ne veut pas réveiller la colère et les pouvoirs de son fils.</p> <p>Il demande alors au Roi la permission de visiter l'une de ses filles.</p> <p>Bien évidemment, le Roi s'y oppose,</p>	1 :56	<p>Vicencio enlève ses écouteurs, surpris que Tulicio soit un caïman. Immédiatement, la voix du narrateur reprend à la radio. Revient alors s'installer l'ambiance qui correspond de nouveau à celle de la Radio (faible lumière rougeâtre). Vicencio n'est plus sur scène.</p> <p>Les sons des instruments qui, jusqu'à maintenant, étaient amplifiés dans la salle disparaîtront progressivement des haut-parleurs (tel un <i>fade-out</i>) pour réapparaître, avec la voix du narrateur, retransmis par la Radio, sur scène.</p> <p>Ce sont les échantillons qui proviendront des haut-parleurs.</p>	<p>La tension de la scène précédente (cri) est résolue avec le retour du narrateur à la radio. Le contrepoint, déjà entendu en interaction avec la voix de Vicencio, se répète ici, mais cette fois il sera exclusivement assuré par la clarinette (bruits de clés et notes dans le registre le plus aigu).</p> <p>Le narrateur qui raconte la demande de Tulicio (qui désire marier une princesse) est accompagné par le vibraphone, de plus en plus présent (13:36) ; avec un côté tranquille qui contraste avec la gravité de la demande.</p> <p>Le chœur (14:08), élément représentatif de la Légende, prend en charge le premier chant choral de caractère contemplatif pour soutenir la réponse de la mère, qui tente de dissuader Tulicio (3^e et dernier récitatif préenregistré aux rythmes afro-colombiens aussi de caractère contemplatif).</p> <p>Un second chant choral (14:39), contient deux évènements : le narrateur qui</p>	<p>La réaction de Vicencio, de s'enlever les écouteurs (surpris par le fait qu'un humain puisse naître avec l'apparence d'un reptile), est utilisée dans la dramaturgie pour intensifier la tension. Mais plus encore, Vicencio est surpris, car il ignorait que cette civilisation réalisait la procréation directement dans le ventre de la femme.</p> <p>Il ne comprend pas non plus le « réalisme magique » des contes de fées. Ce qu'il connaît de « sa » civilisation n'envisage pas la fantaisie, tout est objectif et pragmatique. Par exemple, on n'enfante pas, on demande la permission et le « produit » est ensuite disponible au Centre de Procréation.</p> <p>La présence des voix enregistrées des personnages de la légende et l'intervention</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
mais...			témoigne de la colère de Tulicio, obligeant sa mère à aller voir le Roi, et le chœur, qui accompagné de fortes percussions, transmet la réponse négative du Roi.	du chœur est une nouvelle stratégie pour rapprocher différemment, le public et la Légende.

Interlude 2

Section	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Interlude 2</u> Début : 15:12</p> <p>Vicencio ne comprend pas ce qui est arrivé à la Légende : beaucoup de choses lui sont inconnues. Il se promet de découvrir cela en détail.</p> <p>Saray envoie des renseignements, à propos des réactions de Vicencio, à son vrai chef, un autre androïde. Vicencio ne sait rien à ce sujet.</p>	1:14	<p>Deux ambiances sont proposées sur la scène. Dans la première, Saray (la domestique) envoie, par écrit, son rapport à son vrai chef. Elle rédige sur une « tablette invisible » et le texte se projette sur le grand écran.</p> <p>La deuxième ambiance met à l'écart Vicencio, pendant qu'il réalise ses suppositions (chant en onomatopées). Ceci peut-être à l'aide du traitement des lumières sur scène.</p>	<p>Comme dans l'Interlude I, Vicencio chante en onomatopées (c'est sa troisième <i>aria</i>). La rime phonétique est un peu différente de la rime phonétique des autres interventions, mais la ressemblance reste basée sur le caractère du chant.</p> <p>L'écriture instrumentale, assurée par les percussions, est de nouveau aléatoire, avec des formules plus précises, qui marquent les coïncidences musicales. Se créer un jeu entre le triangle et le <i>glockenspiel</i>.</p> <p>Ces deux instruments vont créer une sensation de hauteurs microtonales : un triangle est introduit dans de l'eau ; le résultat de ces <i>glissandi</i> se mélange avec le registre aigu du <i>glockenspiel</i> (15 :30). Ce nouveau son métallique, très aigu représente les rapports envoyés par Saray.</p> <p>Autres éléments : la grosse caisse supporte l'action dramatique et le vibraphone, avec l'usage de l'archet de contrebasse, crée un caractère doux qui conduit l'harmonie par intervalles de secondes.</p>	<p>Saray reporte les réactions de Vicencio face à la Légende.</p> <p>Elle envoie ensuite son rapport au directeur du laboratoire, qui utilise Vicencio comme cobaye pour tenter de retrouver les sentiments « profonds » disparus. Voilà que survient un nouvel élément dramatique : le public découvre la véritable identité de la « domestique ».</p> <p>Assurément, la perception des spectateurs face à Saray risque de changer, ne la considérant plus comme un pauvre androïde maltraité. Vicencio ne connaît pas encore cette vérité.</p> <p>L'intérêt obstiné que Vicencio a de vouloir découvrir des messages codés dans la Légende, peut être interprété comme une preuve de l'évolution de ses sentiments (nouvelles émotions).</p>

Acte II

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 16:26</p> <p>La colère de Tulicio, qui par sa démonstration de force, cause des tremblements de terre, oblige le Roi à lui permettre de courtiser sa fille pour la demander en mariage.</p> <p>Tulicio rend visite à l'ainée des princesses, mais cette dernière refuse sa demande en mariage, alors il la tue.</p>	1:07	<p>L'ambiance reprend celle associée à la radio. De petites lueurs rouges imitent les faisceaux électriques de la vieille radio.</p> <p>Les solistes du chœur (qui interprètent des personnages dans la légende) restent à leur place, proche des microphones avec le cornet en carton. Le reste du chœur commence un lent déplacement depuis la scène vers la salle, se joint au public en faisant une mimique en lien avec le drame vécu par la première princesse.</p>	<p>En se déplaçant, le chœur reproduit de nouveau la réponse négative du Roi. Les solistes du chœur développent, sur une nouvelle texture vocale, un message de critique à l'injustice, la tromperie et la fraude. Ce texte, symbolique à ce moment, dénonce la vérité cachée. Les syllabes de ce message sont fragmentées sur différents registres et prononcées par un timbre filtré par un cornet en carton. Immédiatement, une réponse du chœur, à la sonorité médiévale (<i>Ré-Sol-Sol-Sol</i>) (16:54) marque un contraste avec le caractère du message de critique. Un sifflement (ssh) par le reste de la chorale + la grosse caisse (17:05) réussit à taire la dénonciation des solistes.</p> <p>Un dialogue en forme de récitatif (les personnages de la légende), se fait accompagner par cette musique.</p>	<p>Le caractère musical de cette scène, austère et paisible, contraste avec la tragédie qui survient avec la princesse. Ceci signale que sa mort a peu d'importance pour Tulicio, responsable de ce drame.</p> <p>Au contraire, les personnages du chœur « simuleront » une mimique exagérée, pendant qu'ils se déplacent, avec des gestes allusifs, en rapport avec la profondeur du drame.</p> <p>Le narrateur et encore un récitatif de la servante du château se superposent à la chorale, créant une nouvelle texture vocale, très floue. Une fois de plus, l'importance n'est pas la clarté du texte, mais la confrontation des éléments dramatiques. L'intention est de pousser le spectateur, qui a déjà compris le drame, à reconstruire ses propres relations musicales.</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 17:33</p> <p>Après un certain temps, et à la suite du dernier échec, Tulicio exige de sa mère qu'elle informe de nouveau le Roi, de son désir d'épouser l'une de ses filles. Tulicio utilise ses pouvoirs pour faire trembler la terre et oblige le Roi à accepter.</p>	1:19	<p>Dans un premier temps le déplacement des choristes de la scène vers le public est fluide. Leurs gestes, exprimant leur ressenti à la suite de la mort de la première princesse, s'arrêtent peu à peu pour ensuite faire place à un chant qui annoncera la seconde tragédie.</p> <p>Dans un deuxième temps, les choristes se retrouvent éparpillés dans la salle. Ils</p>	<p>Cette scène présente elle aussi deux parties. Pendant que le récitatif avance, la première partie présente un nouveau contrepoint de structures, avec d'importants espaces de silence entre la chorale et les instruments (Cl.b, percussions). Ce contrepoint se serre progressivement, jusqu'à culminer avec ce qui sera la première apparition du registre grave des basses (17:55) : un chant dramatique qui signifie la</p>	<p>Les choristes se sont éloignés de la scène et les solistes du chœur (qui représentent les personnages de la légende) se retrouvent seuls sur la scène. Eux, de même que les choristes de la salle, chantent et font des pantomimes sans pouvoir bouger leurs pieds.</p> <p>Cette immobilisation représente l'impuissance du Roi face à la deuxième demande de Tulicio.</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
La deuxième princesse, tout comme la première, refuse le mariage avec Tulicio, qui lui réserve le même sort et la tue sur-le-champ.		s'arrêtent tournant sur eux-mêmes en chantant. Les mouvements ne sont pas uniformes. La « spatialisation » des voix se multiplie dans un désordre homogène et envahit la salle.	préoccupation à l'annonce de la seconde visite de Tulicio. Ceci est accompagné par des coups de percussions et les voix sopranos dans un registre très aigu. Grand écart avec les bas (donnant la place à toute réponse possible). Dans la deuxième partie (18:24), un grand silence devient plus imposant, soulignant la tension de la réponse négative de la seconde princesse. Puis, le vibraphone, comme des cloches, annonce la mort de la Princesse (18:45).	Le chant « tournant » des choristes dans la salle (très près du public) submerge l'écoute totale de l'auditeur. Vicencio a son oreille collée sur la radio, essayant de saisir la transmission qui n'est pas claire. Ce dernier détail est représenté par le mouvement disjoint des choristes dans la salle.
<p>Scène 3 Début : 18:52</p> <p>Le temps passe et Tulicio souhaite maintenant rencontrer la dernière fille du Roi. Ce dernier, impuissant face aux pouvoirs de Tulicio, cède de nouveau. Lui et la reine croient mourir de chagrin.</p> <p>Tulicio rend donc visite à la dernière princesse. Elle le reçoit et, contrairement à ses sœurs, accepte de l'épouser.</p>	1:54	<p>Les choristes quittent leur place et retrouvent la scène.</p> <p>Des solistes du chœur interprètent les personnages de la légende. Un à un, suivant le plan d'intervention chacun passe devant, puis retrouve le groupe.</p> <p>Comme dans une scène enfantine, avec un jeu de relais, les solistes du chœur se passent l'élément qui distingue le personnage évoqué (couronne, queue de caïman, etc.).</p>	<p>Le vibraphone et la clarinette reprennent le caractère doux pour accompagner la nouvelle texture de la musique chorale qui, encore par des intervalles de secondes, abandonne le contrepoint pour exposer de longues notes, en alternant les entrées des voix (19:00) ; Tulicio annonce la visite de la dernière fille du Roi. La musique mélancolique et répétitive (vibraphone 19:09) reflète le moment difficile et triste que traversent le roi et la reine.</p> <p>Un contraste vient s'installer tout naturellement (19:50) : des petites cellules rythmiques (Cl.B + vib.) (variations de structures antérieures), accompagnent la discussion entre la reine et sa dernière fille. C'est un moment important qui prépare la rencontre entre la dernière Princesse et Tulicio. Dans cette</p>	<p>La forme tripartite de la musique (a, b, a») est liée au changement de polarité de la dramaturgie</p> <p>a. Texture douce, désillusion : le Roi croit perdre sa dernière fille.</p> <p>b. Texture de contrepoint : causerie entre la reine et sa fille.</p> <p>a»). texture douce –espoir : rencontre heureuse entre Tulicio et la Princesse. La même musique (a et a») sert à dramatiser deux ambiances différentes (tristesse et espoir).</p> <p>La Princesse accepte la proposition de Tulicio. L'accord entre Tulicio et la Princesse installe un nouveau caractère dans la dramaturgie de l'opéra.</p> <p>La tension créée par Tulicio et son désir de se marier avec une princesse est résolue ici, quand Tulicio est finalement l'heureux élu et que la dernière princesse accepte de l'épouser.</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
			rencontre le chœur calme et doux (20 :09), revient sur la même musique du début (forme ternaire). Cette fois la musique accompagne une bonne nouvelle.	
<p>Scène 4 Début : 20:45</p> <p>Après une longue rencontre, tard dans la nuit, Tulicio demande à rester et à dormir en dessous du lit de la Princesse, promettant de la respecter.</p> <p>La sorcière, du début de l'histoire, cherche la Princesse en secret. Elle veut la berner pour ensuite lui enlever Tulicio.</p> <p>Elle lui montre comment faire pour que Tulicio retrouve son apparence humaine et lui assure qu'il est le plus bel homme au monde.</p>	1:57	<p>Les membres de la chorale sont dispersés, assis par terre sur la scène. Seule la choriste qui personnifie la Princesse reste debout. Les interventions des autres personnages se feront, couchés par terre, le plus discrètement possible.</p> <p>La voix de la servante du château, qui vient chercher la Princesse dans sa chambre pour l'avertir de la visite de la sorcière, proviendra de la radio. La voix de la sorcière, quant à elle, « sortira » soudainement par les haut-parleurs de la salle. La Princesse parlera sur scène sans amplification.</p>	<p>La clarinette introduit l'un des plus calmes et tranquilles moments de l'opéra ; un petit groupe de notes tombant sur une note tenue appuyée par le vibraphone qui joue avec l'archet. Ce calme extrême (équilibre orchestral et narration (20:50) suggère la relation établie entre Tulicio et la Princesse.</p> <p>Rapidement, la musique est modifiée (21:15) un grand gong anticipant l'action est suivi d'une musique altérée et profonde (grosse caisse + trombone + clarinette basse). La tension de la musique augmente à mesure que la sorcière s'approche et avance dans son plan de supercherie.</p> <p>Pour terminer cette partie, le gong, qui avait autrefois annoncé une catastrophe, se fait accompagner de la cymbale, et sept coups annoncent un nouveau danger (21:48). La sorcière apporte l'antidote pour Tulicio.</p>	<p>L'idée que Tulicio puisse être d'une grande beauté doit faire chavirer le cœur de la Princesse et faire renaître l'enthousiasme du public.</p> <p>La présence de la sorcière est importante dans la dramaturgie de cette scène : comment pouvait-elle savoir que Tulicio allait dormir dans la chambre de la Princesse, sous son lit ? Et pourquoi vouloir lui faire récupérer son apparence humaine maintenant ?</p> <p>La position du chœur, couché sur la scène, représente la scène du dessous du lit de la Princesse.</p> <p>Les trois niveaux de spatialisation soulignent la distance temps-espace de : 1. la Princesse est la seule sur scène (non amplifiée) ; 2. la servante du château (amplifiée par la radio) et 3. la sorcière (amplifiée par les haut-parleurs).</p>
<p>Scène 5 Début : 22:27</p> <p>Aidée par la sorcière, la Princesse réalise un sortilège</p>	1:41	La soliste qui personnifie la Princesse s'approche du personnage de Tulicio, qui est couché sur la scène parmi les autres	<p>Cette dernière scène est la seule qui ne demande pas la participation du chœur dans l'Acte II.</p> <p>En guise de démarrage, la</p>	<p>La Princesse est dupée par la sorcière et en même temps Tulicio est trahi par la Princesse.</p> <p>Tulicio disparaît on ne sait</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p>pour transformer Tulicio en homme, pendant que ce dernier dort, sous son lit.</p> <p>Tulicio se réveille en colère et surpris. Il regrette la trahison de la Princesse. Tulicio disparaît, enlevé on ne sait où.</p> <p>La Princesse demande la permission à ses parents pour entreprendre un long voyage afin de retrouver son prince bien-aimé.</p>		<p>choristes et simule son sortilège : trois gouttes de cire chaude sur les testicules, lui avait dit la sorcière.</p> <p>Tulicio se transforme en homme, mais reste toujours allongé par terre d'où il récite son dernier texte avant de disparaître (à part sa voix, le public ne doit pas le remarquer).</p> <p>Finally, la fréquence de la radio revient. À travers l'appareil on apprend que la Princesse demande la permission à ses parents de partir à la recherche de Tulicio. À ce moment, elle se couche, sur la scène, avec les autres choristes, et ses derniers mots, tout comme l'électroacoustique, sont diffusés par la radio.</p> <p>La Radio reste illuminée sur la scène. Vicencio tentera de l'ajuster de nouveau, car elle ne semble plus fonctionner.</p>	<p>grosse caisse et d'autres tambours débutent la scène créant de longs moments de silence entre chaque coup. C'est une variation de marche funèbre. Ces coups sont les pas et les doutes de la Princesse qui se dirigent vers Tulicio avant de renverser le sortilège de Tulicio.</p> <p>Ensuite, l'électronique se croise pour accompagner le réveil de Tulicio en homme (23 :05). Cette musique propose un caractère désolant. Cette proposition musicale reflète l'acte malheureux de la Princesse, qui est tombée dans le piège de la sorcière. L'électroacoustique diminue progressivement sa densité (un rêve évanoui) et la fin coïncide avec le départ de la Princesse qui va chercher Tulicio pour le sauver (23:50).</p> <p>L'électroacoustique de cette scène est reprise dans la scène 1 de l'acte suivant, et fait un parallèle avec la réflexion que Vicencio se fait sur la transformation de Tulicio en homme.</p>	<p>où. La Princesse part à sa recherche. Cela prouve qu'elle en est amoureuse, mais nous ne savons pas si c'est parce qu'il est un très bel homme ou bien si c'est à cause de ce qu'elle ressent, depuis leur rencontre.</p> <p>Le public ne verra pas, maintenant, la transformation de Tulicio en homme. Cette attente laisse planer la réalité des faits, et crée un nouveau suspense.</p> <p>De quelle manière Tulicio a-t-il disparu ? Le livret original de la Légende ne répond pas à cette question, ni pourquoi Tulicio se sent trahi ? Connaisait-il déjà l'antidote ? Savait-il qu'il devait se marier avec une princesse pour conjurer le sort et retrouver son apparence humaine ? Comme c'est l'habitude dans d'autres contes de fées ?</p>

Acte III

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 23:53</p> <p>Vicencio remet en cause certains faits de la Légende. Il est convaincu de l'existence d'un message codé.</p> <p>Comme d'habitude Saray le contredit.</p> <p>Elle accepte cependant de suivre la Légende avec lui, pour chercher des mots codés.</p> <p>Tous les deux vont analyser et répéter, mot par mot, le morceau de la Légende de la scène suivante.</p>	2:53	<p>Le dialogue entre les personnages est projeté sur le grand écran, tel que précisé dans le livret.</p> <p>Vicencio chante à voix haute, mais Saray mime quand elle parle. Ils communiquent télépathiquement.</p>	<p>La scène a deux parties : dans la première, Vicencio chante la même <i>aria</i>, accompagné par la même musique électroacoustique que dans la scène 2 de l'Acte I (7:21). Cette fois, le défi est d'exprimer un caractère différent en accord avec la thématique de cette scène (ce qui a été entendu de la Légende provoque intrigue et doute).</p> <p>Un petit pont instrumental (<i>cl., vln., perc.</i>) très élaboré au point de vue du contrepoint (24:51) sépare les deux parties.</p> <p>La deuxième partie (25:22), également électroacoustique, change de caractère : on trouve une musique « allongée » et contemplative qui se fond avec des versets de « roucoulements » chantés par Vicencio. Cette partie, à la différence de la première, affiche des sonorités à hauteurs définies. Dans une texture polyphonique Vicencio se croise avec les éléments de l'électroacoustique.</p>	<p>La communication muette entre Vicencio et Saray est le point central de la dramaturgie. Le public ne peut pas entendre Saray, et il ne peut pas comprendre le chant de Vicencio fait exclusivement d'onomatopées. C'est en fait une stratégie pour amener le public à un autre niveau de compréhension. Avec le dialogue traduit à l'écran, le public résout cette double difficulté et finit par comprendre le message.</p> <p>Les doutes de Vicencio à propos de la Légende sont neutralisés par cette nouvelle formule narrative, qui compromet la concentration du public.</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 26:46</p> <p>Dans la Légende, la Princesse décide de partir à la recherche de Tulicio et commence un long voyage à travers l'univers. Elle rencontre les personnages les plus sages de l'espace</p>	2:10	<p>Revient l'ambiance pour simuler l'intérieur de la Radio.</p> <p>Cette fois c'est Vicencio, qui interprète les personnages de la légende (Lune, Soleil, Vent) et Saray interprète la Princesse. Ces personnages seront toujours entourés du</p>	<p>Un appel d'alerte, quatre notes dans le registre suraigu de la clarinette, contraste avec l'entrée du chœur dans son registre le plus grave. Cet ambitus assez large souligne la longue distance que doit parcourir la Princesse. La chorale expose une texture contrapuntique et compacte, sur une masse harmonique,</p>	<p>Le voyage de la Princesse à travers l'univers (espace si grand pour l'époque de la légende), Lune, Soleil et Vent, apporte une ouverture dans le panorama de l'opéra. La Légende s'est toujours déroulée à côté du château et l'histoire de Vicencio dans sa maison-</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p>cosmique : la Lune, le Soleil et le Vent. À chacun elle demande s'ils ont vu son bien-aimé Tulicio. Chaque réponse la conduit au personnage suivant.</p> <p>Finally, avec l'aide de l'apprenti de la méchante sorcière, elle trouve l'information nécessaire et découvre où se cache son prince.</p>		<p>chœur, qui bouge autour d'eux, avec une mimique qui illustre la situation de l'histoire. Cette mimique est toujours en retard par rapport à la situation vécue par les personnages de la légende : c'est un canon mimé de l'histoire. Par exemple, au moment de la visite au Soleil les gestes reviendront sur l'idée de nuit, de l'obscurité de la Lune ; à la visite au Vent, les gestes porteront sur le thème de la chaleur, l'extrême luminosité du Soleil, etc.</p>	<p>toujours par intervalles de secondes. Les solistes superposent leurs récitatifs (27:12) pouvant improviser avec du « parlé-chanté » qui comporte des inflexions vocales, sur un rythme ternaire, proche des expressions que l'on trouve dans le pacifique colombien. Pour ce faire ils peuvent également s'appuyer sur certaines hauteurs de la musique chorale, à leur gré.</p> <p>Les profils mélodiques de l'harmonie chorale et sa texture, en contraste avec les récitatifs des solistes, représentent les chemins difficiles que la Princesse emprunte lors de la recherche de Tulicio.</p> <p>La chorale est subtilement orchestrée par de petites interventions instrumentales. Les silences anticipent la rencontre avec Tulicio (28:31).</p>	<p>laboratoire. Cette ouverture de l'espace symbolique réunit pour la première fois Vicencio et Saray dont le but commun sera d'analyser, de près, l'histoire de la légende <i>El Príncipe Tulicio</i>. On pourrait voir ceci comme une allégorie : ils reproduisent mot par mot tout le morceau, et par la dramaturgie ils se trouvent à l'intérieur de la Légende, interprétant les différents personnages.</p> <p>À ce point, les onomatopées sont reprises par le chœur, et Vicencio et Saray chantent la Légende en espagnol, ils sont en train de représenter ici les personnages de la légende ; ils imitent le langage des personnages.</p>
<p><u>Scène 3</u> Début : 28:56</p> <p>Vicencio analyse le voyage de la Princesse et se convainc de l'existence d'un message caché.</p> <p>Saray n'est toujours pas d'accord avec cette opinion ; elle pousse Vicencio à créer des critères.</p>	2:08	<p>L'ambiance de chez Vicencio s'établit à nouveau sur scène et les choristes restent sans bouger, comme des statues vivantes (immobilisées dans divers endroits avec des poses différentes).</p> <p>Vicencio y Saray, ne parlent plus, ils communiquent mentalement et parcourent les points où sont situés les choristes en répétant leurs mimiques, essayant de les adapter en fonction du message principal du</p>	<p>La scène 1 et la scène 3 font partie d'une même idée musicale. Sauf que la scène 3 est accompagnée d'électroacoustique. La scène 2, quant à elle, qui présente la chorale, vient s'insérer entre les deux.</p> <p>Dans sa forme, cette scène possède deux parties séparées par un solo de violon (29:45), imité par la clarinette.</p> <p>La première partie accompagne le chant muet de Vicencio.</p> <p>La deuxième partie débute</p>	<p>Pour la première partie, Vicencio peut aussi communiquer mentalement (maintenant les deux solistes « chantent » de façon muette). Cela apporte un nouvel élément à la dramaturgie, qui nous rappelle le cinéma muet avec sa projection de petits sous-titres.</p> <p>Vicencio s'approche de la chorale, en marchant et en mimant ses gestes. Il adhère à la Légende.</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		<p>livret. Leur performance est une pantomime voulant faire croire qu'ils communiquent tous les deux mentalement.</p> <p>Les solistes « discutent » les grands doutes et les théories de Vicencio, qui croit comprendre une partie du message codé de la Légende.</p>	<p>quand Vicencio se met à chanter à voix haute (30:05). Il abandonne son état mental pour exprimer son désaccord avec Saray. Cette partie est accompagnée exclusivement par l'électroacoustique. Certains passages instrumentaux, joués dans la première partie, ont été modifiés électroniquement et intégrés à cette deuxième partie (concept de variation). Le retour vers l'électroacoustique représente le retour de Vicencio à sa communication habituelle.</p>	<p>De son côté, Saray perçoit cela comme des stimuli neuro-hormonaux qui commencent à se manifester. La sympathie que Vicencio a expérimentée est un nouveau comportement pour les humains de sa génération.</p>
<p>Scène 4 Début : 31:04</p> <p>Vicencio prend note de la Légende et la compare avec d'autres informations. Il semble établir d'autres liens.</p>	1:53	<p>Vicencio reprend l'émission de radio de la Légende et l'écoute avec des écouteurs pour éviter que Saray ne l'entende. Vicencio prend note de ce qu'il considère comme important, en notant à voix basse. Très important : dans cette scène, le public est invité à lire le livret, présent dans les notes de programme.</p> <p>Les solistes de la chorale personnifient à nouveau les personnages de la légende. Ces solistes sortiront de leur immobilisation pour se déplacer sur la scène en « chantant » de façon muette. Pendant ce temps, le reste des choristes resteront en place, mais en réalisant des gestes d'improvisation corporelle, en lien avec les histoires du livret lues par le public.</p>	<p>Pour la première fois, la Légende de Tulicio est accompagnée de l'ambiance musicale de Vicencio (deuxième orchestration : violon, clarinette, percussion), jusqu'à maintenant la Légende était soutenue par le chœur, comme élément principal.</p> <p>Dès le début, Vicencio, à voix basse et avec divers gestes vocaux, construit un contrepoint avec la musique instrumentale. Lui, avec un rythme aléatoire et les instruments sur des structures rythmiques irrégulières très précises et complexes.</p> <p>Le contrepoint se dilue progressivement. Et le vibraphone, à travers une boucle, soutient, avec une musique plus « transparente », les dernières interventions de Vicencio. La boucle, par la répétition, fait sentir le temps et l'espace statique (32:10).</p>	<p>La dramaturgie de cette scène intègre le public d'une manière définitive. Plusieurs versions de la scène ont été réparties dans les notes de programme.</p> <p>La perception finale de l'opéra dépendra de la version que le spectateur aura reçue.</p> <p>La performance gestuelle des choristes sera en lien avec chacune des versions. Le spectateur interprétera l'action d'après ce qu'il a lu.</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		Le public a accès à plusieurs versions du même livret.	Vicencio conclut sa réflexion et émet un cri, qui déclenche un événement électroacoustique (32 :30). Cet événement crée à nouveau une « boucle », qui se lie et se croise avec la scène suivante. Procédé ressemblant à celui de la fin de l'Acte II.	
<p><u>Scène 5</u> Début : 32:57</p> <p>Final de la légende de <i>El Principe Tulicio</i>.</p> <p>Amour-cheval, l'apprenti de la sorcière, à l'esprit de vengeance, il aidera la Princesse à libérer Tulicio de son mariage forcé avec l'horrible fille de la sorcière.</p> <p>Tulicio est libéré. Il pardonne et remercie la Princesse de son sacrifice. Ensuite, ils s'aimeront pour l'éternité.</p>	2 :29	<p>La Radio revient comme protagoniste sur scène. Le narrateur de la légende assume le récit du livret final, avec le même caractère que la voix utilisée dans l'Acte I.</p> <p>Dans cette dernière scène, le narrateur interprète tous les personnages du final de la légende. Il n'est jamais présent sur scène. À cette narration se joint le chant du chœur.</p>	<p>La musique chorale présente deux parties (toujours sur l'harmonie par intervalles de secondes).</p> <p>La première partie intègre Le chœur, dans un jeu contrapuntique avec des sons électroacoustiques, dérivés de la scène 4, accompagne une nouvelle intervention du narrateur.</p> <p>La deuxième partie (33:37) se caractérise par sa force et le son fluide et continu.</p> <p>L'énergie de la musique chorale, suggère la Foi et les efforts réalisés par la Princesse, pour libérer Tulicio de la sorcière. Ne pouvant pas marier sa fille avec Tulicio, une nouvelle « vague » de force émerge pour représenter l'échec de la sorcière (34:12).</p> <p>Plus tard (35:01), on y trouve par la première fois un moment de silence musical important, c'est la rencontre Tulicio-Princesse. Avant cela, les voix basses du chœur et la percussion s'imitent avec un rythme de trois notes (34:10 - 34:55). La réexposition de ce morceau se trouve dans l'Acte V, pour accompagner également ce qui sera la fin de l'histoire de Vicencio.</p>	<p>Pour la première partie, Vicencio peut aussi communiquer mentalement (maintenant les deux solistes « chantent » de façon muette). Cela apporte un nouvel élément à la dramaturgie, qui nous rappelle le cinéma muet avec sa projection de petits sous-titres.</p> <p>Vicencio s'approche de la chorale, en marchant et en mimant ses gestes. Il adhère à la Légende.</p> <p>De son côté, Saray perçoit cela comme des stimuli neuro-hormonaux qui commencent à se manifester.</p> <p>La sympathie que Vicencio a expérimentée est un nouveau comportement pour les humains de sa génération.</p>

Interlude 3

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Interlude 3</u> Début : 35:26</p> <p>Peut-être des indices du message codé se trouvent-ils dans les images photographiques projetées ?</p>	0:42	<p>Il n'y a pas d'action de la part des solistes sur la scène.</p> <p>Les choristes restent de nouveau immobiles, statues vivantes. Très lentement, pendant la durée de cet interlude, les choristes s'allongent les uns sur les autres, formant de petits groupes, en levant les mains comme en position de supplice, fermement immobiles. La scène reste noire.</p> <p>De très grands signaux sont envoyés sur la scène et projetés sur le grand écran : photographies d'images abstraites.</p> <p>Possible avec des messages cachés que Vicencio voudrait déchiffrer.</p> <p>Vrai ou faux ? Vicencio utilisera ces « codes secrets » pour préparer une future vengeance.</p> <p>Les spectateurs aussi espèrent repérer quelques signaux dans les images projetées. Le livret qu'ils ont lu (notes de programme) dévoile quelques indices qui peuvent être interprétés avec les images.</p>	<p>Celui-ci est le plus court des quatre interludes.</p> <p>Une interaction simple entre un son percussif enregistré et les sons électroacoustiques de bruit radio construit une petite imitation sur un rythme irrégulier, qui crée un rapport avec le rythme des images projetées.</p> <p>Les sons électroacoustiques de bruit radio avec une durée plus tenue « gagnent » tout l'espace jusqu'à arriver à l'Acte III, où quelques sons résidus vont servir de lien.</p> <p>Cette courte imitation de son « gris » suggère la variation de la marche funèbre (antérieurement jouée par la grosse caisse), annonce la vengeance prévue dans le prochain acte.</p>	<p>L'histoire du livret s'arrête. L'élément central de cet interlude doit être la projection d'images, qui devient à son tour le protagoniste principal.</p> <p>La dramaturgie se compose de trois éléments : 1. un rythme basique (marche funèbre variée), avec une orchestration simple ; 2. une projection d'images très colorées, suivant le rythme de la musique et 3. une gestuelle des choristes, qui ne correspond apparemment à aucun rythme.</p> <p>Les photographies abstraites font allusion aux éléments distinctifs des personnages et de leur habitat, sans être pour autant descriptives.</p>

Acte IV

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 36:08</p> <p>Deux Présentateurs, qui apparaissent pour la première fois, annoncent l'issue de l'histoire de Vicencio et sa véritable nature d'androïde.</p> <p>Leurs interventions éclairciront ou occasionneront d'autres doutes sur la Légende de Tulicio.</p>	5:28	<p>La scène se croise avec les dernières projections des photographies, puis elle tombe dans l'obscurité totale, une trentaine de secondes plus tard un présentateur, en dehors de la scène, apparaît éclairé par un faisceau de lumière. Un second présentateur (ou présentatrice) se trouve à l'opposé, aussi éclairé. Les deux présentateurs (choristes), dans un registre de voix différent et un peu robotisé, alternent leurs commentaires.</p> <p>Ce jeu d'alternance sera l'unique mise en scène ; aucun autre élément ne doit distraire l'attention du public.</p> <p>À la fin de l'intervention, un des deux présentateurs se dirige vers le public pour lui annoncer qu'il sera possible pour un seul spectateur de poser une question. Peu importe laquelle, les présentateurs répondront de concert : « que le Département de la robotique biologique humaine leur a interdit de répondre à ce genre de questions ».</p>	<p>La musique d'une première partie présente l'électroacoustique qui est constituée d'une texture dense. On trouve aussi des sons d'instrument de cuivre transformés (36:22). Ils sont représentés par le trombone. À chaque fois que cet instrument est joué, ces sons de cuivre l'accompagnent. On trouve la présentation de ces matériaux dans l'introduction (3:08 -3:38). Ces sons cuivrés, transformés se mélangent avec d'autres sons électroacoustiques, pendant que le son bruit radio (leitmotiv) apparaît et disparaît subitement (36:36). Suivra ensuite, le dialogue <i>a cappella</i>, des présentateurs. Ces sons, déjà entendus dans l'Interlude 3, favorisent l'intégration de la voix.</p> <p>Dans la dramaturgie musicale, la tension monte jusqu'au moment où les présentateurs interviennent (38:10). Les deux voix, <i>a cappella</i>, se superposent constamment utilisant différents registres. Elles se laissent entendre, chacune à son tour, par un jeu de crescendo et diminuendo. C'est un moment de grand contraste qui rafraîchit la trame à partir de la texture et de l'orchestration inattendue.</p>	<p>Pour la première fois, les présentateurs se dirigent vers le public.</p> <p>La dramaturgie de cette scène consiste à transporter l'action théâtrale en dehors de la scène (lumières à l'extérieur accompagnant les personnages du moment). Ceci contraste avec la partie précédente (Interlude 3), laquelle est basée sur une action visuelle (photographies), qui finit sans intervention vocale.</p> <p>Ici, l'attention du public doit être concentrée sur les présentateurs et ce qu'ils ont à dire. La scène baigne dans l'obscurité, seuls les présentateurs sont éclairés.</p> <p>L'intervention des présentateurs relance la tension du drame.</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 41:36</p> <p>Vicencio regrette d'avoir découvert qu'il est un androïde.</p>	3:29	<p>Immédiatement après la réponse donnée au public, les lumières de la scène s'allument et l'on y voit Vicencio en train de préparer sa revanche.</p> <p>Il vient de découvrir qu'il n'est pas un être humain,</p>	<p>Une boucle contraste avec la démarche de la scène précédente. Cette boucle est composée par des sons transformés du violon et de la cymbale. Le temps paraît s'arrêter. Le <i>tempo</i> est manipulé à partir de la boucle et son accélération. Il est</p>	<p>La dramaturgie dans cette scène est marquée par la confrontation de deux situations. Premièrement, l'imitation que font les instruments de leurs propres sons transformés et deuxièmement, les</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
		<p>qu'il a été trahi. Il organise une programmation électronique pour arrêter le fonctionnement de Saray. Elle, ne se trouve pas sur la scène, mais apparaît subitement et répond aux requêtes de Vicencio.</p> <p>Le violon et la cymbale se joignent au trombone dans une partie centrale de la scène. Ensemble, ils font un mouvement avec leurs instruments, accompagnant l'électronique, tandis que Vicencio poursuit son plan.</p>	<p>superposé sur un chant dont le tempo, lui est constant.</p> <p>En général, les chanteurs s'expriment avec un « maniérisme » exagéré sur le vibrato, qui devient l'élément principal du caractère vocal.</p> <p>Les sons électroacoustiques en « cascade » accompagnent les moments les plus dramatiques du dialogue et occasionnent de longs arrêts (42 : 48).</p> <p>Vicencio pousse à l'extrême le traitement vocal entre chant et « parlé dramatique », pendant que Saray se prononce sans chanter, mais en parlant avec une ironie telle que son « accent » devient musical (43:03).</p>	<p>solistes chantent pour la première fois en utilisant des mots que le public peut comprendre, au lieu d'onomatopées.</p> <p>Le drame est centré sur la discussion qu'entretient Vicencio avec Saray, à la suite de sa découverte du fait qu'il est un androïde biologique perfectionné, au lieu d'un être humain. Ce que l'on doit retenir dans cette scène est le développement des sentiments chez Vicencio (déception, confusion, haine).</p>
<p><u>Scène 3</u> Début : 45:05</p> <p>Vicencio programme et prévient Saray de sa vengeance : il pense s'autodétruire, mais avant c'est elle qui sera détruite.</p>	2:36	<p>Saray, en écoutant depuis les coulisses, vient sur la scène et répond à la critique de Vicencio. Plusieurs éléments de la scène devraient être appuyés par un rythme visuel agité.</p> <p>Les instrumentistes (trombone et violon) se déplacent autour d'eux sur la scène avec leur son, tandis que dans cette ronde, Saray et Vicencio discutent face à face.</p>	<p>Un rythme pousse sur un accord électroacoustique au timbre cuivré, construit avec des éléments déjà entendus individuellement sur la scène, précédente. Cet accord de caractère « dramatique » sert de transition et aussi à annoncer la vengeance de Vicencio.</p> <p>L'orchestration est plus développée sur la basée du timbre cuivré du trombone, une harmonie, mêlant atonalité et modalité s'installe. La direction de la musique est proposée par les interventions de sons de percussion traités, sur des rythmes courts et accélérés. À la fin de la scène, l'électroacoustique utilise des matériaux assez simples et vient s'appuyer sur une nouvelle boucle pour construire la sensation de finalité, de calme et de vide (46:46).</p>	<p>Le vrai drame de Vicencio s'explique dans cette scène. Vicencio a un plan pour se désintégrer et pour déprogrammer sa supposée domestique, qui se révèle être en fait, un androïde scientifique.</p> <p>C'est le point dramatique le plus net dans la relation entre musique et texte. Le chant et l'orchestration soulignent le moment le plus triste pour Vicencio (sentiment qu'il exprime pour la première fois).</p>

Interlude 4

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p>Début : 47:41</p> <p>Saray est programmée par Vicencio pour répéter indéfiniment les codes d'un chant. Parce qu'elle ne peut s'arrêter, les fréquences du chant font surchauffer ses circuits et détruisent son système biomécanique.</p>	1:57	<p>Saray se trouve au milieu des installations de percussion. Un dialogue scénique entre elle et les percussionnistes devrait aider à dramatiser le processus de la désintégration de son mécanisme par son chant.</p> <p>Sur la scène, la Radio reste éclairée. Aucun son ne s'en échappe, comme si le silence témoignait du sort qui attendait Saray.</p> <p>Saray interprète ses derniers gestes vocaux, étendue sur le sol.</p>	<p>On trouve la même instrumentation que dans les Interludes 1 et 2 (principalement de la percussion). Cet interlude est le plus important des quatre, mais aussi le moins décrit dans la partition. La voix est mémorisée depuis l'écoute d'un enregistrement original. De cet enregistrement viennent les principales caractéristiques vocales pour interpréter le reste de la partition. Les instructions, pour une meilleure interprétation de cette improvisation guidée, se trouvent dans le glossaire de la partition.</p> <p>C'est la première, et dernière fois, que Saray chante une <i>aria</i>.</p>	<p>La dramaturgie est basée sur l'autodestruction de Saray, causée par son propre chant, qu'elle ne peut arrêter.</p> <p>C'est une ironie du sort que la mort de Saray soit planifiée justement sur l'interlude de son premier chant solo (<i>aria</i>).</p> <p>Sa mort peut signifier que la suite de l'expérience avec Vicencio est suspendue.</p>

Acte V

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p><u>Scène 1</u> Début : 49:38</p> <p>Vicencio se dédouble dans une dernière transe avant de s'autodétruire et « parle » avec Tulicio.</p> <p>Le drame va se centrer dans un premier temps sur sa mort programmée et sur la curiosité qu'éprouve Vicencio envers la transformation de Tulicio en</p>	2:38	<p>Vicencio tombe dans un deuxième moment d'inconscience.</p> <p>Deux faisceaux de lumière, cette fois sur scène, devraient rappeler l'intervention des présentateurs dans l'Acte IV, scène 1 : Cette fois, au lieu d'alterner les lumières, ce sera le soliste qui se déplace d'un point éclairé à un autre (ces points seront aussi proches que possible).</p> <p>Sous un faisceau de lumière, le soliste se comporte comme</p>	<p>La musique commence par une note (<i>Sol</i>) du vibraphone jouée avec l'archet de contrebasse, qui reprend symboliquement le dernier son vocal de Saray, déjà « morte ».</p> <p>Vicencio commence un récitatif dans un style beaucoup plus mélodique, comme symbolisant sa libération de cette expérience de laboratoire.</p> <p>Dans ce récitatif <i>cantabile</i>, nous sommes amenés dans l'atmosphère de scission que vivra Vicencio.</p> <p>La musique instrumentale est guidée par le vibraphone, deux</p>	<p>Rêve ou Réalité ? Vicencio se dédouble et croit être incarné en Tulicio. Il tient un dialogue où il interprète les deux personnages. Pour la dramaturgie, cela signifie l'intégration des deux histoires sur le même plan.</p> <p>Lors du dédoublement de Vicencio, s'exposent des éléments qui n'avaient pas encore été mentionnés dans l'histoire, telle la Foi, une forme d'intelligence supérieure à l'origine de tout et pour laquelle rien n'est impossible.</p> <p>Cette nouvelle possibilité réveille une « espérance »</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p>homme, et plus largement, sur le sentiment de l'amour.</p> <p>Dans un deuxième temps, Tulicio parle à Vicencio des possibilités de tout réussir grâce à un sentiment encore plus fort : la Foi.</p>		<p>Tulicio, sous l'autre comme Vicencio.</p>	<p>percussionnistes jouant chacun avec un archet.</p> <p>L'harmonie, par intervalles de secondes, est complétée par le trombone et le violon. C'est l'harmonie caractéristique de la musique du chœur, mais ici, au lieu d'un traitement contrapuntique, la texture propose des notes tenues, ce qui facilite le jeu de l'archet à plusieurs instrumentistes sur le même vibraphone.</p>	<p>chez Vicencio : se transformer en vrai humain afin de ressentir de l'amour.</p> <p>Un petit renouvellement de la tension est accompagné par le nouveau caractère mélodique du chant.</p> <p>Du point de vue dramatique, on pourrait se demander comment un androïde peut-il se repentir de mourir ? Peut-être a-t-il finalement réussi à développer les sentiments « profonds » de l'humain ?</p> <p>Cet élément place Vicencio plus proche du public, qui pourrait ressentir de la compassion pour lui.</p>
<p><u>Scène 2</u> Début : 52:16</p> <p>Vicencio ne peut pas défaire la programmation de sa propre destruction et regrette d'avoir réalisé cette programmation.</p> <p>Vicencio essaie d'arrêter la programmation de sa mort, mais n'y arrive pas. Il invoque alors l'aide de l'intelligence supérieure dont Tulicio lui a parlé, avec toute la puissance de son système neuronal androïde.</p>	1 :59	<p>De nouveau le chœur commence à se déplacer vers le public en chantant.</p> <p>En finissant le chant, le chœur sort de la salle, définitivement.</p> <p>Vicencio reste seul et couché sur la scène dans l'obscurité.</p>	<p>La grosse caisse lance le chant du chœur qui nous rappelle l'importance de la Légende de Tulicio dans le destin de Vicencio.</p> <p>C'est la première fois que Vicencio superpose sa voix avec le chant du chœur (52:44) ; ce comportement essaie de réunir les éléments des deux histoires.</p> <p>Ce fragment choral, qui reprend l'idée de la marche funèbre, est suivi par une deuxième intervention beaucoup plus longue, entrecoupée par un cri de désespoir venant de Vicencio (rire nerveux que l'on trouve aussi sur le dernier chant d'autodestruction de Saray).</p> <p>La deuxième intervention du chœur débute par l'aigu des sopranos (52:49) afin de se connecter avec le cri de Vicencio.</p> <p>Un dernier cri de Vicencio (52:56) amène la musique au passage des trois notes alternées par les chanteurs du chœur et le vibraphone.</p>	<p>Vicencio sait que le code génétique qu'il vient de programmer ne peut pas se défaire. Mais soudainement, après son dédoublement, il revient à son ancien objectif avec toute sa force, croyant à la possibilité de se transformer en être humain.</p> <p>Cette Foi montre chez Vicencio un comportement inouï.</p> <p>Il cherche la façon de communiquer avec l'intelligence supérieure dont Tulicio lui a parlé. Il ne comprend pas que ce ne soit pas l'intelligence supérieure qui lui octroiera le miracle de devenir un homme. Qu'il doit lui-même s'appuyer sur sa propre Foi, pour optimiser les dons qu'il a « reçus ».</p> <p>Ceci pousse davantage la dramaturgie et confronte le spectateur avec la possibilité qu'un androïde développé puisse croire en un Dieu ?</p> <p>Le chœur (représentant l'ambiance de Tulicio) disparaît totalement de la salle, cela signifie que Vicencio termine son dédoublement et revient à lui.</p>

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
			<p>Le même passage sur lequel Saray a fait sa dernière intervention. Vicencio ne chantera plus.</p> <p>Le chœur réexpose la même musique qu'au début et boucle la forme tripartite. L'orchestration fusionne les deux histoires. Le chœur croise la fin de son intervention avec le début de la prochaine scène.</p>	<p>Fait particulier : le chœur n'avait jamais participé à l'ambiance musicale de Vicencio avant.</p>
<p><u>Scène 3</u> Début : 54:15</p> <p>Une mutation possible en humain.</p> <p>Un personnage à l'apparence de Tulicio enlève sa peau de caïman, prenant alors l'apparence de Vicencio.</p> <p>On ne sait pas si cet élément fait partie du rêve du personnage principal, ou si Vicencio atteint ses objectifs.</p>	1:48	<p>La scénographie utilisée sera identique à celle de l'Interlude 4 (mort de Saray).</p> <p>Un personnage nouveau et jamais vu auparavant, habillé d'un costume de caïman, arrache par morceaux sa peau. Le costume se transforme laissant apparaître les traits de Vicencio.</p> <p>Pendant la « mue », le personnage se déplace autour des installations de percussion.</p> <p>Fatigué par les gestes réalisés afin d'arracher sa peau, le personnage, avec l'apparence de Vicencio, s'endort debout. Enfin, il disparaît dans le noir pour laisser place à la coda.</p>	<p>L'intervention de la grosse caisse sert de lien avec la scène précédente. Une accélération de son geste rythmique est orchestrée avec d'autres instruments de percussion.</p> <p>À ce moment, Vicencio reprend son cri dramatique (54:21), synonyme de supplice et non de désespoir. Un grand et large vibrato de sa voix emmène la musique jusqu'à la grosse caisse, qui dissout la marche funèbre en un passage extensif en decrescendo (54:48). Le leitmotiv de la Radio se joint au reste pour achever, ce qui semble être le final de l'opéra.</p> <p>Il n'y a pas de narration ni de chant dans cette scène, mais le cri (rire nerveux) et les souffles de fatigue du personnage sur scène. La construction musicale est chargée d'un sentiment de tendresse, mais aussi de solitude.</p>	<p>C'est la fin de l'opéra et le public voit pour la première fois la figure du caïman sur scène. Cette image sera associée à Tulicio.</p> <p>La dramaturgie suggère que l'ambiance de la Légende se mêle et se confond avec celle de l'histoire des androïdes.</p> <p>Ainsi, la forme littéraire du livret unit enfin les deux histoires.</p> <p>La mue du caïman en homme cherche à provoquer des tensions, mais aussi à créer l'ambiguïté de l'histoire. L'histoire de Tulicio et sa transformation sont une légende. Nous ne saurons pas si Vicencio avait raison de dire que la légende contenait un message codé qui pouvait servir à le libérer des androïdes et à le transformer en homme ! Tout comme nous ne saurons pas si Vicencio aura eu le temps d'atteindre son objectif de devenir un être humain capable de ressentir de l'amour.</p> <p>La conclusion ouverte du livret, qui ne précise pas si Vicencio est mort ou vivant, laisse libre cours à l'imagination du public qui doit conclure avec sa propre interprétation.</p>

Coda

Section et synopsis	Durée	Caractéristiques générales		
		Mise en scène	Musique	Dramaturgie
<p>Coda Début : 56:03</p> <p>Le chant à l'origine de cette œuvre est transformé en bruit radio, leitmotiv de l'opéra.</p> <p>Fin (58:45)</p>	2:42	<p>La scénographie utilisée sera identique à celle de l'introduction : scène vide et obscure, un faisceau illuminant exclusivement la Radio, une musique préenregistrée, un texte se déroulant sur le grand écran.</p> <p>Plusieurs éléments du décor pourront être sur la scène, mais seule la Radio sera éclairée, à un moment précis.</p> <p>Lorsque le chant du duo préenregistré commence à se déformer (indiqué sur la partition), le générique de fin est alors projeté sur le grand écran. Toute la salle et la scène sont dans l'obscurité, sauf la Radio.</p> <p>Une fois la musique et le générique terminés, la Radio reste éclairée pour quelques secondes (04), puis sa lumière s'éteint. Fin de l'opéra.</p>	<p>Après le decrescendo de la grosse caisse dans la scène antérieure, deux petits morceaux inattendus du début lancent la coda. Elle est composée de deux éléments très importants pour l'œuvre : un duo préenregistré et le leitmotiv (bruit radio).</p> <p>Le duo (56:22) est transformé électroniquement de telle sorte que la « distorsion », de la radio mal réglée, a tordu le chant jusqu'à devenir un bruit de fréquences radio (57:07). Ce bruit électroacoustique, le plus important de l'opéra, subit à son tour une transformation (57:47) et devient un nouveau bruit de fréquences radio avant de disparaître dans l'espace.</p>	<p>La coda utilise la même mise en scène que l'introduction. Elle nous ramène au début de l'œuvre, là où tout aurait pu se définir différemment. C'est la nostalgie d'une histoire pour laquelle on aurait peut-être voulu une fin différente !</p> <p>Enfinement, la vieille Radio finit par s'arrêter définitivement. Sur scène, il n'y a plus « personne » pour la rajuster.</p> <p>Peut-être quelqu'un d'autre pourra la relancer sur une deuxième légende ?</p> <p>Où trouver un ancien programme radio révélant les événements qui ont vraiment provoqué la disparition de la civilisation humaine ?</p> <p>Tout scénario reste possible avec la fin ouverte de l'histoire.</p>

ANNEXE 3 : TROIS PARTITIONS DE LA PREMIÈRE PÉRIODE DU DOCTORAT

1. *Lumières d'un paysage cosmique*, pour quatuor à cordes (2^{ème} mouvement)
2. *Microcontact – Intima Sonus*, pour trombone et trio.
3. *Emoción - Memoria y Cerebro*, pour ensemble.

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre**

El Príncipe Tulisio

Opéra

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Août 2017

LUMIÈRES D'UN PAYSAGE COSMIQUE

2ème quatuor à cordes
VASQUEZ-CASTANEDA H.

Editions BABELSCORES.com, mai 2013.

NOTICE

LUMIÈRES D'UN PAYSAGE COSMIQUE

Pour quatuor à cordes

Graphies, abréviations et commentaires

1. **CANON** : l'interprétation des effets, appliqués sur les notes, doit se ressembler le plus possible entre les quatre instruments, car l'idée de canon est construite principalement avec ceux-ci, et que la sensation mélodique devient moins importante vu que sa continuité se voit affectée par ces effets sur les notes.

À la mesure 44 (attaca - *veloce* possible), chaque instrument joue à son tour sur la ligne noircie, un *rallentando individuel*.

- a. Ce « *rallentando* » doit se jouer en éloignant de plus en plus, et rapidement, chaque note l'une de l'autre, pour créer l'illusion de quelque chose qui se désagrège et dissout dans l'espace (temps et dynamique en *decrescendo*) et qui devient un arrière plan jusqu'à la disparition totale de ses éléments dans l'horizon.
- b. Ainsi, les notes ne doivent pas se rallonger ; elles vont garder sa durée de départ.
- c. Pendant que ceci se passe apparaissent des passages notés sur une portée à l'intérieur d'un temps mesuré à 4/4 noire 55. Quand les instrumentistes ne jouent pas sur ces portées mesurées, ils continuent le jeu du « *rallentando* » sur les éléments du canon à son degré. Le rythme qui en résulte par ce jeu entre les quatre instruments est aléatoire, mais toute fois les instrumentistes doivent s'écouter les uns aux autres pour en construire cette illusion de grand « atomisation » des éléments du canon jusqu'à sa disparition. Ce morceau, jusqu'à la mesure 55, est la superposition en croisement de deux espaces ; l'un qui s'éloigne (le canon), l'autre qui se rapproche (les blocs mesurés).
- d. À l'intérieur de tout le canon, le passage avec les régulateurs dynamiques vers « *poco* » est un geste qui doit s'ajuster progressivement sur l'ensemble de l'évolution dynamique.



2. TREMOLO LONGITUDINAL :

- a. Ce geste se réalise en frottant l'archet de façon longitudinale.
- b. La sonorité ressemble plus à un grattement de l'ordre du bruit.
- c. Lorsque l'effet est écrit sur une note, l'intension est de trouver une couleur plus « épaisse ou plus fine ». L'amplitude du mouvement et la proximité du chevalet influent sur la résonance du son produit. À dynamique plus forte, l'amplitude du mouvement de l'archet devient plus grande, donnant un son plus granuleux.
- d. La vitesse de ce « tremolo » doit être modérée, sauf indication contraire, par ex. sur un passage qui demande de *ralentir* l'effet ou vice-versa.
- e. La meilleure position pour l'archet est proche du talon; jouer avec le milieu ou la pointe de l'archet peut le faire sauter, produisant des sons « parasites ».

3. **JETÉ :** 

- Cet effet peut être considéré dans la partition comme une sorte de rebondissement non mesuré mais en accélérant. Dans un tutti, on ne cherchera pas à égaler ces rebondissements.
- L'archet doit « frotter un peu la corde » en se déplaçant (jusqu'à la pointe ou jusqu'au talon), afin d'amplifier le son, ceci produira la vibration du rebond et le son voulu dans la pièce.



4. **ARCO GRAIN :**

- Connu également comme *scratch* (eng.), *sciacciare* (ital.) ou *sobre-presión* (esp.), le son écrasé doit donner un son le moins interrompu possible.
- Le début ou la fin d'un crescendo ou d'un diminuendo doit permettre d'entendre la hauteur initiale ou finale du son ordinaire, signalée avec (ord.)
- Pour chercher ce changement d'un son à l'autre il est suggéré de jouer la nuance moins forte près du chevalet et la plus forte en allant vers la touche et vice-versa.

5. **ARCHET TRÈS RAPIDE :** 

- Il faut tirer tout l'archet le plus vite possible. C'est un geste brusque quelque soit la dynamique.
- Le résultat doit être une sonorité très brillante et un peu « nasale », donc la fondamentale sonne plus faible, presque comme une simple résonance ou presque imperceptible.
- L'effet se réalise mieux près du chevalet.

6. **USAGES DU PONTICELLO:**

- sul ponticello (s. pont)
 - Jouer sur la corde un peu plus bas que la position ordinaire, proche du chevalet.
 - Le son acquiert plus de brillance (à cause des harmoniques qui en ressortent), la fondamentale de la note s'affaiblit mais ne disparaît pas complètement.
 - Au-dessous de la nuance mezzo-piano le résultat à moins d'effet, il faut se rapprocher plus du chevalet pour obtenir la brillance.
- molto sul ponticello (molto s. pont)
 - l'archet doit presque toucher le bois du chevalet.
 - on obtient un son très brillant et la fondamentale perd beaucoup de force et disparaît.
 - Plus le son est fort plus il se mélange avec un peu de bruit, mais on continue à entendre la sonorité de la note.

7. DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE VIBRATOS :

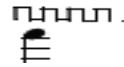
En général, tout doit être interprété sans vibrato, sauf indications contraires. Les vitesses doivent assumer un côté dramatique et expressif.

- a. vibrato ordinaire de vitesse : senza vib. / vib. (moyen) / molto vib.



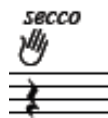
- b. Vibrato d'amplitude :

- même si le principe d'exécution est celui du vibrato ordinaire, cette instruction cherche à enrichir le vibrato en ouvrant l'amplitude du mouvement latéral du doigt sur la corde.
- on doit chercher à garder la vitesse proposée par le vibrato ordinaire.




- c. vibrato de Pression :

- Ce vibrato se fait en appuyant et relevant le doigt sur la corde (à la hauteur de la note écrite) jusqu'à toucher le corps de l'instrument (ou presque selon la tension de la corde), de manière à ce que la note modifie sa hauteur et y revienne successivement de façon répétée.
- Le doigt NE DOIT PAS quitter la corde, à fin de ne pas produire un trille ou faire ressortir un harmonique.
- Les différentes vitesses sont aussi évidentes que le vibrato ordinaire : mais pour une vitesse rapide, il faut faire attention lorsque le doigt est très proche du chevalet car le mouvement peut faire sauter l'archet, qui est proche du doigt en mouvement.



8. **SILENCE SEC** : secco

- il faut étouffer toutes les cordes avec la main afin de couper toute résonance.
- ce geste ne doit pas produire de bruit en frappant les cordes.

9. **GLISSANDO** :  le plus haut possible.



10. **DYNAMIQUES CROISÉES** :

- cet effet est une sorte de progression harmonique à plusieurs voix superposées (une espèce d'interpolation ou de dégradation de la couleur harmonique).
- appliquée à deux cordes sur un instrument, il faut balancer et équilibrer l'archet sur la corde qui nécessite la nuance la plus forte et gagner l'autre note en inclinant progressivement l'archet.

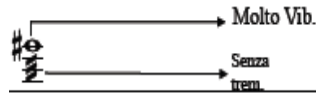
- c. Au milieu du passage les deux notes auront une nuance équilibrée (même pression ; la nuance moyenne entre les deux dynamiques), en suite la première note va perdre à son tour la dynamique.

11. MICROTONALITÉ : ♯ quart de ton plus haut. ♭ quart de ton plus bas

- a. La division en quart de ton est tempérée.
Note : Pour remplacer les 3/4 de ton plus haut ou plus bas (résultant du travail harmonique), l'écriture utilise les équivalents enharmoniques afin de faciliter la lecture microtonale.

12. COMBINAISONS D' « EFFETS »

- a. la combinaison de plusieurs effets et modes de jeu sur une même note ou entre les instruments cherche à produire d'autres sonorités unifiées.
- b. il faut équilibrer les différents aspects proposés. Ex. un tremolo sur un trille en accélérant qui gagne progressivement la sonorité s. pont.



13. TRANSFORMATION PROGRESSIVE :

- b. toute information suivie ou précédée par une flèche horizontale doit être réalisée de manière très progressive et le plus naturellement possible.
- c. si la partition n'indique pas un decrescendo, il faut faire attention aux *rallentandi*, qui du point de vue intuitif, peuvent induire à une perte de dynamique sur l'effet.
- d. Observation : les instructions d'accelerando (accel.) et de rallentando (rall.) sur un effet, s'applique uniquement à l'instrument indiqué et n'affecte pas le tempo de la pièce, sauf indication générale au-dessus de la partition.



14. ACCELERANDO LINÉAIRE (appliqué sur les harmoniques)

- a. En accélérant on doit toucher la note qui produit l'harmonique (diamant) comme s'elle était un staccato, afin de laisser entendre aussi l'alternance entre le son basse et le son harmonique.
- b. La vitesse finale sera la plus vite possible (pour chaque instrument), cet effet de vitesse rapide s'écrit quelque fois directement sur une figure de trille (diamant trillé), mais toute fois on doit chercher à produire un son qui varie de « couleur ».

Vln I

Vln II

Vla

Vc

5

ord.

s.pont.

molto vib.

pp

pp

pp

molto s.p

Glissando

f

f

f

f

f

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(vib. sempre continuo)

f

f

f

molto vib.

s.pont.

senza vib.

ord.

f (ord.)

f

mf

mf

mf

mf

senza vib.

senza vib.

senza vib.

4

accel.

25 **Lontano-prossimo**
legato possibile

Musical score for strings (Vn. 1, Vn. 2, Vla, Vc) in 4/4 time, measures 25-31. The score is divided into three measures. Each measure contains four staves. The first measure (measures 25-26) features dynamics *f*, *p*_{sub.}, and *f*. The second measure (measures 27-28) features dynamics *p*_{sub.} and *f*. The third measure (measures 29-31) features dynamics *p*_{sub.} and *f*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. Above the staves, there are markings for *ord.* and *s. pont.* (sul ponticello). In the second and third measures, there are triplets indicated by a '3' over a bracket. The tempo marking *accel.* is positioned at the top right of the page.

Musical score for strings (Vn. 1, Vn. 2, Vla, Vc) in 2/4 time, measures 32-34. The score is divided into three measures. Each measure contains four staves. The first measure (measures 32-33) features dynamics *p*_{sub.} and *f*. The second measure (measures 34-35) features dynamics *p*_{sub.} and *f*. The third measure (measures 36-37) features dynamics *p*_{sub.} and *f*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. Above the staves, there are markings for *s. pont.* and *ord.*. The tempo marking *poco* is positioned above the first and third measures, and *a* is positioned above the second measure. The time signature changes from 4/4 to 2/4 between the second and third measures.

10" - 15"

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

46

$\text{♩} = 55$

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

(o)

(d)

(d)

tr. (d) (d)

(o)

(d)

(d) (d)

(o)

tr. (d)

(d) (d)

veloce *rall.* *veloce*

mf

mf

rall.

mf

molto

molto

veloce

molto

molto

mf

rall. tr.

49

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc

mf *molto* *mf*

mf *molto* *mf*

mf *molto* *mf*

tr: veloce *molto* *mf*

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

molto *mf* *f*

molto *mf* *f*

molto *mf* *f*

molto *mf* *rall* *f*

55

Vln. 1 *rall. - - - lento* *gliss. gliss.* *rall. trem.* s. pont. (senza trem.) ord. *pp* *mf*

Vln. 2 *lento accel.* *gliss. gliss.* *rall. trem.* s. pont. (senza trem.) ord. *pp* *mf*

Vla. *rall. - - - lento* *gliss. gliss.* *rall. trem.* s. pont. (senza trem.) ord. *pp* *mf*

Vlc. *lento accel.* *gliss. gliss.* *rall. trem.* s. pont. (senza trem.) ord. *pp* *mf*

Vln. 1 s. pont. *mf* molto s. pont. ord. molto vib. *f* *mf*

Vln. 2 s. pont. *mf* molto s. pont. ord. *f* *ppsub.* *mf*

Vla. s. pont. *mf* molto s. pont. ord. *f* *ppsub.* *mf* (ord.)

Vlc. s. pont. *mf* molto s. pont. ord. *f* *ppsub.*

61

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

veloce rall. *1

veloce

moderato

lento

f *mf*

rall. *arco ord.* *molto vib.* *s.pont. senza vib.* *ord.* *molto s.pont. molto vib.*

f *ppsub* *mf*

(poss.)

rall. *arco ord.* *rall.*

veloce *(ord.)* *f* *ppsub* *mf*

mf *f* *ppsub* *mf* *(ord.)*

64

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

accel.....veloce *ord.* *s.pont.* *ord.* *secco* *vib.* *gliss.* *senza vib.* *secco* *ord.* *s.pont.*

f *(poss.)* *f*

ord. *s.pont.* *ord.* *secco* *vib.* *gliss.* *senza vib.* *secco* *ord.* *s.pont.*

f *(poss.)* *f*

ord. *senza vib.* *veloce* *ord.* **1* *ord.* *secco* *ord.* *s.pont.*

f *secco* *mf* *f* *(poss.)* *f*

arco ord. *molto s.pont. vib.* *ord.* *secco* *veloce* *ord.* **1* *s.pont.* *gliss.*

f *secco* *mf* *f* *(poss.)* *f*

rall. *arco ord.* *secco* *molto s.pont. vib.* *ord.* *senza vib.*

(ord.) *f* *secco* *mf* *f* *mf* *f* *secco*

*1: Appuyer et lever le doigt en accelerant
Apoyar y levantar el dedo mientras se acelera

(♩ = 80) *accel.*

73 *rall tr.*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf* *senza trem.*

Vla. *f* *f* *fp* *f* *p* *molto s.pont.* *(rall tr...)* *.....veloce tr.)*

Vlc. *f* *f* *gliss.* *f* *f* *f* *f* *f*

attaca
veloce poss.

rall...

76 *---poco---*

Vln. 1 *p* *s.pont.* *---a---* *ord.* *mf*

Vln. 2 *p* *s.pont.* *poco* *ord.* *mf*

Vla. *p* *lento* *accel.* *s.pont.* *mf*

Vlc. *f* *secco* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

79 *---poco---* *-----Lento a piacere al fine...*

Vln. 1 *tr* *(e-d)*

Vln. 2 **1 f* *rall. trem.* *molto s.pont.*

Vla. *tr* **1 f*

Vlc. *b* *3* *gliss.* *p* *f* *gliss.*

82 *rall tr.* *molto s.pont.*

Vln. 1 *molto s.pont.*

Vln. 2 *rall tr.* *molto s.pont.*

Vla. *molto s.pont.* *gliss.(+ tr.)*

Vlc. *gliss.* *tr* *(e-d)* *gliss.* *tr* *(e-d)* *p* *f* *p* *f* *ppp* *Fine*

*1 Équilibrer la dynamique entre les instruments

ANNEXE 3 : TROIS PARTITIONS DE LA PREMIÈRE PÉRIODE DU DOCTORAT

(Partition deux)

Microcontact No. 1 Intima Sonus, pour trombone et trio (flute, violon et violoncelle)

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre**

El Príncipe Tulisio

Opéra

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de

Docteur en musique (D.Mus.)

option composition

Août 2017

Microcontact No. 1

Intima Sonus.

Flute

Violin

Cello

Trombone

sfz *sfz sfz* *sfz-f* \rightrightarrows *n* *sfz* (*sempre*) *sfz-f* \rightrightarrows *n*

2

Fl. ⁶ senza vib. ³ molto vib.
sfz - mp

Vln. ⁶ molto vib.
sfz - mp

Vlc. ⁶ molto vib.
sfz - mp

Tbn. ⁶ *sfz (sempre)* *sfz - mp* *f*

GO TO 1

Fl. ⁹ senza vib. ⁴ 4" ⁵ senza vib.
sfz - p *f subito p cresc.*

Vln. ⁹ senza vib.
sfz - p *f subito p cresc.*

Vlc. ⁹ senza vib.
sfz - p *f subito p cresc.*

Tbn. ⁹ *mp* *f* *sfz - f* *n*

GO TO 2

6

Musical score for measures 12-16. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Trombone (Tbn.).

- Fl.:** Measure 12 is a whole rest. Measures 13-14 are marked with a 4" bracket. Measures 15-16 are marked with a 4" bracket and the instruction "veloce possibile...". Dynamics include *mf*.
- Vln.:** Measure 12 is a whole rest. Measures 13-14 are marked with a 4" bracket and the instruction "pizz.". Measures 15-16 are marked with a 4" bracket and the instruction "veloce possibile...". Dynamics include *f possible* and *mf*.
- Vlc.:** Measure 12 starts with a whole note *f*. Measures 13-14 are marked with a 3 and the instruction "idem...". Measures 15-16 are marked with a 4" bracket and the instruction "veloce possibile...". Dynamics include *f* and *mf*.
- Tbn.:** Measure 12 is a whole rest. Measures 15-16 contain a half note chord marked *f*.

GO TO 3

7

a piacere

Musical score for measures 17-21. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Trombone (Tbn.).

- Fl.:** Measures 17-21 are whole rests. Measure 20 has a dynamic marking *f*.
- Vln.:** Measures 17-21 are whole rests.
- Vlc.:** Measures 17-21 are whole rests.
- Tbn.:** Measures 17-21 contain a melodic line with slurs. Measure 19 is marked with an 8" bracket. Measures 20-21 are marked with an 8" bracket. Dynamics include *f* and *ff*.

4
8 — 2" — 9 — 10 — 11

Fl. *veloce*
mf *p* *mp* *f* *sub. p*

Vln. *veloce*
mf *p* *mp* *f* *sub. p*

Vlc.

Tbn. *slap eolien* *sh*
sfz-p *sfz* *sfz-p* *sfz* *sfz-p* *sfz*
Gliss. Coulisse *gorge ou fin slap + coulisé*

12 *1. Animato Molto

Fl. *poco rit.* 6-8"
f *p* *f* *cromatique*

Vln. *f* *p* *f* *cromatique*

Vlc. *accel.* *veloce ord.* 3
mf *cromatique*

Tbn. *frull. aeolian*
sfz *p* *sfz* *mf* *p* *Gliss.* 1" 2" 3"

28

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

13

14

f

f

rall. poco

veloce

rall. poco

veloce

rall. molto

2"

ff

Gliss.

ff

mf

Gliss.

Gliss.

progres. eolien.

sfz

32

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

poco a poco staccato...

dim.

dim.

Calmo

molto sul pont.

molto sul pont.

idem....

mf

mf

mf

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

6
15

Fl. *staccato molto* *p* (possible) *mf* (sempre)

Vln. 35 *staccato molto* *p* (possible) *mf* (sempre)

Vlc. *sur le chavalet* *ord.* *sempre . . . perdendosi . . .* *dim.* *niente*

Tbn. 35 *ord.* *eolien* *Vib.* *Vib. Molto* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f*

38

Fl. *rall . . . perdendosi . . .* *mf* *f*

Vln. 38 *rall . . . perdendosi . . .* *mf* *f*

Vlc. *sfz* *f* *p*

Tbn. 38 *Gliss.* *Gliss.* *Gliss.* *Gliss.* *Gliss.* *velece* *Gliss.* *senza trem.* *ff* *f* *sfz*

mf cresc.

16

17

41 **18** *veloce*

Fl. *mf* *poco* *f*

Vln. *mf* *poco* *f*

Vlc.

Tbn. *sempre attacca veloce* *Vib. Molto* *Gliss.* *cuivre*

mf *n* *f* *mf* *sfz* *mf* *sfz*

45 **20** *cromatique*

Fl. *mf* *cromatique*

Vln. *mf* *cromatique*

Vlc. *f* *mf* *cromatique*

Tbn. *Gliss.* *sfz* *mf* *f* *cantabile* *p*

1"	1"	1"
■	■	■
<i>f</i>		

8
49

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

49 Calmo stretto poco a poco agitato...

21 > cromatique

> cromatique

> cromatique

sfz *mf cresc.*

51

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

51

22 mecanique

mf

mf mecanique

ff

ff

Smorzato (accel.)

f

Gliss.

Gliss.

Gliss.

Gliss.

54

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

sfz - mp

sfz - mp

accel molto

cresc.

fff

57

Fl.

Vln.

Vlc.

Tbn.

sfz (sempre)

23

Go to
3

ANNEXE 3 : TROIS PARTITIONS DE LA PREMIÈRE PÉRIODE DU DOCTORAT

(Partition trois)

EMOCIÓN-MEMORIA Y CEREBRO,

pour ensemble

Université de Montréal

Le processus de création et ses problématiques

dans la composition d'un opéra de chambre

El Príncipe Tulisio

Opéra

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de

Docteur en musique (D.Mus.)

option composition

Août 2017

Inestabile

4"

1 Accelerando seconda volta

2 Ad lib.

3 5"

4 Ad lib.
(2da volta Stretto)

5 7"

Ancioso

EMOCION-MEMORIA Y CEREBRO

sfz-f (Enoncer assez vite les mots en espagnol, bouche collée à l'embouchure- les clefs fermées. Ne pas chercher à se faire comprendre)

Estudio para Ensemble No. 3

sfz-f (Enoncer assez vite les mots en espagnol, nez bouché comme une sourdine. Ne pas chercher à se faire comprendre. Ne pas répéter à la reprise.)

Costañeda-Yarquez-H.

sfz-f (Enoncer assez vite les mots en espagnol, nez bouché comme une sourdine. Ne pas chercher à se faire comprendre. Ne pas répéter à la reprise.)

sfz-mp *gliss.* *pp* *staccato* *progress.*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

sfz-f *martelé* *l.v.* *pp* *staccato*

Flute

Oboe

Bassoon

Violin I

Percussion

Bass

Piano

Clarinet B \flat

Horn F

Trombon

Cello

(*1. Chercher un sfz du même niveau, la durée du texte n'empêchera pas nécessairement partir sur la chiffre suivante) (*2. Ne pas chercher à égaliser les lieux de départ des decrescendo, des passages progressifs et de la vitesse de l'archet.)

ANNEXE 4 : Partition

EL PRÍNCIPE TULICIO

Opera de cámara con Electrónica

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre ;**

El Príncipe Tulisio

Opéra

par

Harold Vasquez-Castaneda

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Août 2017



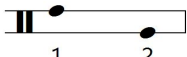
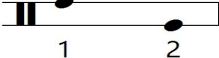
EL PRÍNCIPE TULICIO

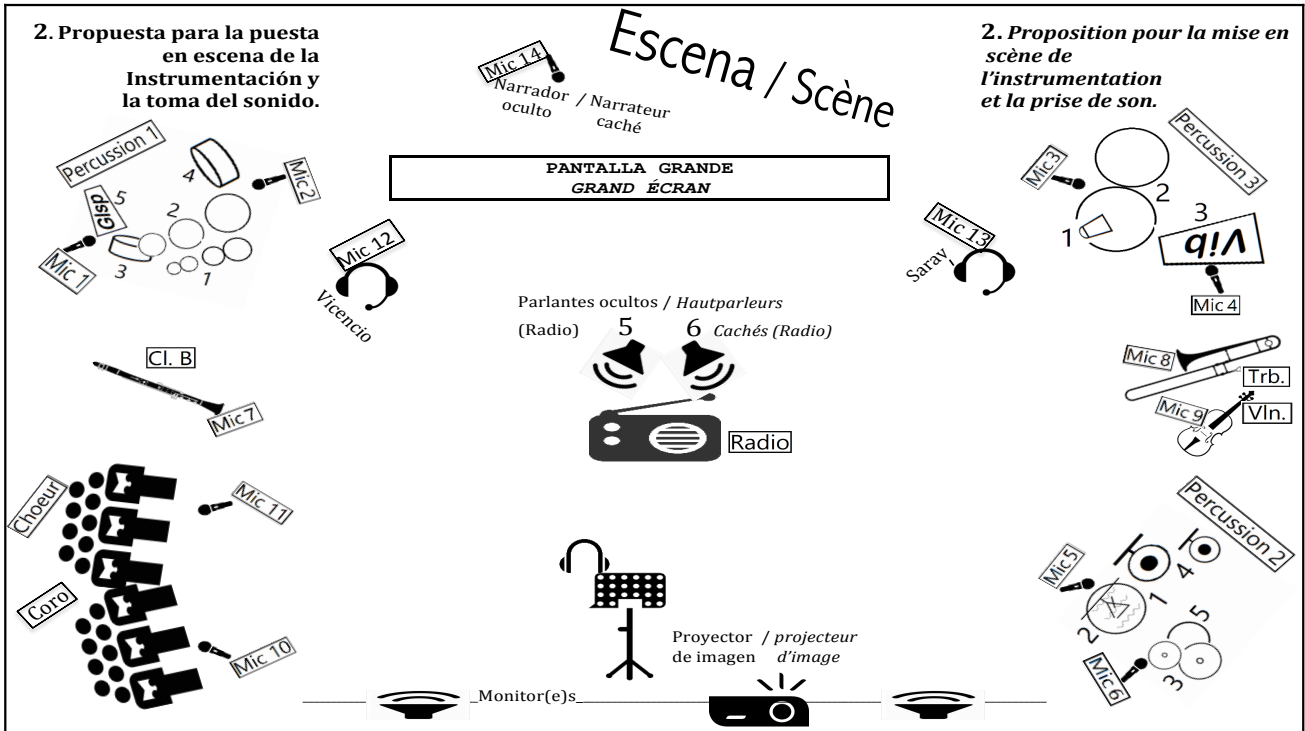
Ópera de Cámara con Dispositivo Electrónico
Opéra de chambre avec dispositif électronique

2015-16

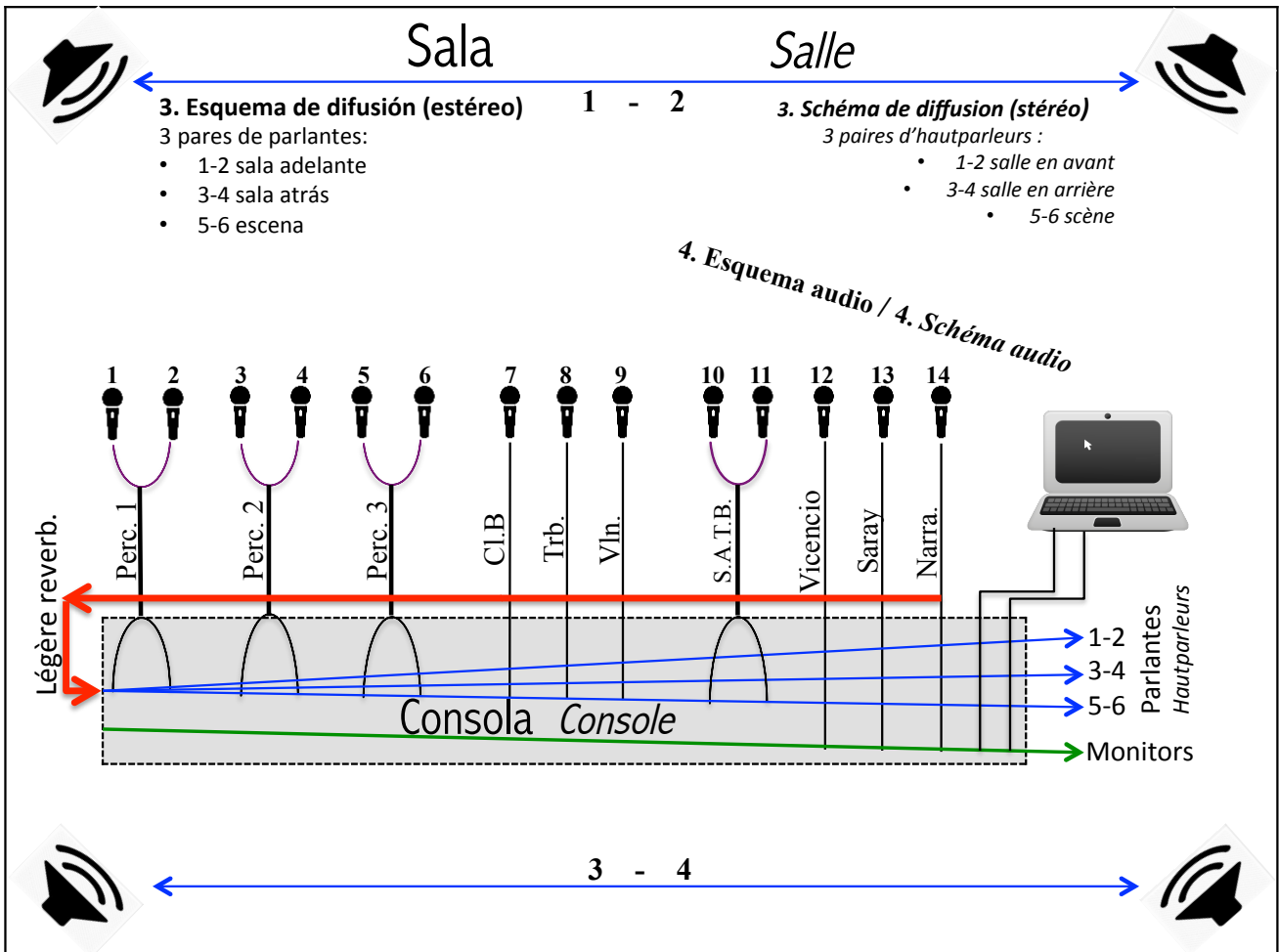
Harold Vasquez-Castaneda

GLOSARIO / GLOSSAIRE

(español) 1. Instrumentación Y efectivo de voces Score en Do	Abreviación / Abbreviation	(français) 1. Instrumentation et effectif des voix Score en Do
Contratenor Voz femenina <i>(o masculina tesitura aguda)</i> Narrador <i>(barítono)</i>	_____ Vicencio _____ Saray Narra.	Contreténor Voix féminine <i>(ou masculine registre aigu)</i> Narrateur <i>(baryton)</i>
Electroacústica Imagen	Elect. Imag.	Électroacoustique Image
Coro de cámara <i>(16 a 20 cantantes)</i>	S.A.T.B.	Chœur de chambre <i>(16 à 20 chanteurs)</i>
Clarinete bajo Trombón Violín	_____ Cl.B. _____ Trb. Vln.	Clarinette Basse Trombone Violon
Percusión 1 Bongos <i>(1,2,3,4 del agudo al grave)</i>	_____ Perc.1 _____ Bog. 	Percussion 1 Bongos <i>(1,2,3,4 de l'aigu au grave)</i>
Tom-Toms <i>(1,2,3 del agudo al grave)</i>	Toms. 	Tom-Toms <i>(1,2,3 de l'aigu au grave)</i>
Bombo <i>(grande)</i> Bombo de pie Glockenspiel	Bomb. Bomb. Pie. Glock.	Grosse caisse <i>(grande)</i> Grosse caisse à pédale Glockenspiel
Percusión 2 Redoblante piccolo Triángulo <i>(+ un recipiente con agua)</i> Platillos suspendidos <i>(1: pequeño, 2: grande)</i>	_____ Perc. 2 _____ Red.picc. Trian. Plat.sus. 	Percussion 2 Caisse claire piccolo Triangle <i>(+un récipient avec de l'eau)</i> Cymbales suspendues <i>(1 : petite, 2 : grande)</i>
Gongs <i>(1: Fa-2, 2: Mi-1)</i>	Gong. 	Gongs <i>(1 : Fa-2, 2 : Mi-1)</i>
Percusión 3 Vibráfono Timbales <i>(24'' y 29'')</i> Cencerro <i>(Fijada en un trípode)</i>	_____ Perc. 3 _____ Vib. Timb. Cenc.	Percussion 3 Vibraphone Timbales <i>(24'' et 29'')</i> Cloche à vache (<i>cowbell</i>) <i>(fixée sur un trépied)</i>



Perc. 1 : 1 bong., 2 Toms., 3 Bomb.pie., 4 Bomb., 5 Glock.
 Perc. 2 : 1 Trian., 2 recipiente, 3 Plat.Susp. 4 Gong., 5 Red.picc.
 Perc. 3 : 1 Cenc., 2 Timb., 3 Vib.



5. Explicaciones

5. Explications

Indicaciones para la instalación de los instrumentos /

Indications pour l'installation des instruments

- **El triángulo y el recipiente con agua:** (instalación necesaria para la realización de los *glissandi*): con la ayuda de una cuerda elástica el triángulo debe quedar suspendido encima del recipiente y ligeramente fuera del agua. Con la cuerda elástica se debe poder empujar hacia abajo hasta introducir el al fondo del recipiente, y una vez éste se suelte debe regresar a su posición inicial. Según las indicaciones de la partitura, si el gesto es brusco, éste debe permitir al triángulo por la acción del rebote introducirse varias veces en el agua.

Le triangle et le seau d'eau (préparation requise pour réaliser les glissandi) : Avec l'aide d'une corde élastique, le triangle doit rester suspendu au-dessus du seau et légèrement retiré de l'eau. À l'aide de la corde on doit pouvoir tirer vers le bas jusqu'à introduire l'instrument au fond du seau d'eau. En le relâchant celui-ci doit revenir à sa position initiale. Selon les indications dans la partition, si le geste est brusque, la corde doit permettre au triangle par l'action du rebondissement, de s'introduire plusieurs fois dans l'eau.

- **El cencerro** (instalación que sirve para producir resonancias): Muy cerca al parche del timbal e instalado en un trípode, el cuerpo del cencerro debe quedar muy cerca de la superficie del timbal (parche). Al tocar sobre el cencerro la fuerza de sus ondas provocan resonancias en el timbal, por la excitación de su parche.

La cloche à vache (installation qui sert à provoquer des résonances) : Installée sur un trépied et très proche de la peau de la timbale, le corps de la cloche doit rester le plus proche possible de la superficie de la timbale (peau). Au moment de jouer la cloche, la force de ses ondes provoquent des résonances sur la timbale, par l'excitation de sa peau.

Instrucciones para la interpretación de los elementos de la vox /

Instructions pour l'interprétation des éléments de la voix

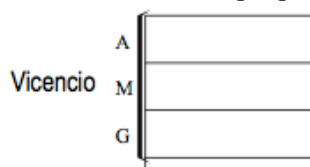
- **Onomatopeya :** El texto en onomatopeya deberá ser pronunciado con la dicción de la lengua española.

Onomatopées : Le texte en onomatopées sera prononcé avec la diction de la langue espagnole.

- **Recitativos:** Algunos recitativos se acercan a la vocalización y a la entonación de la comunidad afrodescendiente del pacífico colombiano (escuchar ejemplo audio: [Sampler.Recitativo.Vicencio.interpreta.la.Luna](#))

Recitatifs : Quelques récitatifs s'apparentent à la vocalisation et à l'intonation qu'utilisent la communauté d'afrodescendants de la côte pacifique colombienne (écouter exemple audio : [Sampler.Recitativo.Vicencio.interpreta.la.Lun](#))

Gráficos / Graphiques



Descripción / Description

El tetragrama está dividido en los registros agudo, medio y grave. El solista interpreta de manera proporcional la altura de la nota al interior de los tres registros.

-Le tétragramme est divisé en trois registres : aigu, milieu et grave. Le soliste interprète la hauteur de la note, à l'intérieur des trois registres, selon un calcul proportionnel.



Boca abierta (posición ordinaria)

-Bouche ouverte (position normale)



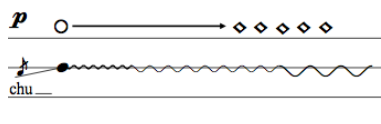
Boca abierta, cerrando la salida del aire por la garganta cerrada.

-Bouche ouverte, en fermant la sortie d'air de de la gorge.



Boca cerrada.

-Bouche fermée.



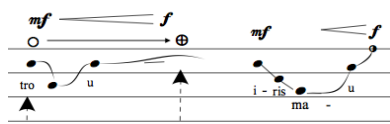
Buscar progresivamente los armónicos con el movimiento de los labios. Crece el vibrato en amplitud.

-Chercher progressivement les harmoniques avec le mouvement de lèvres. Le vibrato augmente en amplitude.



Sonido granuloso y grave con la aspiración. Generalmente se llega a él por medio de un glissando.

-Son granuleux et grave, obtenu par glissando en inspirant de l'air.



Los glissandi poseen diversas inclinaciones (velocidad). Las flechas indican los momentos de entrada y llegada de un gesto.

-Les glissandi possèdent divers degrés d'inclination (vitesse). Les entrées et les sorties son indiquées par les flèches.



Gesto brusco que pide subir súbitamente al registro agudo.

Nota: Se encuentran ejemplos audio en la partitura mediática, que ilustran el resultado sonoro de los efectos.

-Geste brusque qui gagne de la hauteur subitement.

Note : des exemples audio se trouvant sur la partition médiatique, illustrent le résultat sonore des effets.

– Indicaciones para la participación de los solistas del coro

Indications pour la participation des solistes du chœur

– Algunos personajes de la leyenda de *El Príncipe Tulicio*, que participan en los Actos II y III (recitativos), son interpretados por los solistas del coro, de la siguiente manera:

-Soprano 1: Princesa.

-Contralto 1: Reina (registro agudo) y mamá de Tulicio (registro grave).

-Contralto 2: Sirvienta del castillo (registro agudo) y hechicera (registro grave):

-Tenor: Rey (registro agudo) y Tulicio (registro grave).

Certains personnages de la légende *El Príncipe Tulicio*, qui participent aux Actes II et III (récitatifs), sont interprétés par les solistes du chœur, de la manière suivante :

-Soprano 1: Princesse.

-Alto 1 : Reine (registre aigu) mère de Tulicio (registre grave).

-Alto 2 : Servante du château (registre aigu) sorcière (registre grave):

-Ténor : Roi (registre aigu) et Tulicio (registre grave).

Ejecución del Vibrato en diferentes instrumentos / Exécution du vibrato sur différents instruments

Vib. Ex. Vibrato Lento que acelera.



Vib. Ex. Vibrato Lent qui accélère

La ejecución del vibrato varia de un instrumento al otro:

L'exécution du vibrato varie selon l'instrument :

- **Vibráfono:** Cuando el uso del motor no esté indicado, el vibrato se obtiene tocando el vibráfono con un arco y apoyando con los dedos de la otra mano, de forma repetida, sobre la misma tecla. La variación de la velocidad puede ser controlada, apoyando más o menos rápido los dedos, y la dinámica depende de la presión ejercida con el arco sobre la tecla.

***Vibraphone :** Lorsque l'utilisation du moteur n'est pas indiquée, l'effet du vibrato est obtenu en jouant d'une main avec l'archet et en appuyant avec les doigts de l'autre main, de façon très douce et répétée sur la même touche. La variation de la vitesse du vibrato est obtenue en appuyant plus ou moins rapidement, et la dynamique dépend de la pression exercée pour l'archet sur la touche. (L'effet est optimal dans le registre du milieu).*

- **Triángulo:** el instrumento deber ser introducido y sacado repetidas veces del recipiente con agua. La velocidad del vibrato dependerá de la rapidez de este gesto y la amplitud de la profundidad a la cual se introduzca el triángulo en el agua.

***Triangle :** Pour obtenir l'effet de vibrato, il faut tremper plusieurs fois le triangle dans le seau d'eau. La vitesse dépend de la rapidité du mouvement, de l'amplitude ainsi que de la profondeur à laquelle on trempe le triangle.*

- **Timbales:** Accionar varias veces el pedal sobre el golpe de una nota o una nota tenida (trémolo). Se puede variar la velocidad del vibrato y su amplitud según la intensidad del movimiento ejercido sobre el pedal.

***Timbales :** Actionner plusieurs fois par la pédale, sur une note frappée ou une note tenue (trémolo). On peut varier aussi la vitesse et l'amplitude selon l'intensité du mouvement appliqué sur la pédale.*

- **Cencerro:** La campana está colocada muy cerca del parche del timbal. Después de tocar la campana, quien excita el parche del timbal y ocasiona resonancias en el timbal, se pueden obtener el vibrato accionando el pedal.

***Cloche à vache :** La cloche doit être placée très proche de la peau de la timbale. Après avoir joué la cloche, qui excite la peau et occasionne des résonances sur la timbale, on peut produire un vibrato par l'action de la pédale.*

Generalidades del glissando / Généralités du glissando

Gliss. Las líneas oblicuas son interpretadas como un *glissando*.

Gliss. Toute ligne oblique doit être interprétée comme un *glissando*.



Hacia un sonido agudo.
Vers un son aigu.



Hacia un sonido grave.
Vers un son grave.



Hacia lo más alto posible.
Vers le plus haut possible.



Hacia lo más bajo posible.
Vers le plus bas possible.

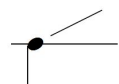


Glissando con trémolo.
Glissando avec trémolo.

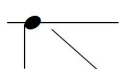
– Ejecución del *glissando* en diferentes instrumentos

Exécution du glissando sur différents instruments

Triángulo / *Triangle* :



Introducir el instrumento en el recipiente después de tocarlo.
Tremper l'instrument dans le seau d'eau après en avoir joué.



Introducir el instrumento en el recipiente antes de tocarlo y soltarlo después de tocado.
Tremper l'instrument dans le seau d'eau, en jouer, et le ressortir aussitôt.

Cencerro: De la misma manera que se procede para obtener el vibrato, el pedal del timbal se acciona una sola vez hacia arriba o hacia abajo, según lo indique el glissando.

Cloche à vache : *Tout en procédant de la même manière pour obtenir le vibrato, on actionne une seule fois la pédale de la timbale, vers le haut ou vers le bas, selon l'indication du glissando.*










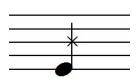


Rebote (ricochet) con *glissando* / *Rebondissement (ricochet) avec glissando*

- **Instrumentos de parche:** El efecto se obtiene con la ayuda de una baqueta de vibráfono u otra de igual flexibilidad. El parche del instrumento debe ser golpeado con la mano y la extremidad inferior de la baqueta, dejando la extremidad superior (cabeza), vibrar en el aire. El rebote de la baqueta es amplificado por el parche. Se puede variar la intensidad del rebote ejerciendo una presión más o menos fuerte de la mano contra el parche, y llevándola hacia atrás se puede producir un efecto de *glissando sobre el rebote*.

Instrument à peau : *L'effet est obtenu à l'aide d'une baguette de vibraphone, ou d'une autre aussi flexible. On frappe la peau de l'instrument avec la main et l'extrémité inférieure de la baguette en laissant l'extrémité supérieure (tête) vibrer dans l'air. Le rebondissement de la baguette est amplifié par la peau de l'instrument. On peut varier l'intensité du rebondissement en exerçant une pression plus ou moins forte de la main contre la peau. En tirant la main vers l'arrière, il est possible d'obtenir un effet de glissando sur le rebondissement.*

Observaciones específicas / Percusión

Remarques spécifiques / Percussion

	Baquetas <i>Baguettes</i>		Lugares para tocar el instrumento <i>Endroits pour jouer les instruments.</i>	
-	Duras <i>Dures</i>		Tocar en el centro <i>Jouer au centre</i>	
-	Semiblandas <i>Semidouces</i>		Tocar en el medio <i>Jouer au milieu</i>	
-	Blandas <i>Douces</i>		Tocar en el borde <i>Jouer au bord.</i>	
-	Triángulo <i>Triangle</i>		Tocar del centro hacia el borde (progresivamente) <i>Jouer au centre vers le bord</i> (<i>progressivement</i>)	
-	Arco <i>Archet</i>		<u>Staccato</u> por presión : después de golpear el instrumento, la baqueta queda apoyada para evitar cualquier resonancia.	
-	Mano <i>Main</i>		<u>Staccato</u> par pression : La baguette frappe l'instrument et reste appuyée pour éviter toute résonance.	
			Raspar el instrumento <i>Gratter l'instrument</i>	

(Liste des éléments médiatiques qui accompagnent la partition pour le montage de l'opéra)

Listado de elementos mediáticos para el montaje de la ópera

(1. Samplers música electroacústica, 2. Samplers imitación, 3. Fotos proyección)

1. Lista de Samplers que constituyen la música electroacústica, para cargar el lector de muestras.

Lugar en la partitura	Nombre del sampler	Número de sampler
Gran Prólogo		
Introducción	Prólogo.sampler.audio.1	1
	Prólogo.sampler.audio.2	2
	Prólogo.sampler.audio.3	3
	Prólogo.sampler.audio.4	4
	Prólogo.sampler.audio.5	5
	Prólogo.sampler.audio.6	6
	Prólogo.sampler.audio.7	7
Interludio 1	Prólogo.sampler.audio.8	8
	Prólogo.sampler.audio.9	9
	Prólogo.sampler.audio.10	10
	Prólogo.sampler.audio.11	11
	Prólogo.sampler.audio.12	12
	Prólogo.sampler.audio.13	13
	Prólogo.sampler.audio.14	14
	Prólogo.sampler.audio.15	15
	Prólogo.sampler.audio.16	16
	Prólogo.sampler.audio.17	17
	Prólogo.sampler.audio.18	18
<i>Sub total Prólogo</i>		18
Acto I		
Escena 1	Acto-I.Escena-1.sampler.1	19
	Acto-I.Escena-1.sampler.2	20
	Acto-I.Escena-1.sampler.3	21
	Acto-I.Escena-1.sampler.4	22
	Acto-I.Escena-1.sampler.5	23
	Acto-I.Escena-1.sampler.6	24
Escena 2	Acto-I.Escena-2.sampler.1	25
	Acto-I.Escena-2.sampler.2	26
Escena 3	Acto-I.Escena-3.sampler.1	27
Escena 4	Acto-I.Escena-4.sampler.1. recitativo.sortilegio	28
	Acto-I.Escena-4.sampler.2. recitativo.comadrona	29
Escena 5	Acto-I.Escena-5.sampler.1. recitativo.madre-Tulicio	30
<i>Sub total Acto I</i>		12
		0

Interludio 2	No presenta sampler	
<i>Sub total Interludio 2</i>		<i>0</i>
Acto II		
Escena 1-2-3-4	No presentan sampler	0
Escena 5	Acto-II.Escena-5.sampler.1	31
	Acto-II.Escena-5.sampler.2	32
	Acto-II.Escena-5.sampler.3	33
<i>Sub total Acto II</i>		<i>3</i>
Acto III		
Escena 1	Acto-III.Escena-1.sampler.1	34
	Acto-III.Escena-1.sampler.2	35
	Acto-III.Escena-1.sampler.3	36
	Acto-III.Escena-1.sampler.4	37
	Acto-III.Escena-1.sampler.5	38
Escena 2	No presenta sampler	0
Escena 3	Acto-III.Escena-3.sampler.1	39
	Acto-III.Escena-3.sampler.2	40
Escena 4	Acto-III.Escena-4.sampler.1	41
Escena 5	Acto-III.Escena-5.sampler.1	42
	Acto-III.Escena-4.sampler.2	43
	Acto-III.Escena-4.sampler.3	44
<i>Sub total Acto III</i>		<i>11</i>
Interludio 3	Interludio-3.sampler.1	45
<i>Sub total Interludio 3</i>		<i>1</i>
Acto IV		
Escena 1	Acto-IV.Escena-1.sampler.1	46
	Acto-IV.Escena-1.sampler.2	47
	Acto-IV.Escena-1.sampler.3	48
	Acto-IV.Escena-1.sampler.4	49
	Acto-IV.Escena-1.sampler.5	50
Escena 2	Acto-IV.Escena-2.sampler.1	51
	Acto-IV.Escena-2.sampler.2	52
	Acto-IV.Escena-2.sampler.3	53
	Acto-IV.Escena-2.sampler.4	54
	Acto-IV.Escena-2.sampler.5	55
	Acto-IV.Escena-2.sampler.6	56
	Acto-IV.Escena-2.sampler.7	57
	Acto-IV.Escena-2.sampler.8	58
	Acto-IV.Escena-2.sampler.9	59
Escena 3	Acto-IV.Escena-3.sampler.1	60
	Acto-IV.Escena-2.sampler.2	61
	Acto-IV.Escena-2.sampler.3	62
<i>Sub total Acto IV</i>		<i>17</i>
Interludio 4	Interludio-4.sampler.1	63
<i>Sub total Interludio 4</i>		<i>1</i>
Acto V		
Escena 1	Acto-V.Escena-1.sampler.1	64
Escena 2	No presenta sampler	0

Escena 3	Acto-V.Escena-3.sampler.1	65
	Acto-V.Escena-3.sampler.2	66
<i>Sub total Acto V</i>		3
Coda	Coda	67
<i>Sub total Coda</i>		1
TOTAL		67

2. Lista de samplers Imitation. Ejemplos para la interpretación de cantos y recitativos
Estos samplers se encuentran igualmente en la partitura mediática.

Cinco ejemplos para la interpretación de los recitativos y cantos principales	Partitura
Sampler.Imit.Programación de Vicencio	Gran Prólogo: 00:16 del Sampler 2
Sampler.Imit.Recitativo.Vicencio.interpreta.la.Luna	Acto III, sc. 2, intervencion Vicencio.
Sampler.Imit.Recitativo.Duo de presentadores	Acto IV, sc. 1, pag.40, 1er sistema (B)
Sampler.Imit.Vicencio descubre su drama	Acto IV, sc. 2. Vicencio
Sampler.Imit.Improvisación guiada	Interlude 4, improvisación guiada

3. Lista de fotos para la proyección del Interludio 3 y comienzo del Acto IV.

	Nombre	Dimensiones
1	Azul.marino	4128 × 3096
2	Crucifiction	4128 × 3096
3	Embrión-1	4128 × 3096
4	Antena.flou	4128 × 3096
5	Embrión-2	4128 × 3096
6	Embrión-3	4128 × 3096
7	Lengua.Maiz	4128 × 3096
8	Luz.cósmica	4128 × 3096
9	Ojo.Caimán	4128 × 3096

10	Piel.Caimán	4128 × 3096
11	Rojo.Oro	4128 × 3096
12	Trio.Color	4128 × 3096
13	Vidrio.Profundo	4128 × 3096
14	Vidrios	4128 × 3096
15	Vino.Tinto	4128 × 3096

EL PRINCIPE TULICIO

Ópera de Cámara con Dispositivo Electrónico

Gran Prólogo

Harold Vasquez-Castaneda

3/4 ♩ = 60

2/4 3/4

Clarinete Bajo 1

Trombón

Vicencio

Saray

Narrador

Electronica

Imagen

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Bongos 1

Tom-toms 1/3

Bombo

Bombo de pie

Glockenspiel

Redoblante Piccolo

Triángulo

Platillos 1 Suspendidos 2

Gongs 1 2

Vibráfono

Cencerro

Timbales

Violín

*1. *mf* *p*

(Mi) oh

(Fa) oh *poco gliss*

SAMPLER 1

SAMPLER 2 *2. (Canto pregrabado "programando el cerebro de Vicencio")

0:00 *mf*

0:15.5 | 0:00

f *gliss.*

mf *sul pont.* *vib.*

mf

*1. Cantar siempre sobre el parche del timbal I. Buscar resonancias.

*2. Vicencio se servirá del canto pregrabado, que inicia en el 0:16 del sampler 2, para proponer su propia versión en el aria de la esc. 2 del Acto I y en la esc. 1 del acto III. La misma música, que acompaña este canto pregrabado, servirá de acompañamiento para su propia versión de este pasaje. Vicencio se servirá de esta propuesta para intervenir en otros omentos de la ópera.

Tempo Metronomo

0:26

Elect. 0:10

tro u i-ris-ma u 0:16 0:21 0:28

Imag. 1.Hoy, en el año 2850 Otro humano es objeto de un nuevo experimento. Durante el periodo Azul entre los años

Vln. ord. (fundirse con la electrónica) gliss. sul. pont. (♩)

mp

0:44

(fundirse con la electrónica) sord.

Tbn. *mp*

Elect. Nai-mi-se-ris-na o u' i-ri-sai-di mai-dis-cro no i' Is-ma is-tro u' 0:38 0:45 0:54

Imag. 2492 y 2810, los androïdes que se autoregeneran, lograron tomar el control de las actividades de los humanos 2.Los androïdes controlan, con procesos neuronales la voluntad

1:11

Elect. 0:55 1:14

Ma-se-ris-ma i' mi-cran-gi-a u' Ma-os-cro u' Mish-mi-go u' ma-i-so u

Imag. de los humanos, su memoria y su procreación. Creandole al humano por medio de bio-química neuronal controlada, una falsa ilusión de vida y sensaciones primarias.



Tempo Metronomo

1:30 $\frac{3}{4}$ = 56

Cl. B. 1 *f*

Elect. SAMPLER 3 0:00 0:07 0:16 0:20

Imag. 3.Un grupo de humanos son mantenidos con vida, y utilizados como modelos para desarrollar el comportamiento emocional androïde. 4.El ser

S *mf* *f* *mf* *f* *molto vib.* *senza vib. pp* *f*
Lle na es su len gua (fundirse con la electrónica) 1"

A *mf* *f* *senza vib.* *molto vib. pp*
su len gua (fundirse con la electrónica)

T

B

Perc. 1 Bomb. $\frac{3}{4}$ = 56 aro ord. idem *mp*

*1. Realizar el vibrato de manera individual

Tempo libero

2:57

Cl. B. 1 *f* *molto vib.* *mf*

Saray *mf* (4") *molto tremolo de garganta poco gliss*
(Fa) imitar canto de la grabación

Elect. *tro* *u* *i-ris-ma* *u* / (trémolo vocal electrónico) 0:16

Imag. quedaron ESTACIONARIAS en el Tiempo y en el E s p a c i o

S *f Secco* *vibrato veloce* *senza vib.* *pp*

A *f Secco* *vibrato veloce* *senza vib.* *pp*

T *f Secco* *vibrato veloce* *senza vib.* *pp*

B *f Secco* *vibrato veloce* *senza vib.* *pp*

Perc. 1 Bomb. *f*

Perc. 2 Plat. Sus. *L.v* *p* *L.v* *C*

Gong. *f* *L.v* *mf*

Perc. 3 Vib. *f* *mf* *L.v*

Vln. *p* *poco cresc.* *imitar el trémolo de Saray (2")*

attaca Interludio-1

3:10

Saray *p* (2") *legato*

Elect. SAMPLER 7 0:00 0:17

Imag. 9. una de estas emisiones se titula: "El Príncipe Tulisio" (Leyenda popular sobre princesas y brujas)

Vln. (4") *poco a poco reverb.* *mf*

INTERLUDIO 1

Tempo libero ♩ = 120 **Tempo libero** ♩ = 120 **Tempo libero** ♩ = 120 **Tempo libero**

3:26 *mf* *f* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf*

Vicencio
Lai di m la re mai ri sen mai ffi li a

Elect. [SAMPLER 8] [SAMPLER 9] 0:00 0:00 0:08

Imag. 10. Vinceno parece REACCIONAR emocionalmente a esta leyenda. La OBSESIÓN por la búsqueda de una "instrucción OCULTA" en esta leyenda, sobre la antigua CIVILIZACIÓN PERDIDA

Tempo libero ♩ = 120 **Tempo libero** ♩ = 120 **Tempo libero** ♩ = 120

Perc. 1
Toms. ring shot ord.
Bomb. *ff* *p* *f* *mp* *mf*

Perc. 2
Gong. *n* *molto* *mp* *mf* *mp* *mf*

Perc. 3
Timb. *ff* *f* *mf*

M.D.
M.I.

3:40 ♩ = 120 **Tempo libero** *f* *mp* *f* *fp cresc...sempre...* *accel. poco a poco*

Vicencio
a gliss. ri mas ri li a li se so li mai sc ro mai ro

Elect. [SAMPLER 10] 0:00 0:04

Imag. 11. stimula los NEUROTRANSMISORES de Vicencio.

Perc. 1
Bgo. (de vibráfono legno blando) rebote *mf*

Perc. 2
Red. Picc. *mp* *senza accento et senza timbre*
Gong. *mp* *poco* *mf* *sfz*

Perc. 3
Timb. *mf* *mp* *gliss. (Do)....* *sub f* *secco*

4:00 (...cresc.)

accel...molto... *nervioso* **f**

molto calmo
vib. lento

Vicencio
on so mai se on so mai se on so mai se on mai se on mai se on mai se on mai se on ma ma
ma gliss

Elect. **SAMPLER II** 0:00 0:05

Imag. 12. Esto crea nuevas conexiones

Perc. 1 Bgo *accel...molto...* *prestissimo... possibile* *sub. ralle...* *molto...*

Perc. 2 Red. Picc.

Perc. 3 Cenc. *M.I.* *accel. poco a poco* *mf* *M.D.* *= 360* *senza accento*
Timb. *sub f* *mf*

4:10 *molto vib.*

mp *lento stanco* *accel...molto...* *nervioso* **f** *mf* *molto vib.*

Vicencio
ha ha ha ha a a

Imag. conexiones y reacciones neuro-hormonales. Aquellos sentimientos profundos perdidos MÁS TARDE COMIENZAN a "DESPERTAR". 13. Vicencio IGNORA

Perc. 1 Bgo *poco gliss* **sfs**

Perc. 2 Red. Picc.

Perc. 3 Cenc. **sfs**
Timb.

Vln. *molto sul. pont.* *arco legato possibile* *n* *mf* *mp*

4:23

Vicencio

Elect.

Imag. que hace parte de este experimento. ÉL NO SABE que (SARAY 307), es más que una SIMPLE androide a su SERVICIO doméstico y sexual. 14. Vincenzo esta convencido

Bgo. *mf* *accel. poco a poco* *accel...molto...* *ff* *senza accento* = 120 = 360

Perc. 1 Toms. *sfz* *mf* *f*

Bomb.

Perc. 2 Red. Picc.

Perc. 3 Cenc. Timb.

Vln.

4:39

Vicencio

Elect. 0:14

Imag. de ser un historiador-científico y cree que los seres HUMANOS habitan AISLADOS en grandes casas-LABORATORIO-s aislados.

Perc. 1 Bgo. *accel...poco...a...poco.* *cresc.* *legato* *tranquilo como un eco* *ff* *sub pp*

Perc. 2 Red. Picc. *cresc.* *legato* *tranquilo como un eco* *ff* *sub pp*

Perc. 3 Cenc. **1. rit.* *legato* *tranquilo como un eco* *ff* *sub pp*

Timb.

*1. Ritardando cencerro, al tiempo que acelera timbales.

4:54 *poco rubato* $\text{♩} = 90$

Cl. B. 1

Elect. SAMPLER 13 SAMPLER 14 SAMPLER 15 SAMPLER 16 SAMPLER 17 SAMPLER 18 0:00 0:03

S
A
T
B

Lle na eš

Perc. 1
Toms. mf f mf mp f ff
Bomb.

Perc. 3
Vib. *secco* mp *secco* mf

Attaca
Acto I

ACTO - I Escena - 1

5:21 **Tempo cronometro**

SAMPLER 1

5:34

Elect. 0:00 0:05 0:07 0:10 0:13 0:14

re- quien la- ja ma- ja listando, que es lo que esta pasando, que es lo que esta pasando...ir maiando...hijamajamaji

Red. Picc. (raspar) mf

Perc. 2 Plat. Sus. L.V. mp f (ad lib.) rall. pp

Gong. p mp f

5:58 **Allegro molto**

Narrador

Buenas noches señoras y señores, hoy domingo 10 de julio de 2492, pasados varios días después de

Elect. ha- ja mi ja- ma, ju-ne, ja, ha mi ja- ma, ris-ti- an-do, ro-i-a... do-ra- mo-i-a 0:36 0:40

Vln. schiacciare mf mp p

Narrador

los horribles acontecimientos ocurridos en todo nuestro planeta hemos restablecido la emisión de nuestro programa:

Leyendas Para No Olvidar. Y que más reconfortante que olvidarnos por un momento del dolor, con una leyenda fantasmiosa, titulada: El Príncipe Tulisio. Leyenda de una tradición oral que parece haber atravesado tres continentes, en otra época de horror como lo fue la conquista del continente Americano, que transmitimos en

SAMPLER 2

SAMPLER 3

Elect. 0:00 - 0:03 0:00 tutti parlantes sála

Narrador

en nuestra emisión anterior. Esta es la historia de un bebé, un bebé que por culpa de un sortilegio nace con forma de aligátor. Un caimán cruel y despiadado, que se convertirá en príncipe

p.. p.. e.. pe. p..é.e.. pepé,

y volverá a ser humano gracias al amor, al amor de una mujer, de una valiente

Elect. 0:21 0:00 0:04

SAMPLER 4

7:05

Narrador

princesa, que es capaz de reconocer y de enmendar un error. Sin más preámbulo los dejo con esta... estupenda historia!

SAMPLER 5

Elect. 0:00 0:10 0:17

SAMPLER 6

0:00 parlantes radio

Escena 2

7:21

Vicencio *mf* *f* *mf* *f* *f* *mf* *f*

a tro u i ris ma - - - u nait mi sei ris ma ri sa mi ma i cro u noi is ma

tutti parlante sála

SAMPLER 1

Elect. 0:15 0:17 0:00 0:10 0:16 0:24

Imag. De dónde vienen estos mensajes ?



Vicencio *f* *sfz vib.* *poco*

Elect. 0:25 0:34 0:38 0:42

Imag. No funciona bien este artefacto !!! Son enviados por nuestra antigua civilización?



8:06

C.B. *ff* *p* *molto vib.*

Vicencio *f* *pp* *mf* *pp* *mf*

os cro u i ris ma ma i so

Elect. 0:42 0:51 0:58

Imag. Las ondas han viajado en el Sempo y el espacio hasta hoy ! Es un mensaje codificado

Perc. 1 Bomb.

Perc. 2 Plat. Sus. *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f*

Gong.

Perc. 3 Vib. *f* *pp* *mf* *pp*

Vln. *ff* *p* *Sul pont*

♩ = 50
a tempo

8:20



8:30

SAMPLER 2

Elect. 0:00 0:07 0:15 0:22 0:46 0:51

Attaca Escena 3

parlantes radio

Escena 3
Tempo libero

9:21 *mf sempre allegro*

Saray: *sfz* gim me gi cra gi na i gi a i ma ich gi ma i *vib. cresc* *calmo parlato*

Imag.: Despierta Vicencio → Por qué te preocupas tanto por ese artefacto?

Tbn. *gliss.*

Saray: *p* run gi chu *sfz* sh mis him yok *cresc...* ri que ich chum um ra i *mf*

Imag.: su historia no Sene nuestra ciencia, no puedes confiar en eso. No puede traer mensajes ocultos!

9:48 *♩ = 60* Tempo libero

C.B. *vib.*

Tbn. *gliss.*

Vicencio: *f* *f* *mf* *sfz* ai gi ai chi ma gi rus ti joi li ma i *f*

Saray: *f* *sfz* *sfz* *sfz* ai gi ai chi ma gi rus ti joi li ma i *mf*

Imag.: Pertenece a la antigua civilización, casi extinta por sus sentimientos profundos Mal manejados

Perc. 1: Bgo *mf* *f*

Bomb.

9:58 *♩ = 60* Tempo libero 10:09

C.B.

Tbn.

Vicencio: *mf* (Sol) (Fa#) ai ho san na u wa i gi na li a ni ya a *sfz* *f* *mf* *f*

Saray: ai *p* *mf* *gliss. vib.* a i sa i no *(sol#)*

Imag.: (Vicencio) Empiezo a creer que la casi exSnción de mi anSgua civilización...
(Saray) Todo es como lo explican los nuevos humanos

Perc. 1: Bomb. *mf* *p* *n* *mp* L.V.

Perc. 2: Plat. Sus. *mp* L.V.

Gong. *mp* L.V.

C.B. *mp* *poco*

Tbn. *gliss.* *gliss.* *poco*

Vicencio *f* *mf* *nervioso...*
 ni brai iu wai fu mai gi a ni bri a iu mai ja gi jo ja

Saray *poco gliss.* *poco gliss.* *f sfz* *mf* *f* *mf*
 wai i i mu gi i mu gi i nu

Imag. (Vicencio) No, ...debe haber otra causa más compleja que el debilitamiento de su reproducción
 (Saray) tu pensamiento es inerte no produces lógica

Perc. 1 Bgo *mf*

Bomb. *mp*

Perc. 3 Vib. *mf*

And.

C.B.

Vicencio *f* *mp*
 jo je jo no je je jo jo ja ja ja ja ja mai

Saray *f* *mf* *f* *mf* *f*
 gi la i nu brai u ba u bai gi i nu brai u ba u bai gi

Imag. (Vicencio) no insistas, calla, cállate, androide torpe...hay algo más, mas, más, mas
 (Saray) Tus antepasados se autodestruyeron, sus sentimientos los controlaron; una raza débil

Perc. 1 Bgo *pp* *veloce (aleatório)* *mf*

Perc. 3 Vib. *mf*

And.

Escena 4

11:46 **Molto Lento** 12:06

C.B. *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *ppp*

Narrador

Elect. **SAMPLER 1** Recitativo sortilegio de la hechicera (grabado) **Imit.** 0:00

Perc. 1 Bomb. *f* *mf* *mp* *ppp*

Perc. 2 Trian. *gliss* *mp* *mf* *p* *pp*

Gong. *mp* *mf* *pp*

Perc. 3 Vib. *n* *p* *mf* *rall... tremolo...* *p*



♩ = 50 12:21

C.B. *mf* *poco* *mf* *poco* *mf* *mf* *f (possible) (sempre)*

Vicencio

Narrador *un drama* *reverb* *lv.*

Elect. 0:16

Imag. 9. Este era un hombre casado con su mujer y sin hijos 10. Su casa quedaba ahí cerquita del palacio del Rey y eran gente muy pobre

Perc. 1 Bgo. *col legno sempre*

Toms. Bomb. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

1*. Balbucear, leer fragmentado simulando tomar un dictado del texto. Usar diferentes alturas. El texto debe ser un contrapunteo con los instrumentos, especialmente entre las notas de altura definida.

C.B. *molto rubato* *attaca a tempo* *poco a poco* *molto rubato*

Narrador: Y no salía de su poza, hasta que un día el Tulsio dijo a su mamá Que fuera onde el Rey porque él quería visitá a la mayor de sus hijas

Perc. 3 Vib.

13:36

C.B. *mp* *mf* *p* *possib.* *mp*

Narrador: Quería casarse con la princesa, la hija del Re-----y No es posible... Eres un lagarto Pero... él va a utilizar sus poderes... Malos... para obligar al rey

Perc. 3 Vib. *molto reverb* *l.v* *reverb. ord.* *molto reverb* *l.v* *Secco* *f* *7:4* *f* *mf* *mp* *Ped.*

14:08

C.B. *smorzato* *molto calmo* *comme flotando* *p* *possibile* *f* *mp* *gliss.* *mp* *mf* *p* *(possible)*

Elect. SAMPLER 1 Recitativo de la madre de Tulsio (grabado)

S *p* *mf* *oh*

A *p* *mf* *es*

T *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *que* *pe* *ca* *f* *al*

Perc. 3 Vib. *p* *f* *mf* *f* *n*

Tempo libero

14:38 $\text{♩} = 56$

accel. Simile...

attacca poco gliss.

C.B. Musical staff with notes and rests.

Narrador: y se enojó el lagarto y comenzó a troná y esa casa se sacudía y la mamá no tuvo más remedio que ir donde el rey

Elect. Audio waveform with reverb effect.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T) vocal staves with lyrics: mon Lle na es su len gua deen ga gua su len ño deen ga ño deen ga

Tempo libero

Tempo libero

Simile...

Perc. 1 Bomb. Perc. 2 Gong. Musical staves with dynamics p, f, L.V., (Sempre)



Tempo I (♩ = 56) Attaca Interludio II

♩ = 112

C.B. Musical staff with notes and rests, including a reverb effect and dynamics f, mf.

Narrador: y llevarle la razón que le mandaba Tuli...sio...hoooo

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) vocal staves with lyrics: ño y frau ma da dad ta mal cho de y frau de cu en ta mal hum de y frau ma do dad ta mal hum de y frau ma i dad a ce see

Perc. 1 Toms. Perc. 2 Bomb. Musical staves with dynamics f, poco

Plat. Sus. Perc. 2 Gong. Perc. 3 Vib. Musical staves with dynamics ff, mf, Rall., L.V., molto

INTERLUDIO 2

Tempo libero

16"

f *mf* *f* *mf* *sfz*

Vicencio
Lai den lo Lai de nes ma re? lo u lo u ne ma pro mir noi nei
a den ma re? lo u lo u li ma re pro mir noi nei
se larr

Bomb. pie

Perc. 1
Glock.

Perc. 2
Trian.

Perc. 3
Vib.

p *mp* *p* *pp* *f* *ff* *f* *ff*

p *p*

accel... constantemente... poco.. a ... poco

mp *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vicencio
sen pi a a lor nai sen hai tai a ha ha ha ha hai a hai a hai
a pi a lor nai sen hai tai a ha ha ha ha hai a hai a hai

Bomb. pie

Perc. 1
Glock.

Perc. 2
Trian.

Perc. 3
Vib.

p *mp* *ff* *mf* *fff* *f* *mp* *f*

8"

ff *sub mp* *calmo* *mf* *mp* *p* *n*

Vicencio
Hai a Hai sempre (3m) (3M) (b)

Bomb. pie

Perc. 1
Glock.

Perc. 2
Gong.

Perc. 3
Vib.

mp *mf* *mp* *f* *mf* *pp* *p*

f *mp* *mf* *pp* *p*

p *mf*

poco

L.v.

L.v.

15"

mf *f*

f *mp* *pp* *p*

4" 8"

Perc. 1
Glock.

Perc. 2
Gong.

Perc. 3
Vib.

p *mf*

poco

L.v.

L.v.

n

ACTO - II Escena - 1

16:26 $\text{♩} = 56$

Clarinete Bajo *mp* *poco* *mp* *mf* *molto vib.*

Narrador

Soprano *mp* *mf* *sfz-p*

Alto *mp* *mf* *sfz-p*

Tenore *mp* *mf* *sfz-p*

Bass *mp* *f* *sfz-p*

Solisas del coro Tenor *(El Rey registro agudo)* *No faltaba más* *Señora* *que un*

Percusión 2 Gongs *sempre* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Percusión 3 Vib. *mp* *lv* *poco* *mf* *pp* *mf*

*1. Leer las instrucciones del glosario para la interpretación de los solos recitados de los solistas del coro.

16:56

Cl. B *pp* *mp* *f* *mp* *mf* *mp* *Vib.* *mp*

Narra. *Pero ahí fue la rabia del animal ese* *y comenzó una tronameta y rayos y centellas y el Rey no tuvo más remedio que consentí que ese demonio viniera a visitá a su hija*

S *mf sfz* *mp* *mf* *sfz-p* *mf* *(Alternar para respirar)*

A *mf sfz* *mp* *f* *sfz-p* *mf*

T *mf sfz* *mp* *mf* *pp* *mf* *Vib. senza Vib.*

B *sfz* *mp* *f* *mf* *poco* *mf* *p*

Solos coro T *Lagarto barrialoso, de mi hija sea el esposo!*

Trgl. *gliss* *gliss* *gliss* *gliss*

Perc. 2 Gongs *pp* *mp* *mp* *f* *f* *mf* *f*

Perc. 3 Vib. *f* *lv* *mp* *mf* *mp* *mf* *Secco* *Prendere* *lv* *p* *mf*

17:05 **5** *rallentando* **a tempo** (♩ = 56) **6** **4** **3**

Cl. B *poco* *pp* *mf* *pp* *mf* *mp* *pp*

S *rallentando* (oscilación del soplo) *sfz* *mf* *f* *mf* *mp*

A *mp* *mf* *mp* *Vib. → senza Vib.*

T *va* *f* *le* *van* *tá* *te* *mf* *n*

B *Unis.* *mf* *Div.* *ho* *o* *o* *sh*

Solos coro A2 *(La Criada registro agudo)* *Ahi viene el Tulisio negro de barro hasta las orejas* *el lagarto se le acerca a la niña Y si la empuerca?* *Ella no quiere acercarse. seguro teme* *Ensuciarse. ¡Uy, señó, qué sacrificio! Ora se enojó el Tulicio golpea a la señorita* *La mató, Marucha, grita! Pobrecita, pobrecita!*

Perc. 1 **5** *rallentando* **a tempo** (♩ = 56) **6** **4** **3**

Bomb. *f* *mf* *mf* *pp* *mp* *mf* *mp* *pp*

Perc. 3 Vib. *mf* *pp* *L.v* *L.v* *mp* *mf* *L.v*

Escena-2

17:33 **3** **2**

Cl. B *mf* *poco* *mf* *poco* *mf* *poco* *mf* *poco*

Narra. *Tiempo va Y tiempo viene* *y le dice Don Lagarto a la mamá* *Que quería visitá* *a la segunda hija*

S *Div.* *mf* *CON* *SU* *blan* *men* *te* *su*
vocalizar u - (sempre)

A *Div.* *mf* *bo* *a* *gan* *te* *a* *en* *tro*
vocalizar a - (sempre)

T *Div.* *mf* *ca* *ha* *rro* *sal* *cuen*
vocalizar O - (sempre)

Perc. 1 **3** **2**
col legno sempre

Bomb. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

17:55

Cl. B *mf* *p cresc. molto* *f*

Narra. del rey Y empezaron a caer rayos y centellas y la mamá fue

S tra vo a co sen pan ha bla men ti ra

A les ran pue mo mi e ha bla men ti ra ca

T pús de mi blo si co ha bla men ti ra ca da

B *f* Je ho *ff* *f* va des

lós la bi os li

S (Mamá Tulicio registro grave) ¿Cómo, si ya mataste a la primera

T (El Tulicio registro grave) Cómo vas a matá a la segunda?

Que vaya donde el rey le digo!

Perc. 1 Ttoms *mp* *mf* *p* *mf* *f*

Perc. 3 Vib. *f* *lv*

Cl. B *mp* *f* *gliss* *f* *mp*

Narra. llorando a los pies del rey pero él dijo que NO, y entonce' la tronamenta, ese palacio se sacudía como hamaca hasta que el Rey dijo que viniera pues ese ...maldito... Tulicio

S ca da u no con su pro ji

A da u no con

T u no con su

B tru i ra to dos

son je ros

Perc. 1 Bomb. *f* *Secco*

Perc. 3 Vib. *f* *mp* *mf* *f* *mp* *lv* *pp* *mp*

(armonicos) *mf* *gliss.* *n*

Reo *Reo*

18:24

Cl. B

S

A

T

Solos coro S

Perc. 1

Perc. 3 Vib.

mf *f* *mp* *mf* *mp* *possib.*

mf *Div.* *mp* *f* *Div.* *mf*

lum o solo *mp* *f* *mf* des les

(u) bra jos des pier les

(a) sus ta les

(La Reina registro agudo) ese demonio, y oí ve le ha propuesto matrimonio y la niña se ha negao, y matao, y oí ve. La campana ... está ...

oí ve y el lagarto la ha Todo el mundo está llorando, y oí ve doblando, ... y oí ve.

p *f* *mf* *f*

rallentando

prendere

Escena-3

18:52 (♩ = 56)

19:09

Cl. B

Narra.

S

A

T

Perc. 3 Vib.

mp *mf* *mp* *mp* *mf* *p* (possible)

rallentando *molto calmo*

gliss. *mf* *p*

Pasó el tiempo y dijo el Tulicio que iba a visitá a la última hija del Rey y áhi si fue el llanto de la mamá y otra vez la tronamenta, los rayos... y la mamá se fue llorando hasta el palacio, y su Majestá se desmayó,

(como flotando) *p* *mf* *p* *poco*

Unis. es que te

Unis. *p* *mf* *p* *poco*

Div. *mp* *mf* *mp* *mf*

ca al mon

rallentando *molto calmo* (como flotando)

mf *mp* *mf* *f* *mp*

41 (*molto rubato*) *senza fr.*

Cl. B *mp* *mf* *p* *poco* *p* *mf*

Narra. *pues que había matao a las dos mayores de sus hijas* *que viniera también* *por la niña de sus ojos!*

S *mp* *mf* *mp* *Vib. lento* *ve.* *mp* *mf*

A *p* *mp* *p* *mp* *mp* *mf* *Vib. lento* *Los*

T *mf* *mf* *los* *mf* *ma* *tien den* *el* *p*

Solos coro
S (*La Reina* registro agudo) *Bueno m'hija ¡* *que ya viene*
A2 (*La Princesa* registro agudo) *Mucho juicio* *Don Tulicio!* *¡Ay mamá,*

Perc. 3 Vib. *mf* *mf* *mf*

5/4 = 56 4/4 3/4

48 *gliss* *p* *sfz* *mf sempre* *mf* *marcato possibile* *mp* *f* *mp* *Vib. lento* *mp*

Cl. B *3* *2* *5* *10* *10* *3* *10* *3*

S *co* *ar* *(arco...)*

A *ar*

T *ar*

B *arco...*

Solos coro
A1 *Cran, cran. ¡Subió la escalera!* *¡El lagarto ya está afuera! ¡Ay niña, pobre de usted!*

A2 *pierda cuidao que yo me sé defendé!* *¡Buenas noches, Don Lagarto!*

Perc. 3 Vib. *3* *2* *5* *rallentando*

* *fca.*

54

Cl. B

mp gliss. mf p (possible) mp < mf p < poco

(molto rubato) senza fr.

S

54 mf

Vib. lento P < poco > fp < f p mf > p

ma de yo

A

Vib. lento p poco p mf

duer muer

T

mp ra mf p < mp > p fp f mp mf mp mf

pa que yo te te en mon

S (La Reina registro agudo)

A1 (La Criada registro agudo)

A2 (La Princesa registro agudo)

T ¡Buenas noches, señorita ¡Qué educada y que bonita ha resultao ser usté

(El Tulicio registro grave)

¡Mirá a la niña, mirála! Aquí estoy haciendo fuerza y ella déle a la conversa como si fueran amigos

de hace tiempo, mirala

Atacca legato

¡Jesús credo! En qué parará este enredo?

Ya se ha sentao ese Diablo paticruzao en la sala

¡No es pa'tanto, sientesé!

contemplativo

Perc. 3 Vib.

mp mf Lv

3:2

Escena-4

20:46 Tempo libero

Cl. B

n sh f sh n f n n mp f

mf n mf n mf n

Reverb. gliss. 5 3:4 10

Narra.

Ya bien tarde en la noche el Tulicio dijo que con permiso de ella se iba a quedá, durmiendo en su cuarto,

que no tuviera miedo que él no pensaba perjudicarla y que por eso iba a dormí en el suelo.

La Princesa lo llevó a su cuarto a escondidas y lo metió bajo la cama. Y a media noche la criada :

Tempo libero

Trgl.

Perc.2 Plat.

Gongs

Perc. 3 Vib.

n mp mf n mp f Lv Lv Lv

*

Leo

n mf Lv

21:21

Cl. B

Solos coro

A 1

A 2

Perc. 1 Bomb.

Trgl.

Perc. 2 Plat.

Gongs

Perc. 3 Vib.

n sh

sfz

10 sfz

mf

(lento)

Está la niña despierta?

Si Marlene Qué se ofrece?

n sh

f sh

n sh

n

10 mf

gliss

p

mf

p

mf

mp

colegno

p

mp

mf

mp

mf

A tempo (♩ = 56)

Cl. B

S

A

T

B

Solos coro

A 1

Perc. 2 Plat.

Perc. 3 Vib.

n

f sh

mf

n

f

n

7 accel.

marcial

mf

f

solo

f

(La hechicera registro grave)

Niña... te cuento

que el lagarto que has encerrao en tu cuarto es un hombre tan buen mozo

que verlo quita el aliento !

2/4

7 accel. marcial

secco sempre

mf

sfz sempre

lv

21:52 $\text{♩} = 70$

Cl. B

S

A

T

B

Solos coro

A 1

A 2

Plat.

Perc. 2

Gongs

Unis. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

f *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

f *fp* *fp* Unis. *fp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

(sin justicia...)

(La hechicera registro grave)
Pero hay un procedimiento
pa' convertirlo en humano.

El remedio está en la mano:
Iluminálo con vela, cuando
duerma échale tres

gotas de cera hirviendo
y candente, le echas
sobre...las...pelotas.

(La Princesa registro agudo)
Ay! No que
Caray Cristiano

3/4

$\text{♩} = 70$

lv

Escena-5

22:35

80 *mf* *p* *f*

S

A

T

B

Solos coro

A 2

Perc. 1 Bomb.

Plat.

Perc. 2

Gongs

mf *mp* *f* *ff*

¿Y no se me irá
la mano?

Secco *Secco* *Secco*

mf *f* *Secco*

mf *Secco*

solo *Secco* *Secco*

5/4 6/4

6 5 22:47 6 7 5

87 4

Narra. *¡Qué le han dicho! apenas vuelve a su cuarto... la niña* *princesa espere y espere hasta que oyó roncando el lagarto* *que estaba se levantó, encendió la vela, alumbró debajo de la cama y le echó tres gotas* *de esperma al hombre más hermoso del mundo*

Elect. SAMPLER-1 0:00 0:26 *legato*

87 S *sfz-p* *gliss. lento* *sfz-f*

A

T

B

87 5 6 7 5

87 4

Perc. 1 Ttoms *mf* *3:2*

Bomb. *f* *f* *mf* *mp*

Perc. 2 Plat. *p* *f* *Lv*



Tempo cronómetro

92 SAMPLER-2

Elect. 0:00 0:07 0:18 0:24 0:26

Solos coro T *(El Tulicio -registro grave)*
¡Ay muchacha, me perdiste Y perdiste a tus hermanas! *¡Nos mandaste a un limbo triste por no aguantarte las ganas! ¡Te va a salir caro el chiste y volverme a ver ...muchas canas!*

(Entrada Sampler-3)



23:36 3 93 4

Narra. *La Princesa se ha hecho llore que llore y fue a ver a sus padres:*

Elect. SAMPLER-3 0:00 0:06 0:16 0:22

Solos coro A 2 *(La Princesa registro agudo)*
démen la bendición *que me voy a recorré* *el mundo en busca de mi, de mi Prínci-pe* *Tulicio*

*1. Reverb. Reverb. Reverb.

*1. Aumentar la reverberación en la última sílaba de la frase señalada con Reverb. Posteriormente regresar al nivel medio de Reverb. usado para la sala.

ACTO - III Escena - 1

23:53 $\text{♩} = 56$ *molto vib.* **Tempo cronometro**

Cl. B. *ff* *p*

Vicencio *mf* *f* *mf* *f* *mf* *poco* *poco* *poco* *f* *mp*

Saray [Mímica: Simula gesticular sin emitir sonidos, sin abrir la boca] [Mímica: Simula responder]

Elect. SAMPLER 1 ① 0:00 ② 0:10 ③ 0:16 ④ 0:24

Imag. 1.(Vicencio) No es coherente! Porqué Tulicio no nació en laboratorio?
(Saray) Eran primitivos, aún se reproducían naturalmente. 2.(Vicencio) Sólo el centro de procreación puede hacerlo con seguridad!
(Saray) No eran eficientes tus antepasados.

Tempo cronometro $\text{♩} = 56$

Perc. 1 Bomb.

Plat. Sus. Perc. 2 *mf* *f*

Gong.

Perc. 3 Vib.

Vln. *ff* *p* Sul pont

24:24 *f* *poco* *mp* *melancolico*

Vicencio *f* *poco* *mp* *melancolico*

Saray [Mímica: Afirmación] [Mímica: Decepción]

Elect. ⑤ ① 0:34 ② 0:41

Imag. 3.(Vicencio) Es la historia de mi antigua civilización?
(Saray) Seres primitivos, sus sentimientos profundos dominaban. 4.(Vicencio) todo es muy extraño, será un mensaje oculto de mi antigua civilización?
(Saray) Se guiaban con la ilusión, y no eran objetivos.

24:45

24:52 ♩ = 50
accel. molto

A
a tempo → *molto vib.*

Cl. B.

Vicencio
f *p* *mf*
 a mas tro u
 Vicencio sale del escenario

Saray
 [Mímica: de acusación]

Elect.
 ③ 0:43 0:47 ④ 0:52 0:58 Stop

Imag.
 5. (Vicencio) mis antepasados se buscaban y querían relacionarse. (Saray) Al mismo tiempo se mataban.
 6. (Saray) destruyeron su entorno, No pudieron reproducirse más y perdieron su equilibrio emocional y genético. Los androides estábamos en riesgo.

accel. molto *a tempo*

Bgo.
 Perc. 1

Bomb.
mp *f*

Plat. Sus.
 Perc. 2

Gong.
pp *mf* *f*

Perc. 3 Vib.
f *pp*
 Sul pont
mf

Vln.
ff *mp*

♩ = 50

25:04 *attaca*

Cl. B.
mp *f* *sfz mp* *f* *sfz mp* *f*
gliss *gliss*

Perc. 2 Gong.
p *mf* *p*

Perc. 3 Vib.
mf *pp* *p* *mf* L.V.

Vln.
mp *f* *mp* *f*
rallenta tr. *gliss* *sfz* *sfz*

B ♩ = 60

25:21 *mf* *vibr. lento pesante* *idem.* *mf* *vibr. lento* *f* *molto vib.* *pp*

Saray

Mímica: Insinuando.....

SAMPLER 2 SAMPLER 3

Elect. 0:00 0:00 0:15

Imag. 7. (Vicencio) Tulisio era humano pero al mismo tiempo caimán, cómo? 8. (Saray) extrapolación del interior humano! (Vicencio) no fue bien programado? 9. (Saray) los sentimientos profundos fueron la causa! El amor, el odio. (Vicencio) No, algo no es cierto! 10. (Vicencio) La hechicera programó a Tulicio? Estará allí el mensaje oculto?

Perc. 1 Glock. *ad. lib. Con la electrónica.* *pp* *mf*

Perc. 2 Trian. *mf* *gliss.* *mp* *p* *mf*

Plat. Sus. *mp* *p* *mf*

Perc. 3 Cenc. *mf* *mf*

Timb. *Excitar resonancias en el parche*

Attaca Escena 2

26:06 *mp* *mf* *p* *mf* *p* *molto colore* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

pitch bend *p.b.* *smorzando lento* *p.b. lento* *pitch bend* *vib. veloce*

Vicencio oh oh ru i u -1-u-1-u ou ru a a ia

SAMPLER 4 SAMPLER 5

Elect. 0:00 0:00

Imag. 11. (Vicencio) Y la tercera princesa porqué aceptó? (Saray) No hay nada oculto. Es temor o interés. 12. (Vicencio) No, ella solo descubrió en Tulicio al humano más hermoso! (Saray) adoraron la superficialidad. Crearon ídolos de papel, de plástico, de hierro. Negaron el interior. 13. (Vicencio) Volvamos a la radio, repitamos en voz alta la leyenda, si hay un mensaje oculto lo descubriremos.

Perc. 1 Glock. *p* *pp* *pp*

Red. Picc. *mp* *gliss.*

Perc. 2 Trian. *mf* *L.v.* *mp* *p* *mp* *p* *mf*

Plat. Sus. *mp* *L.V.* *n* *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Gong. *p* *poco* *mf*

Vib. *pp* *mp*

Perc. 3 Cenc. *mp* *mf*

Timb. *mf* *n* *p* *n* *Excitar resonancias en el parche*

Escena 2

♩ = 56

attaca senza vib. comme une signale d'avertencia

26:47

Cl. B.

Narra.

S.

A.

T.

B.

Perc. 1 Bomb.

Perc. 2 Gong.

ff (sempre)

la princesa pregunta a la Luna, al Sol y al Viento donde estará su prin... cipe Tulisio

en ten poco se e c a ma nan tial solo de

*1. mf sempre (e) poco

vi da es el el que lo po vi da es el

*1. mf sempre (i) poco

ma nan tial de di mien to pa ra que lo po

*1. mf sempre (a)

f no di ff gas yo me ga re de ti ven ven de ti

no di gas me ven ga re de ti

ff (sempre)

27:04

Cl. B.

Vicencio

Saray

Narra.

S.

A.

T.

B.

Perc. 1 Toms.

Bomb.

Perc. 2 Gong.

Perc. 3 Vib.

n sh f (possible)

Imit

¿Ay gusanito de Tierra! ¿Qué has venido a hacer pu' acá?

¿Y ese diablo quién será? Yo recorro el mundo entero y te juro mi lucha

de una principe largato que nunca he oido hablar

¡Preguntéme a mi hermano que ese recorre tierra, cielo y mar del día

Busco al Principe Tulicio!

y como puedo llegar?

a la casa de la luna toa de plata y de crital subió y tocó, toc-toc se puso a esperar

sfz - p Div. (1er grupo) gliss. sf (2do grupo) fff

sfz Div. (1er grupo) gliss. sf mf (2do grupo) pppp f mp Unis. 5

pppp Div. (1er grupo) gliss. f fff Unis. 5

sfz Div. (1er grupo) gliss. sf fp < ffff (2do grupo)

(sin justicia)

prendere m. izq. m. der.

mf Lv Lv Lv Lv

f

*1. Texto repartido en las diferentes voces (ma nan tial de vi da es el en ten di mi en to pa ra el que lo po see)

Vicencio: Ahora que estoy en creciente soy una barca / Montá y te llevo, primor! / Ay gusanito de Tierra! ¿Qué has venio a hacer pu aca? / Yo recorro el mundo entreo y te juro

Saray: ¡Busco al Principe Tulicio! ¡Sol viaja sólo esperpo / que me digas sí lo has visto, dónde, cuándo, en qué / cuidád!

Narra: Y en la casa del Sol

S: *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *pp*

A: *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

T: *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *pp*

B: *fp* *fp* *fp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *f* *ff*

Perc. 1 Toms. Perc. 3 Vib.

Vicencio: que de un principe lagarto nunca he oido / Hablá / Pero el viento escucha todo, ve a su casa y te dirá / Yo te llevo en mi carroza. Es un poco calurosa pero cierto muy veloz.

Saray: Pero ¿Cómo? ¿De qué modo?

Narra:

S: **2. ff* *fp* *f* *pp* *mp* *pp* **1. f* *f*

A: **2. ff* *p* *mf* *p* *pp* *mp* *pp* **1. f* *f*

T: **2. ff* *fp* *f* *pp* *mf* *f* **1. f* *f*

B: **2. ff* *fp* *f* *pp* *mf* *f* **1. f* *f*

Perc. 1 Toms. Trian. Perc. 2 Gong.

*1. (la palabra aspera hace subir el furor)

*2. (la blanda respuesta quita la ira)

28:25

Vicencio: ¿Qué has venio a hacer pu' aca? Yo conozco ese lagarto Mañana a las doce y cuarto

Saray: Vengo con gran sacrificio preguntando por... el Principe Tulicio

Narra: Y en la casa del viento:

S: *f* en *mp* solo *f* el al ma *f* solo *mf* con su blan

A: *f* to tiem a a *mp* sin cien cia *mf* bo sa

T: *f* do po ma sin cien o es bue *mf* ca ha

B: *ff* go na na *mf* vocalizar U - (sempre) *mf* vocalizar A - (sempre) *mf* vocalizar O - (sempre)

Perc. 3 Vib. *Secco*

Escena 3

28:57

Vicencio: en ceremonia secreta se casará con la nieta de una terrible Hechicera... Desde luego ...desde luego

Saray: Llevame allá, se lo ruego!

Elect. SAMPLER 1 6" 0:00

S: *f* bia te *f* su ben di ce los *f* los

A: *f* men men *f* a en tro *f* ben di ce

T: *f* te sal cuen *f* ben di ce

Perc. 1 Toms. *mf*

Perc. 2 Gong. *p* *mf* L.V.

Perc. 3 Vib. *motor* *mf* *Secco* *m. der.* *m. izq.* *f* *mf*

29:02 $\text{♩} = 56$

Cl. B. *molto vib.* *gliss* *gliss* *(gliss harmoniques)* *comme un eco.* *molto vib.* *senza vib.* *molto vib.*

Elect. *mp* *f* *f* *mp* *mp* *f* *f* *n* *n* *n* *mp*

Imag. (Saray) (Vicencio) (Saray)

Pero no es posible hablar con la Luna, el Sol y el viento → Entonces es un mensaje codificado, entre la Luna y el Sol: la oscuridad y la luz → Y el viento? qué representa? él resolvió el problema a la princesa! Lo que se ve y lo que no →

Trian. *mf* *f* *mp* *poco* *(rallenta tr.)*

Gong.

Perc. 3 Vib. *mf* *n* *mf n* *mf n* *mf*

Vln. *fp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

29:42

Cl. B. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *senza vib.* *rallentando* *molto vib.* *senza vib.* *molto vib.* *senza vib.* *molto vib.* *senza vib.*

Elect. *(stop)* *n*

Imag. (Vicencio) (Saray)

No lo sé, pero la luna cambia de formas y el sol se opone a ellas → Entonces el viento es lo que no se va? → Puede ser. El viento todo lo escucha! Y se escucha lo que suena y lo que suena es como el viento →

Perc. 1 Bomb. *mf* *mf* *pp*

Trian. *mf* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Plat. Sus. *mp* *n* *f*

Vln. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp*

30:03 $\text{♩} = 60$

Vicencio *Vib.* *f* *poco Vib.* *vib. lento* *gliss.* *pitch bend molto* *mp*

Elect. *(imitar rall. electronica)*

Imag. (Saray) (Vicencio)

Y la verdad se puerder? → No, ... vemos menos cuando escuchamos fuera de nosotros mismos! Reza en este antiguo libro →

30:21 *mf* *poco* *gliss.* *Vib.* *(smorzando)* *pp* *pp* *mp* *poco* *gliss.*

Vicencio *e* *e* *i - u - i - u* *ou* *iou* *e*

Elect.

Imag. (Saray) Entonces, si logras mirarte a ti mismo, en ti podría estar el mensaje oculto? → (Vicencio) En cada uno de nosotros y nuestros opuestos

poco piu libero *Attaca Escena 4*

30:33 *p* *poco* *vibr. lento pesante* *mf* *gliss molto* *ppp*

Vicencio *uo* *ou* *ou* *ou* *ou* *ou* *uo* *uh*

Elect.

Imag. (Saray) Es ilógico, tus opuestos seríamos los androides! (Vicencio) Tulisio mató a dos princesas, porque él no se miró a sí mismo. O porque ellas no miraron su interior. En la princesa que lo salvó está el mensaje. 1:04

Director: Señores espectadores, en la última hoja de su programa de mano se encuentra la parte del libreto correspondiente a esta escena, por favor sírvanse leerlo mientras Vicencio realiza sus propias conjeturas.

Escena 4

31:04 ♩ = 50 *accel.*

Cl. B. *mf sempre* *mp < mf* *idem.* *mf < f* *mf < < <* *mf*

Vicencio *(expiración)* *Hoa - ' xa* *Hoa xa xa* *hoa a*

Bgo. *attaca* ♩ = 50 *f* *f* *f* *f*

Perc. 1 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Bomb. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Vln. *attaca* ♩ = 50 *mf sempre* *pizz.* *accel.* *arco* *pizz.*

32:27 **molto** ♩ = 50

Cl. B. *(mf)* 3 *ff*

Vicencio **Idem. improvisación en contrapunto** [*accel...actividad y excitación*]

Bgo. 3

Perc. 1 Toms. 7

Bomb. *mp < mf* *f* *mp < mf* *f* *f* *mp* *ff*

Plat. Sus. L.V.

Perc. 2 L.V.

Gong. *mf* *f* *ff*

Vln. *pizz. arco* *pizz.* *(mf)* 3 *ff*

x4 independientemente accel. . . molto. . .

31:36 ♩ = 75

Cl. B. *x3 independientemente accel. . . molto. . .*

Vicencio *mf* *f* Murmurar. La selección *Ad. Lib.* de las sílabas y las dinámicas Repetir los elementos de este cuadro, en reacción a la música

Uha u ah oi ea ui

Perc. 3 Vib. *mf* *p* *f* *x3*

Vln. *Reo.* 3 5

32:06 **Idem. poco piu lento rallentando**

Perc. 3 Vib. *mf* 3 3 3 5

32:27 **Attaca Legato Escena 5**

Vicencio *diminuendo...* *molto...* *niente*

Elect. **SAMPLER 1** 0:00

Perc. 3 Vib.

Escena 5

♩ = 56

32:55

Elect. 8" SAMPLER 1 SAMPLER 2

Narra. 0:30 0:33 0:00 0:00

El viento trajo a la princesa → donde estaba secuestrado Tulicio → un hijo adoptivo de la hechicera →

S. *Solo* *Ossia* *Vib. lento* *f* *f* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

el al ma con su blan bia te

A. *f* *ff* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Sin o es bue cia ca ha te

T. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

vocalizar u - (sempre) vocalizar a - (sempre) vocalizar o - (sempre)

B. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

go na na na na (el alma sin ciencia no es buena) (hablan sa --) (biamente)

Perc. 1 Toms.

Perc. 3 Vib. *Secco* *mf* *motor* *mf* *Secco*

Elect. SAMPLER 3

Narra. 0:13 0:00

Se llamaba Amor Caballo → Y que se había enamorado de una de las princesas que Tulicio mató → quiso ayudarla → para que liberara a su amado →

S. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Ben di ce los los ben

A. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

a en tro ben di ce di

T. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

sal cuen ben di ce ce

B. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

(sal a su encuentro) (bendice los)

Perc. 1 Toms.

Perc. 3 Vib. *Secco* *Prendere* *m. der.* *p* *mf* *m. izq.* *p* *mf* *mf*

33:28

Elect. *Legato*

10:13 Fusonar con la electrónica

0:17

Narra. Las hechiceras se enteran que la princesa viene a rescatar a su amado y arman un Plan pa' matarlaaaaaa Pero Amor Caballo conocía el plan y le contó a la princesa que a las doce de la noche

S es ar bol de vi

A a pa ci ble de vi da

T la len gua de vi da

(la lengua apacible es arbol de vida)

B *f* Ar bol *ff* de vi da

Perc. 3 Vib. L.V.

Narra. Iban a cazar a Tulicio con la horrible hija de la hechicera y que estas le pedirían que se sentara en la puerta del cuarto pa' vigila a los que llegaran

S el sa bio de poco co ra zón es lla ma do pru den

A el sa bio de poco co ra zón es lla ma do pru den te

T el sa bio de poco de co ra zón es lla ma do

B vi da da *fff*

33:56

Narra. y que no fuera a levantarse ni un momento Pero usted, a las once y media, le pide a la novia que la reemplace por un instante en la silla. Y así ocurrió Llegado el momento las brujas dispararon

S te te y ce sa rá el plei to y la a fren ta *f* *ff*

A pru den te ce sa *p* rá *ff*

T te ce sa rá ce sa rá i *f* *ff*

34:13

Cl. B.

Narra. **El cañón** Cuando vieron lo que habían hecho gritaron: Ahhhh..... y... matamos a nuestra hija! ¡Maldito sea Amor Caballo!

S

B *f* *cc* sa rá la *ff* sa rá rá

Toms. *mf* *f* *poco accel.* *mf* *f*

Perc. 1

Bomb.

Perc. 3 Vib.

(Recitativo ritmado)

Narra. Y cuando yo agarre a la bruja, al fogón usté la empuja, para abrí el calabozo y solté al verrugoso... ¿Ahora quién nos va a pará? Y al final de la batalla, recogemo' la atarraya. Y se juntan los que se aman ¿y ahora quién los va a pará?

S

A

T

B *mf* *solo mp* *p* ce sa rá ce sa rá ce sa rá

Perc. 1

Toms. *motor lento* *L.V.* *mf*

Perc. 3 Vib. *f* *poco* *L.V.* *mp*

34:57

Narra. Y Tulicio liberado le dice a la Princesa: Me lograste! Y la princesa responde: ¿Viste, viste? El amor es cierto. Existe. Y ya ven, "Aunque antes no era hombre, para este casi monstruo, el amor hizo el milagro y le dio corazón", y ellos se amaron para siempre.

INTERLUDIO 3

35:25 SAMPLER 1

Elect. [0:02 (0:08) (0:16)]

Elect. [(0:17)]

36:08 **ACTO - IV Escena - 1**
SAMPLER 1

Elect. [0:32 (0:40) 0:00 0:19]

Tbn. [7" f f]

Elect. [0:19 0:37 (0:44) (0:47)]

Vln. [0:19 0:37 (0:44) (0:47)]

Tbn. [7" n mf n 7" n f n]

SAMPLER 2

Elect. [0:00 (0:05) 0:09 (0:16) (0:23) (0:25) (Sonido profundo) 0:32]

Vln. [5" 4" 3" 7"]

[n mf poco n n]

37:10 [8" f n]

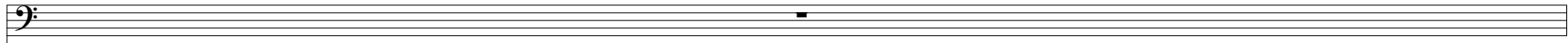
Tbn. [f n]


SAMPLER 3

Elect. [0:00 (0:08) (0:22) 0:29 (Silencio sobre el golpe de percusión) (0:30) (0:41) (Golpe de percusión)]

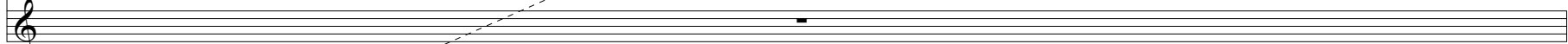
Vln. [7" 7" 11" n mf n mf n mf]

1* Imitar una voz robotizada. Progresivamente (ad-libitum) integrar gestos melódicos del canto litúrgico, cada vez más presentes.

Tbn. 

Elect. 

B (G) En la historia de Tulicio hay puntos no muy claros. Si analizan la leyenda de Tulicio no se explica porqué la hechicera regaló a la princesa el conjuro que convertía al Tulicio en hombre. Y porqué aquella noche sabía ella que Tulicio dormiría bajo la cama de la Princesa. ¿Y porqué esperó tanto tiempo, antes de declarar a alguien ese conjuro?

Vln. 

mf (A) Tal vez la hechicera lo planificó todo, desde el hechizo en el vientre de su madre, creó un caimán

mp (M) En la historia de Vicencio y su domestica

A y esperó a que fuera hombre para casarlo con su horrible hija, tal vez! Entonces Tulicio también

B androide también hay misterios. El público no sabe aún que Vicencio acaba de

A sabía que sólo una princesa podría convertirlo en hombre! Tal vez.

B enterarse, en este preciso momento, que su doméstica es una codiciosa androide científica de alto

mf (M) ¿Por qué le respondió que los que los había perdido a él cuando cayó la y a sus hermanas

mp rango. Científica de alto rango! (A)Cierto! Saray olvidó cerrar un informe sobre los avances

mp cera sobre él? ¿Cómo mató Tulicio las dos primeras princesas? Este proceso informe relata cómo

mf emocionales de Vicencio (los androides también cometen errores). (G)Posiblemente él las podía

mf Vicencio experimenta sensaciones antes impensables, tales como el sentimiento de empatía;

mp hacer revivir posteriormente. Sería por esto que Amor Caballo quiso ayudar a liberar a Tulicio

*1. (A)=Registro agudo. (M)=Registro medio. (G)=Registro grave. La misma voz, de timbre "robotizado", cambia en estos tres registros, sirviéndose de un corno de cartón.

38:53

A es decir de aprecio. Todo fue programado para que Vicencio supere su sistema neurológico
 B Para que hiciera revivir a la princesa que él quería. O si no, porqué querría Amor Caballo



A y cree los sentimientos profundos del amor y del odio.
 B ayudar a quien mató a la princesa que él amaba? (M) Pero el golpe más doloroso para Vicencio no es



A *cresc..lentamente sempre...*
 B saber que él hace parte de este experimento! No. En ese informe Vicencio también descubre que la antigua civilización, de donde proviene la leyenda de Tulicio, fue la última que existió----ó.



A *cresc..lentamente sempre...*
 B (A) Es decir que los humanos ya no existen, hace mucho tiempo. Es decir, Vicencio no es humano! Y no quiere aceptar que él mismo es un androide: la imitación más perfecta de un antiguo ser



40:10

A *cresc.* humano! Y se siente traicionado. (G) Espere, espere, entonces en el libreto que el público leyó
 B (G) Eso significa que él está creando sentimientos



A también pueden haber cosas falsas! (M) Muy posiblemente no sea cierto, existen varias versiones en
 B basados en la esperanza y en la subjeti-vi-dad. Seguramente esto es un gran avance para el equilibrio



A ese folle-to del pú-bli-co! (M)Pe-ro a-con-ti-nua-ción sa-bre-mos la ver-dad-----
 B del equipo de científicos androides. (A) Vicencio buscaba mensajes ocultos con el deseo emotivo



A (G) *f* Y su verdad. ¿Usted sabe cual es su verda----d? ¿La que han construido para uste----d?
 B de poder volver a Amar. ¿Posiblemente su sistema bioneuroquímico está creando nuevas conexiones?



A *f* ¿Alguien entre el público quiere formular una pregunta a propósito de este fina-----l?
 B

41:01

mp Quién, *f* quién, quién...

A

B ¿Es posible que la leyenda de la Radio sea también una farsa?

Attaca
Escena 2

41:08

accel. poco a poco Lento. legato accel.

8"

Tbn. *f* *n*

SAMPLER 4

Elect. 0:00 (0:08) (0:22) 0:29 (0:41)

A (G) el departamento de robótica nos ha prohibido responder a esa p̄gunt--ta!

(A) No-lo-sé-- La voz de la Cons-ciencia (A) La nuestra (A) Los que

B us-ted- (G) Y-tu y-yo ¿qué somos en todo esto? (G) ¿De quién--? (G) O la de (G) Do-mi-nan---

Vln. 7" *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Escena 2

41:36

Tbn. 5/4 3/4 4/4

Vicencio Ahh (gesto de dolor) Oh oh Yo soy ' una má---quina, ' como tú---

SAMPLER 1 (Piatti en bucle accel. poco a poco sempre)

Elect. 0:00

Perc. 2 Plat. Sus. con baqueta de vibra. sostenerlo en la mano

Vln.

Vicencio no un ser humano. Yo te compré----- yo quería amistad y tu me traicionas-----te Que voy

Elect. (0:22)

Perc. 2 Plat. Sus.

Vicencio a hacer yo no podré jamás--- sentir amo---r tu eres una científica sucia

Elect. (0:38)

Perc. 2 Plat. Sus.

42:34

Vicencio me traicionaste! de qué sirve-- continuar--- si--- yo desarrollé odio-----

Elect. *bucle accel...poco..a...poco.*

Perc. 2 Plat. Sus. (0:57) *Idem (Mimica piatti accel. con electro)* STOP

42:47

Saray (Gritos) *f*

Ohh me has traicio----- --nado ah---

Elect. SAMPLER 2 0:00 (0:17)

Perc. 2 Plat. Sus.

Vln. *(pizz)*

Tempo cronometro

Saray 4/4 No, no te he traicionado amigo mío 3/4 esperanza de nuestra 4/4

Elect. SAMPLER 3 0:00 0:09

Perc. 2 Plat. Sus.

Vln.

Tempo cronometro

42:49

Saray 4/4 *f* civilización androi---de si no puedes sentir amo---r

Elect. SAMPLER 4 (0:12) 0:00 (0:08) (0:22)

Vln.

Tempo cronometro

Vicencio 4/4 *p* *f* *poco a poco Vib.* *a*

Saray *f* es un logro sentir o---dio Tal vez, nos faltó un poco de química

Elect. SAMPLER 5 0:00 (0:16) 0:19

Tempo cronometro

44:02

Tempo cronometro

Tbn.

Vicencio

Saray

Elect.

Perc. 1

Toms.

0:00 (0:07) (0:13)

Prendere 1 w. block
Baqueta de vibra

STOP

Pero un día-- tu serás un verdadero humano

Ah----- i----- No-----

(como un lamento)

44:19

Tempo cronometro

Tbn.

Vicencio

Elect.

Perc. 1

Bgo.

0:00 (0:04) (0:15)

SAMPLER 7

Yo no quiero morir a-- sí a-- sí-- ya-- oh-- uh-a-cha-- rach--

f *p*

No--

Tempo cronometro

Tbn.

Vicencio

Elect.

0:00 (0:03) (0:10)

SAMPLER 8

Ah----- mi triste--za----- que--- no podré---

f *p*

Tempo cronometro

Tbn.

Vicencio

Elect.

Vln.

0:00 (0:07) (0:10)

SAMPLER 9

Jamás-----amar no quiero-----continuar

(reverb...vln...)

Escena 3

45:06 **Tempo cronometro**

Tbn.

Vicencio

Elect.

Perc. 1

Bgo

Vln.

0:00

(0:04)

(0:13)

0:17

SAMPLER 1

sonajero

Yo habré

45:24 $\frac{5}{4}$ ♩ = 60

Tbn.

Vicencio

Elect.

Perc. 1

Bgo

Vln.

0:19

0:21

0:29

0:32

0:35

0:37

0:46

sonajero

por siempre desaparecido.

Sí, sí--jamás,
No estaré más---
yo parti-re

gliss agudo

reverb.

f

Conozco el código

de mi ADN...

mp

45:51 **Tempo cronometro** $\frac{5}{4}$ ♩ = 60 **Tempo cronometro**

Vicencio

Elect.

Perc. 1

Bgo

Vln.

0:00

0:02

0:09

0:19

SAMPLER 2

Tempo cronometro

sonajero

Tempo cronometro

Tempo cronometro

Yo me he programado para mori-----r

y todo este experimento terminará-----á

$\frac{5}{4}$ ♩ = 60

Tbn.

Vicencio

Elect.

Perc. 1

Bgo

Vln.

0:19

0:35

sonajero

Yo te programé: Tú cantarás

Frecuencias que destruirán tu sistema

Y no podrás parar de cantar

46:26 Tempo cronometro

Tbn. 3/4

Vicencio Hasta destruirte tu misma *(sarcástico profundo)* *f* Nervioso *f*

ha, ha, ha, ha

Ha ha ha ja

Elect. **SAMPLER 3**

0:00 (0:14)

Electrónica solo al fin del Acto-IV Attaca Interludio IV

Elect. (0:14)

Interludio 4

47:40 **1*. Improvisación guiada**

49:06 **1*** *mf* (Sol)

Saray

Elect.

Perc. 1

Trian.

Perc. 2
Plat. Sus.

Gong.

Cenc.

Perc. 3

Timb.

0:00

SAMPLER 1

3*

3*

3*

siempre regular hasta el fin de la intervención de Vicencio

- 1*. Leer las instrucciones del glosario para la interpretación de este interludio. Improvisación guiada. Saray Improvisa lo que ha memorizado.
- 2*. Glisar el dedo o la baqueta sobre el instrumento (para el timbal con flecha presionar pedal).
- 3*. Esperar el fin de la improvisación de Vicencio para pasar al acto siguiente.

ACTO - V Escena - 1

49:33 Calmo *p*

Saray
alma

Elect. SAMPLER 1

Perc. 3
Vib. *mf* *ff* possibile *mf* *ff* *mf*

sempre secco

Tbn. *mf*

Perc. 2
Vib. *mp* *ff* *mp* *mf* *ff* possibile

Perc. 3
Vib. *ff* *mp* *ff* *mp* molto *f* *ff*

50:23 50:02

Tbn.

Perc. 2
Vib. *mf* *ff* *mf*

Perc. 3
Vib. *mp* *mf* *p* *mf* *ff*

Vln. pizz. *mf* *mf* *f*

50:54 , appassionato

Tbn. *f* *pp* *f*

Perc. 2
Vib. molto *ff* *mf* *f* *mf*

Perc. 3
Vib. *mp* molto *mf* molto *f* *p* *f* *mf*

Vln. *mf* *f* *mf*

Calmo Lontano

2*. El percusionista 2 se desplaza al vibráfono (parte posterior).

51:08

Tbn. *ff possibile* *n*

Perc. 2 Vib. *mf* *mf* *ff possibile* *n* *molto*

Perc. 3 Vib. *f* *ff* *n* *molto*

Vln. *n* *molto*

Tbn. *f sempre secco*

Perc. 2 Vib. *f* *f* *mf* *f* *sfz*

Perc. 3 Vib. *secco* *f* *secco* *f* *sfz*

Vln. *mf* *mf* *f* *sfz*

51:43

Lento Calmo *rall. dim. sempre* *diminuendo... x3*

Tbn. *mp* *f senza vib.* *n*

Perc. Bomb. *ff subito* *f*

Perc. 2 Vib. *mp* *voce soplido*

Perc. 3 Vib. *mp* *voce soplido*

Vln. *pizz. secco* *f* *voce soplido*

Escena 2

accel.
Simile...

$\text{♩} = 56$

poco gliss.

52:15

Cl. B. 1

S

A

T

B

Perc. Bomb.

mf *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Lle na es su len gua deen ga ño y frau de

su len gua deen ga ño y frau de

deen ga ño y frau de

y frau de

f (Sempre)

Tempo I ($\text{♩} = 56$)

Cl. B. 1

S

A

T

B

Toms.

Perc. 1

Bomb.

Plat. Sus.

Perc. 2

Gong.

Perc. 3

$\text{♩} = 112$

mf *f* *sfz-p* *f Secco* *mf*

da ma ta mal dad hum

cu ma ta mal dad hum

do ma ta mal dad hum

i en a ce cho hum

f *ff* *mf*

rallentando *molto vib.*

Tempo libero

♩ = 56

Lento...accel...

a tempo

S
A
T
B

f *ce* sa rá la
f a fren ta *ce* *ff* sa rá

Toms. *f*
Perc. 1 *mf* 7:8 *f*
Bomb. *mf* *f* *mf*
Perc. 2 Red. Picc. *f* 12:8
Perc. 3
Vib. *sub mp* *f*
Cenc. *f* 12:8



Div. (1er grupo)

solo

B *mf* 3 *mp* 3 *mp* 3
rá ce sa rá ce sa rá

Perc. 1 Bomb. *p*
Perc. 2 Gong. *p*
Perc. 3 *mf* *f* *motor lento* *poco* *p* l.v.
Vib. *f* *f* *mf* *poco*

Escena 3

53:32

Cl. B. 1

mf *poco* *mf* *poco* *mf* *poco* *mf* *poco*

S

mf con su blan men te su

vocalizar *u* - (sempre)

A

mf bo a gan te a en tro

vocalizar *a* - (sempre)

T

mf ca ha rro sal cuen

vocalizar *o* - (sempre) (con su boca) (hablan a--) (rrogantemente) (sal a su encuentro)

B

Bgo col legno

Perc. foms.

Bomb. sempre

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. B. 1

mf *cresc. molto* *f*

S

tra vo a co sen pan

A

les ran pue mo mi e

T

pós de mi blo si co

B

(póstrales) (devoran a mi pueblo como) (si comiesen pan)

Bgo

Perc. foms.

Bomb. *p*

53:33

Cl. B. 1

molto vib.
gliss.
mp *f*

S
ha bla men ti ra ca da u no *solo*

A
ha bla men ti ra ca da u no con

T
ha bla men ti ra ca da u no con su
(ha bla men ti ra ca da u no con su)

B
f Je ho *ff* va des tru i ra to dos los la bi os li son je ros *ff*
los la ho vá des tru i rá to dos los la bi os li son je ros

Perc. 1 Toms.

Perc. 3
f *mp*

53:37

Cl. B. 1
f *n*

S
f con su pro ji

A

T
mf *dim.* *comme flotando*
solo espress. mo *gliss.*

B

Toms.
Perc. 1
Bomb.
Perc. 2
Red. Picc.
Perc. 3
Cenc.

Secco *mf* *f* *L.v.* *f* = 180

ANNEXE 5 : Quinze photographies pour la projection, Interlude 3

EL PRÍNCIPE TULICIO

Opera de cámara con Electrónica

Université de Montréal

**Le processus de création et ses problématiques
dans la composition d'un opéra de chambre ;**

El Príncipe Tulisio

Opéra

par

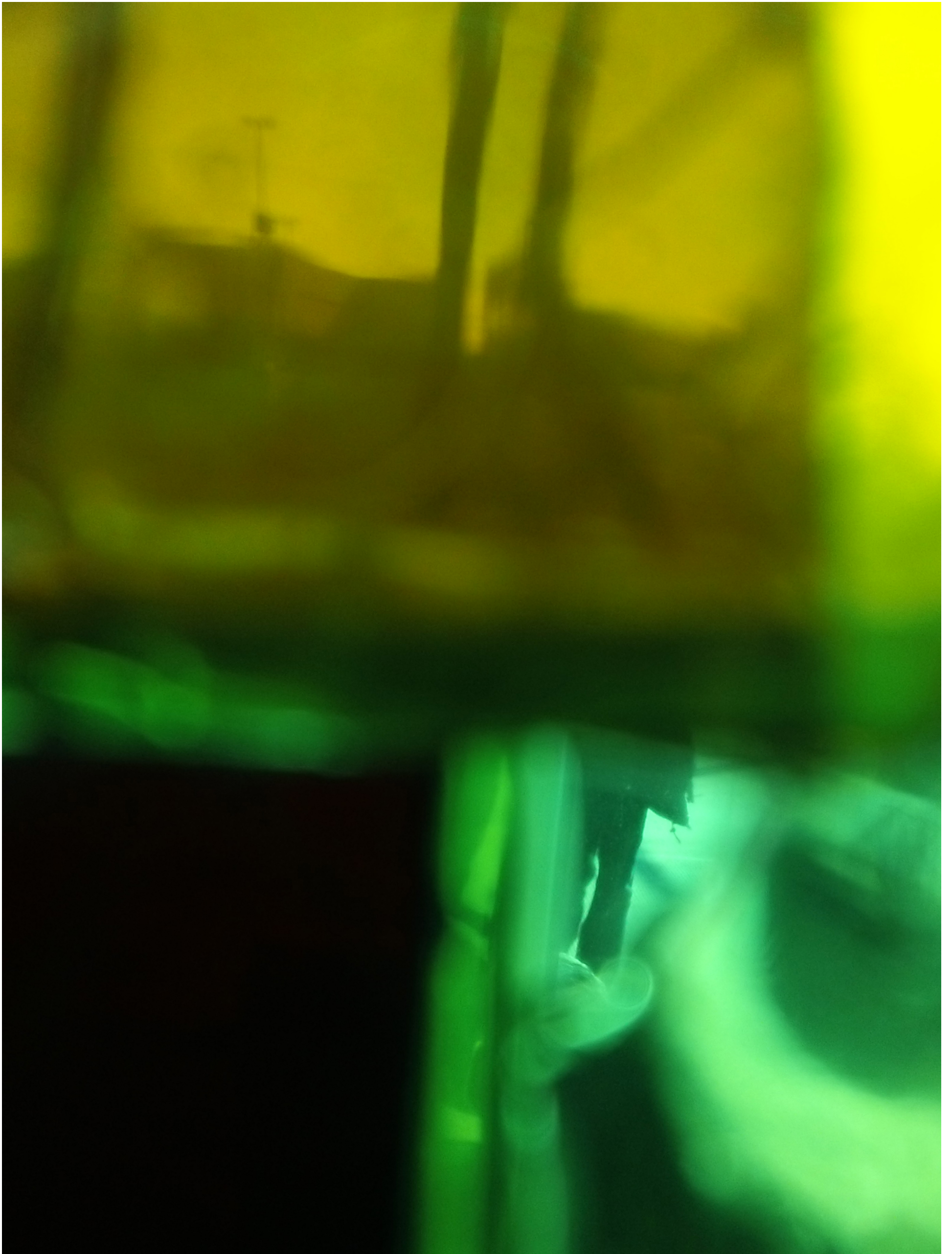
Harold Vasquez-Castaneda

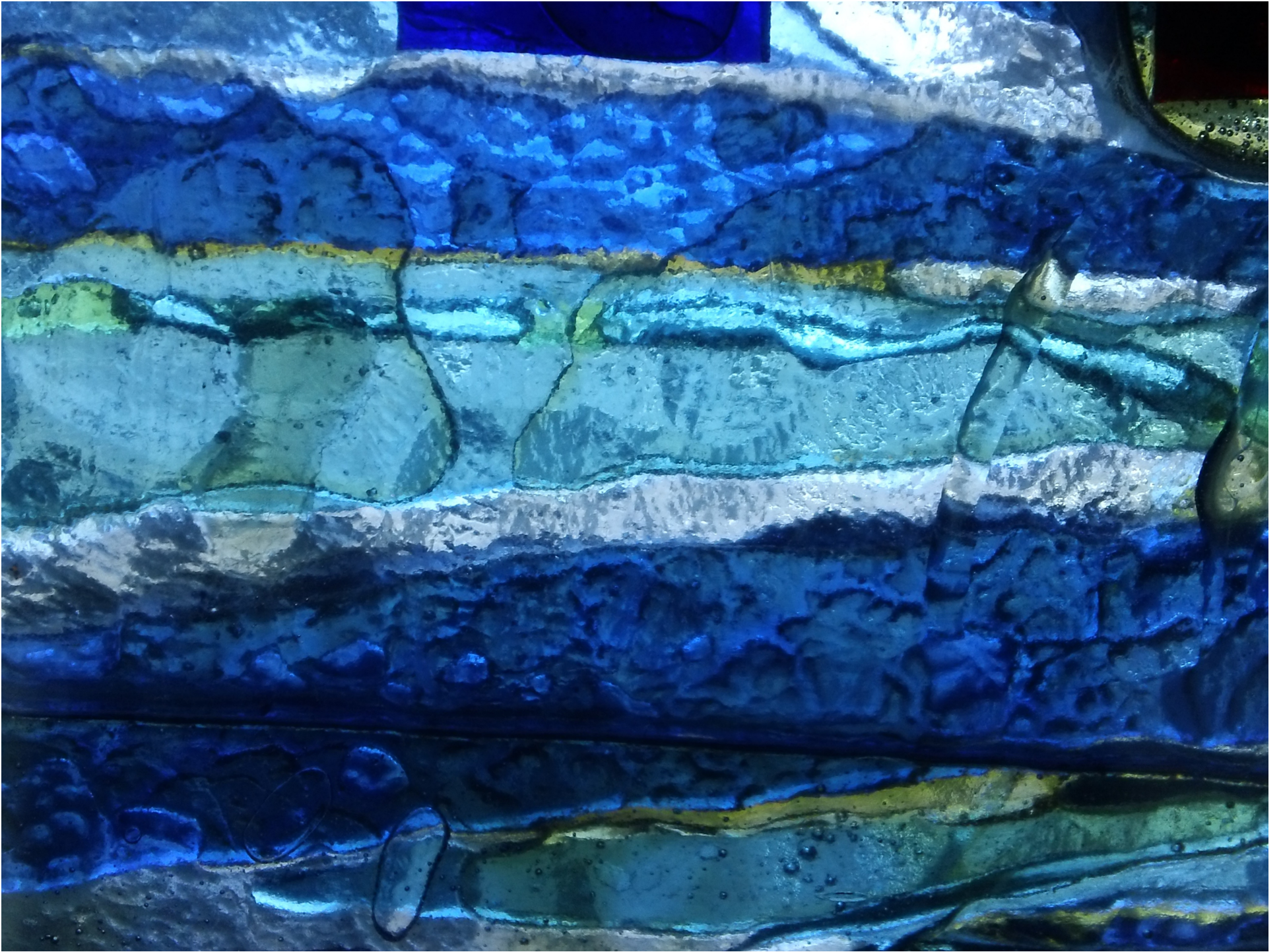
Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

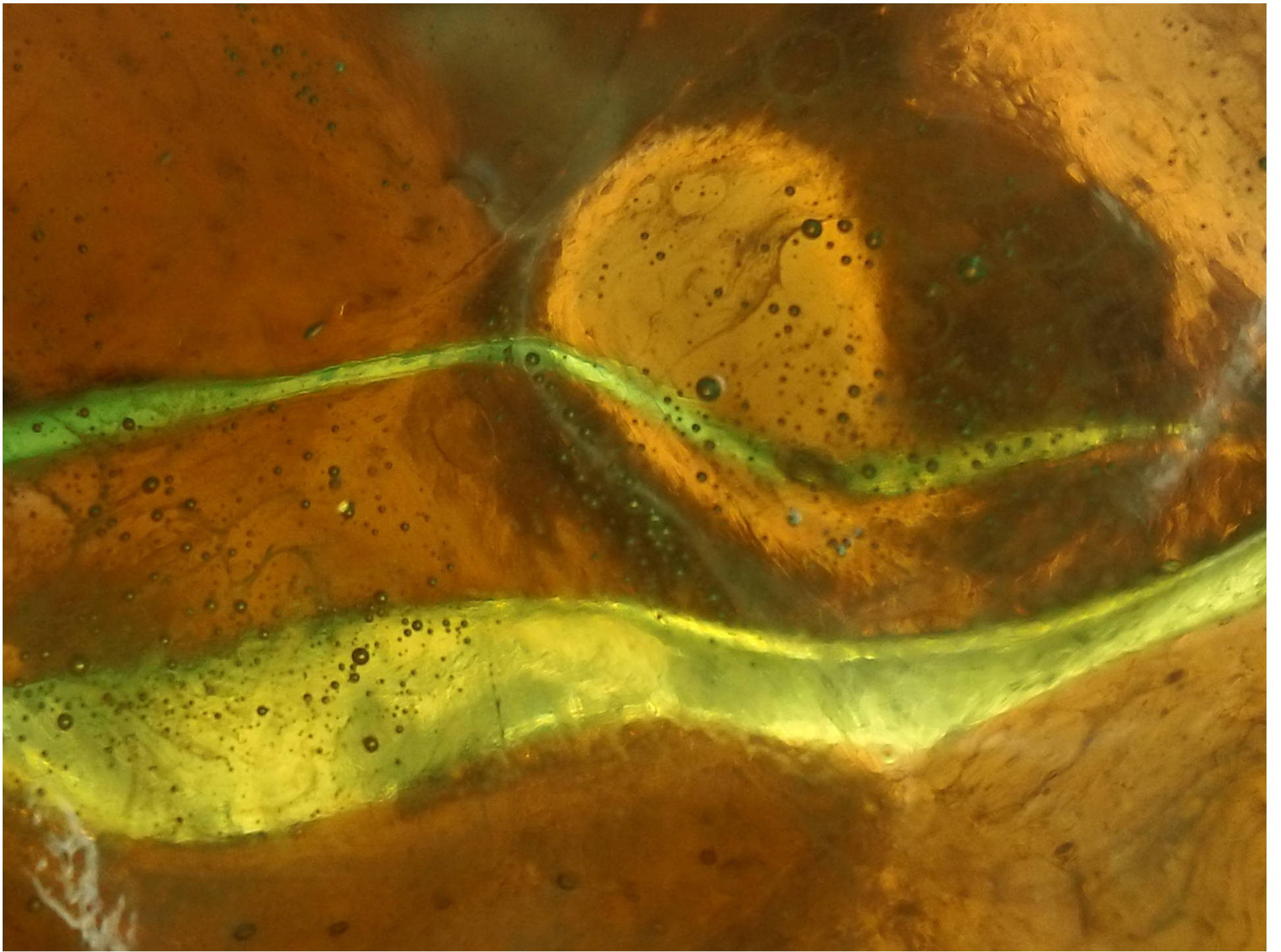
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Août 2017

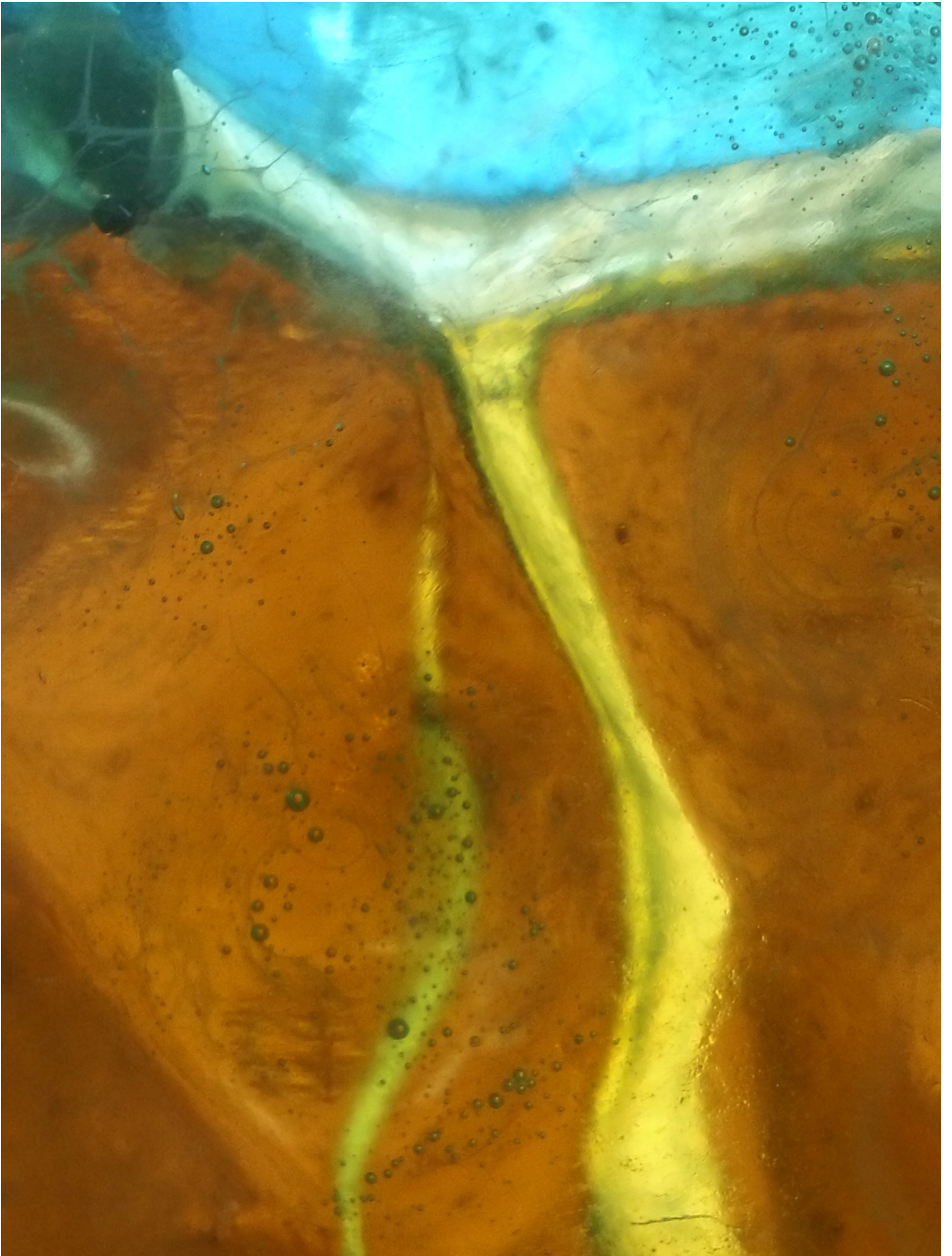




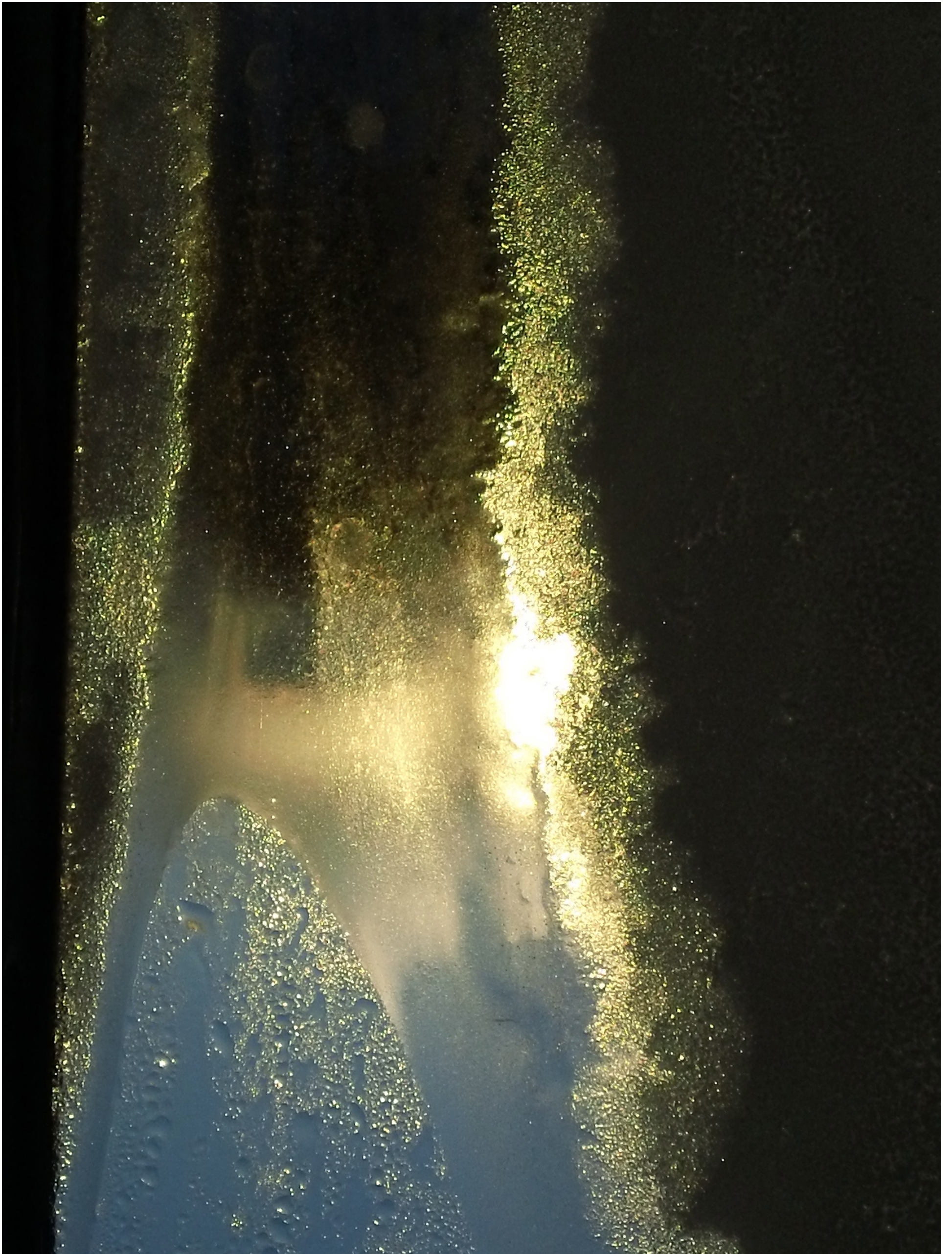


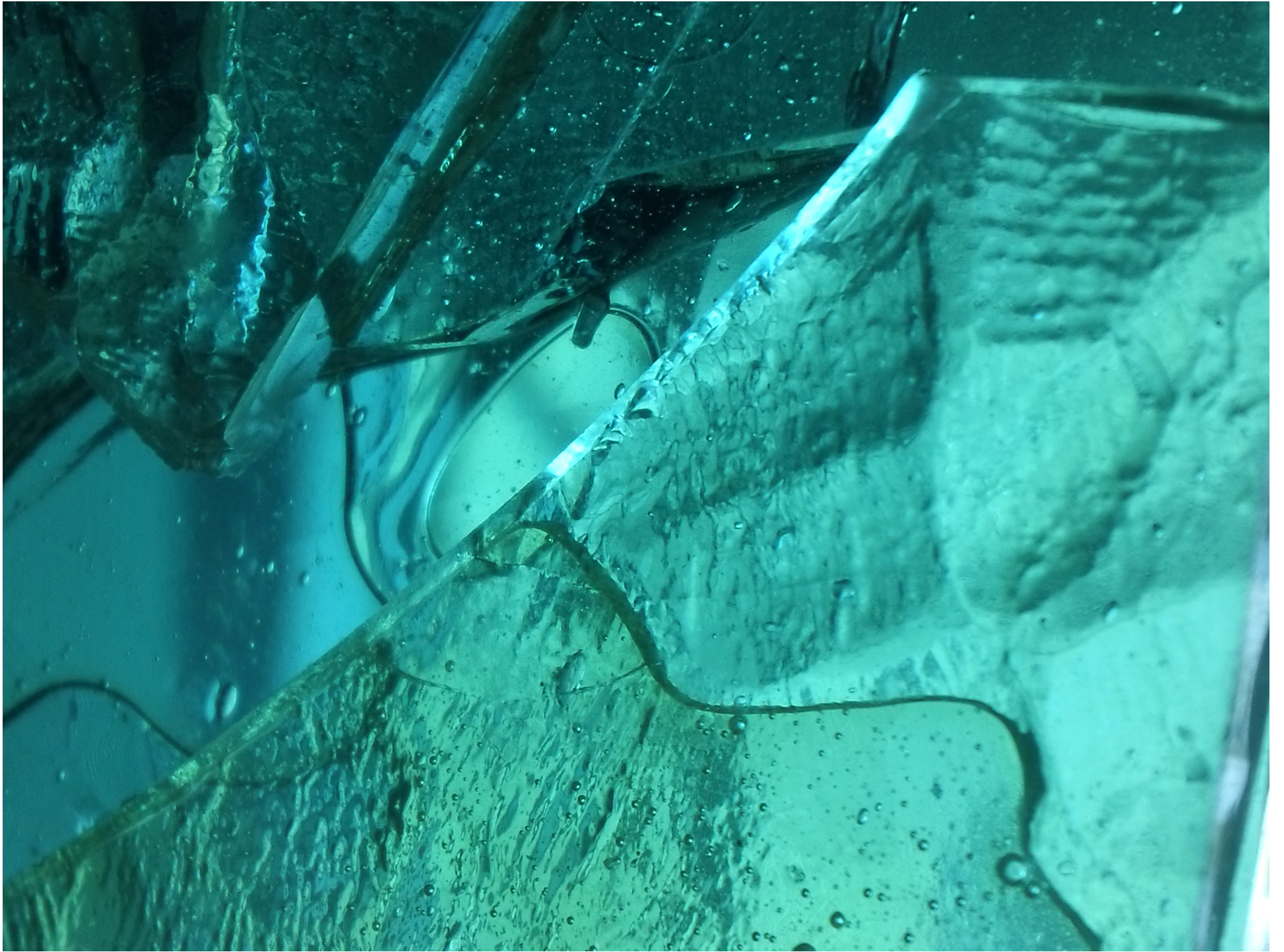




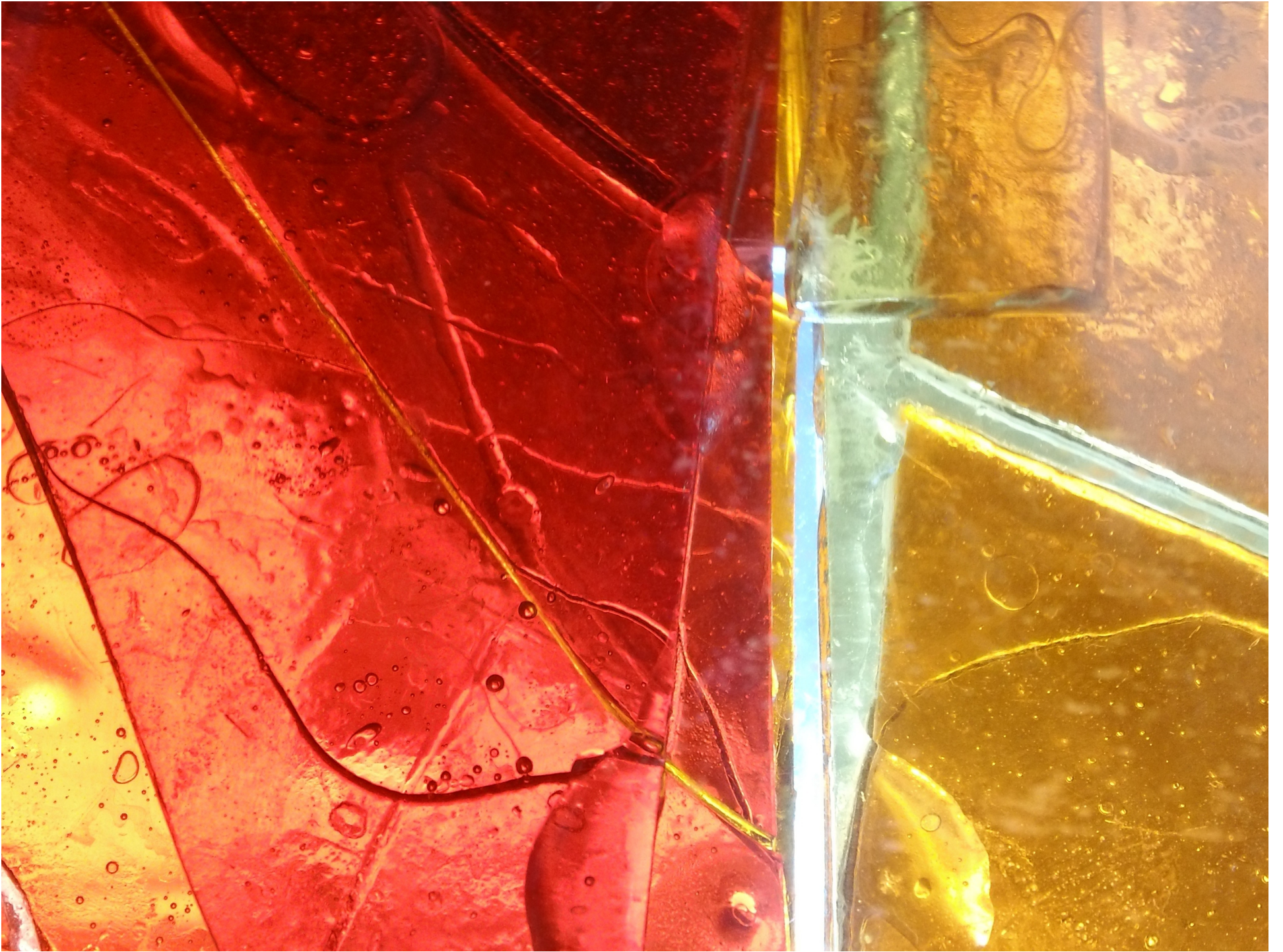


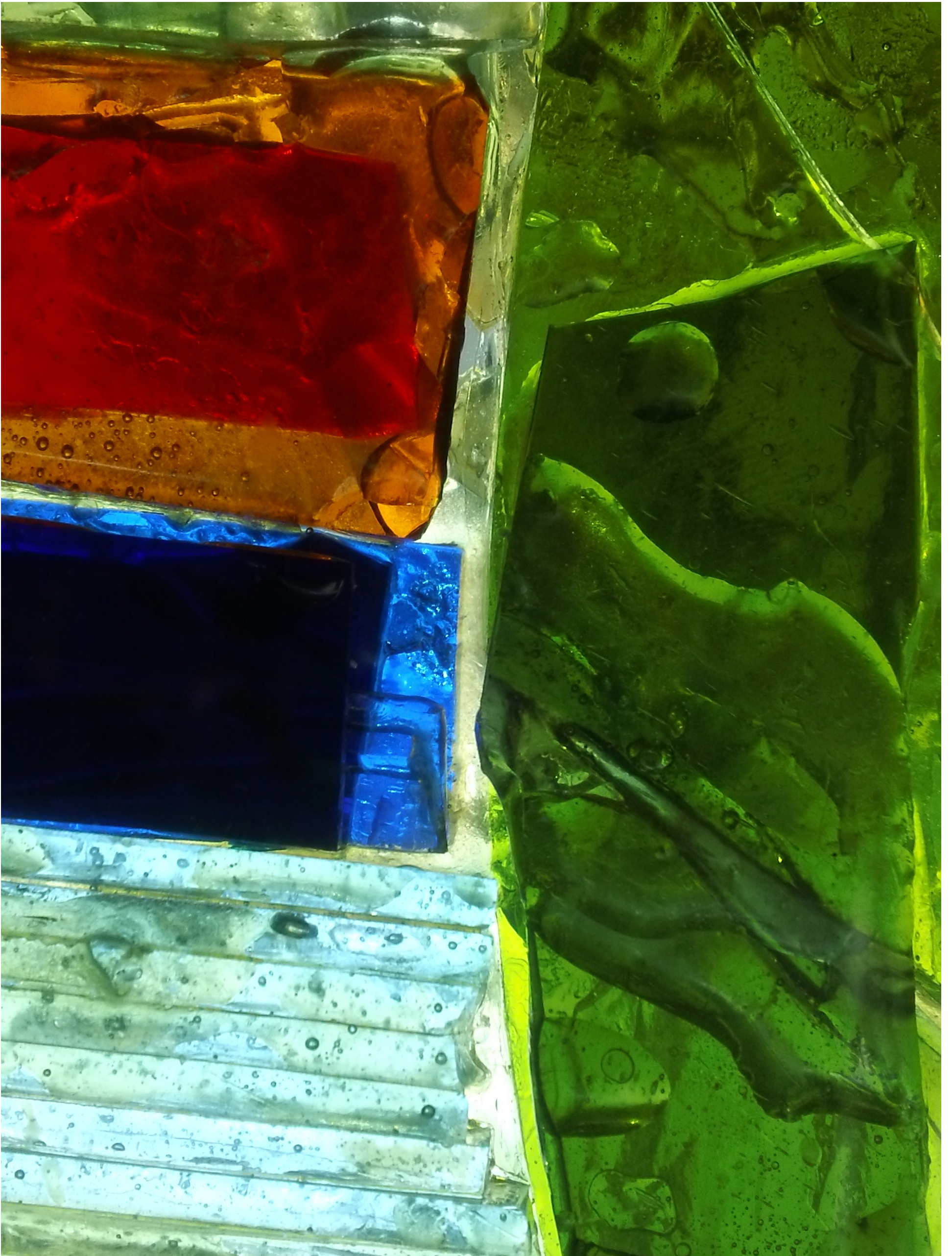


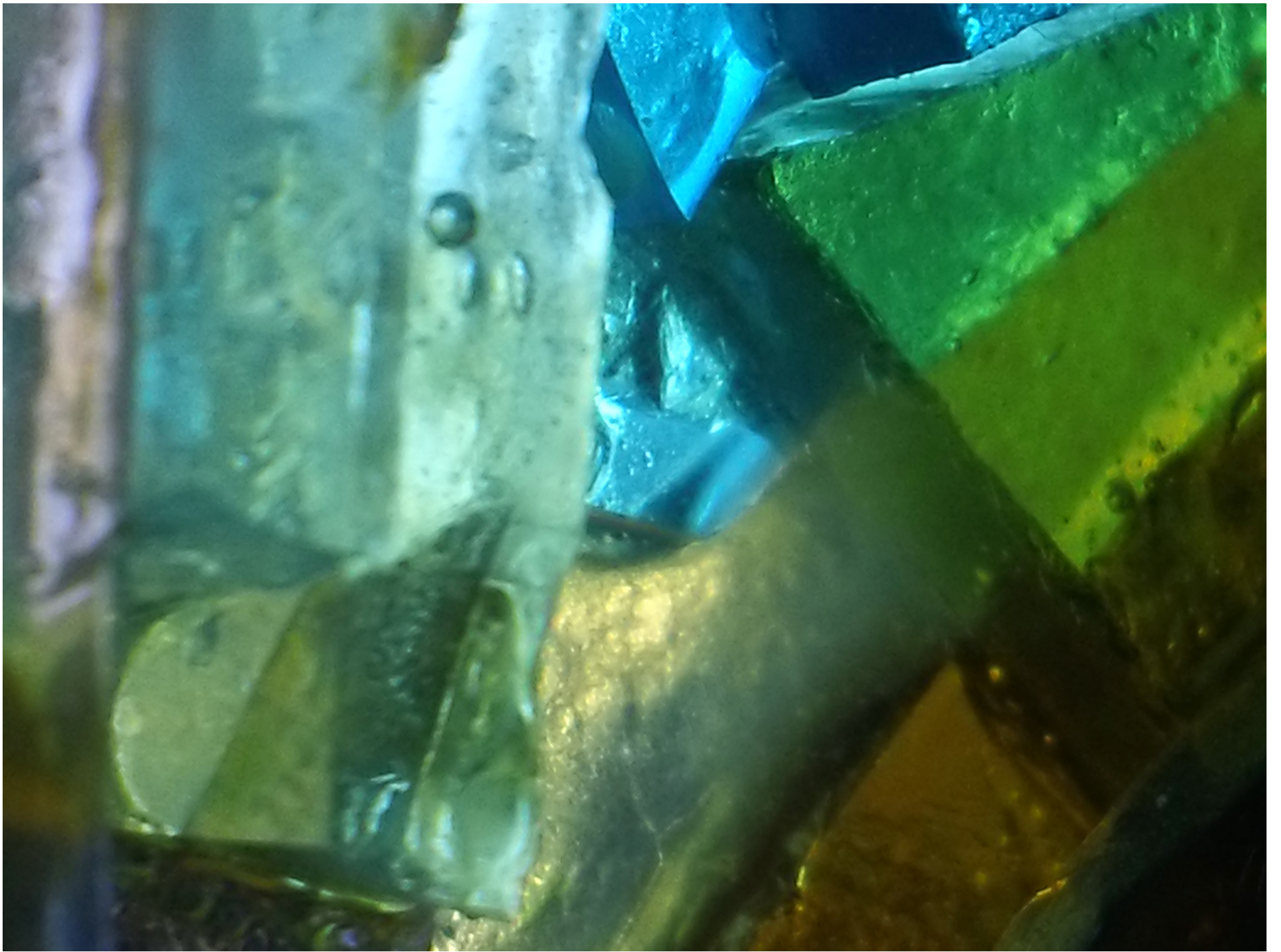
















ANNEXE 9 : Crédits des pièces enregistrées et des éléments visuels

1. *Lumières d'un paysage cosmique*, quatuor à cordes, avec électronique (premier et deuxième mouvement).
 - Interprète : Nouvel ensemble moderne. Dir. Lorraine Villancourt. Concert (deuxième mouvement) salle Claude Champagne, Université de Montréal. Mai, 2013.
2. *Intima-Sonus, Microcontact – I*, pour trombone et trio (flûte, violon, violoncelle), avec amplification de contact.
 - Interprètes : Simon Jolicœur (Soliste Trb.), Julie Delisle (Fl.), Miguel Angel Camargo (Vln.), Joanna Wiebe (Vlc.). Concert eBUZZ, salle Claude Champagne, Université de Montréal. Avril 2014.
3. *Emoción, Memoria, Cerebro*, pour ensemble.
 - Interprète : Nouvel ensemble moderne. Dir. Lorraine Villancourt. Lecture de travaux sélectionnés, Université de Montréal. Mars, 2014.
4. *El Príncipe Tulicio*, opéra de chambre avec dispositif électronique.
 - Maquette audio : Harold Vasquez-Castaneda
 - Voix (chants, récitatifs, narrateur et deux présentateurs) : Harold Vasquez, Voix Acte III, scène 1 : Pedro Morales, Duo électroacoustique (Coda) : Pedro Morales, Harold Vasquez-Castaneda
 - Adaptation du livret *El Príncipe Tulicio* : Adolfo Montaña,
 - Livret *Vicencio et sa vilaine domestique androïde* : Harold Vasquez-Castaneda
5. Quinze photographies pour l'exposition, Interlude 3
 - Réalisation et traitement numérique des photos : Harold Vasquez-Castaneda
6. Vidéo animée *El Príncipe Tulicio*
 - Conception : Harold Vasquez -Castaneda
 - Animation et montage : Anderson Lopeda.