



La dramaturgie de la musique et du son

(Enquête sur la musique et le design du son au théâtre)

Alireza Mehrabi

Abstrait

Cette écriture est le résultat de l'exploration des possibilités musicales au théâtre à partir des expériences personnelles de l'auteur dans le domaine de la conception du son et de la composition musicale. En tant qu'étudiant en composition musicale du spectacle, je pense que la fonction de la musique dans le théâtre est plus qu'un outil. Raconter les défis et examiner comment les gérer et tirer des conclusions ainsi que des succès et des échecs m'a fourni un moyen de réfléchir à la dramaturgie de la musique et du son dans le théâtre, qui est écrit en partie et en totalité dans cet article dans la manière de rapporter et de projeter les problèmes et les expériences et de tirer des conclusions.

Introduction

La dramaturgie ou l'art de la performance est fondamentalement une possibilité qui, en étudiant la géographie, la culture et toutes les coordonnées de l'époque, transforme l'œuvre dramatique en une œuvre unique aux besoins de son public. La possibilité d'une dramaturgie, que ce soit dans les étapes d'écriture d'une pièce de théâtre, que ce soit face à une œuvre classique ou allogène; du fait de l'émergence du modernisme et du changement conséquent de la structure de la culture populaire en s'orientant vers le village de la mondialisation ou le rôle de l'économie sur la culture, les religions et du fait de la transformation quotidienne de tout ce qui peut être étudié dans la société, c'est une possibilité très importante et étudiable. De sorte que la tragédie d'Hamlet peut être jouée à plusieurs reprises, et par exemple d'une part, le merveilleux monologue d'"Être ou ne pas être" est telle présenté sur scène afin que le désespoir d'Hamlet conduise le public à une tragédie douloureuse, et d'autre part, Hamlet, en tant que personnage le plus intelligent des pièces de Shakespeare, conscient de la présence de Claudius et de Polonius, devrait telle dire "Être ou ne pas être", le public accompagne le tact et l'habileté d'Hamlet bien qu'il est conscient du sort d'Hamlet, tandis que la tragédie peut lui trouver un thème épique.

D'autre part, la musique est une identité qui, selon Schopenhauer, libère et sépare l'homme de ce qu'il appelle volonté pendant un certain temps, comme l'ascèse et la miséricorde. Une identité qui présente une totalité de traits descriptifs et narratifs au public dans le corps des messages vocaux, et ce franc traitement avec des émotions fait créer la possibilité d'une exploration en images, accompagnée de son récit de manière libre et privée, et tout ce qui Schopenhauer a appelé "l'expérience". D'autre part, sa vision sociale confronte le chercheur à le riche mécanisme de la musique folklorique. Car au début de la civilisation et simultanément à la découverte de la nécessité de la vie collective, avant d'établir des contrats sociaux pour communiquer entre eux et avec des sujets divins, l'homme choisit la danse comme premier langage, et dès ce

moment la musique découvre son écoulement biologique dans une communauté unique. Peut-être que l'intuition et les images cachées dans la musique auraient pu expliquer le besoin d'un langage commun pour les personnes assoiffées de découvrir les inconnus. Alors que, aujourd'hui, la musique des régions dans tout le monde entier est toujours soit au service des idéologies de la recherche de Dieu, soit mélangée aux récits d'un sein à l'autre des chanteurs, soit nécessairement interprétée avec leurs propres danses uniques.

Mais le phénomène de la dramaturgie de la musique dans l'interaction musicale avec le théâtre fait l'objet d'une étude qui est basée dans cet article sur des expériences personnelles face à diverses œuvres théâtrales et différentes visions de la conception et de la mise en scène, examine certaines questions fondamentales.

Tout d'abord, la musique au théâtre peut-elle se déplacer en tant que personnage indépendant avec d'autres personnages sur le chemin du drame ? Et dans quelle mesure ce sujet peut-elle être un sujet basé sur la structure du drame et la manière dont il est conçu ? Aussi, quelle est la responsabilité de la musique vis-à-vis des crises, des événements et des situations théâtrales, et peut-on lui faire porter le poids principal de la crise ? La forme dans le spectacle peut-elle être basée sur la structure formique de la musique ? Et enfin, la musique du spectacle peut-elle être acceptée indépendamment comme une œuvre narrative ?

1. La musique et le personnage

La relation entre la musique et le personnage est un sujet qui peut être étudié sous différents angles. Premièrement, la forme dans la musique du spectacle doit être planifiée de telle sorte que, tout en maintenant la cohérence musicale en termes de mélodie et d'harmonie, il y aurait une possibilité de la diviser en raison de la composition musicale et de la réglementation donc dans ce cas les différentes lignes mélodiques ou les instruments peuvent être attribuées aux personnages. Bien sûr, il faut considérer que dans cette situation, la motivation

sera le principal élément colorant de l'œuvre et créera une cohérence dans toute la musique de l'œuvre, et d'autre part, elle facilitera la possibilité de revenir au récit principal du spectacle. Car la définition des mélodies et des instruments comme outil de caractérisation comporte quelques points significatifs. Tout d'abord, dans la première étape, ce type de traitement du personnage musical est confronté aux couches internes du personnage, et cela se produit lorsque le public confronte l'intérieur du personnage lors des décisions, hontes, péchés, colères, etc. D'un point de vue dramatique, la mise en place du personnage dans cette situation est généralement réalisée avant l'apparition de courants nouveaux ou de crises, et de ce fait, le traitement musical du personnage conduit à créer du suspense dans la réaction du personnage aux crises et amène le public vers une sorte de familiarité comportementale avec le personnage.

Deuxièmement, le marquage est nécessaire pour la possibilité de ce type de caractérisation musicale. D'une manière qui devrait être acceptée dans la forme classique du théâtre, le public est confronté à des couleurs, des décors, des acteurs qu'il connaît, des personnages et le thème principal entre eux lors de la première rencontre avec le spectacle, et son association avec l'ensemble du spectacle nécessite sa connaissance initiale de l'environnement et des personnages et dans ces conditions, la musique fait partie intégrante des personnes sur scène, et pour cette raison, ce qui est attribué à un personnage à propos de la musique doit être considéré comme un signe de possession de ce personnage. Au point que même si la présence non physique du personnage était exigée par le scénario dans une situation du spectacle, la musique qui lui était attribuée pouvait invoquer pleinement sa présence. Ce marquage sera d'autant plus efficace et puissant que le compositeur musical, le metteur en scène et l'acteur parviendront à une analyse commune et plus fine du personnage.

Une autre chose, c'est que ce modèle fait entendre la musique de la part du metteur en scène au public, et cela fait que le public n'oublie pas qu'il est assis

dans la salle du théâtre, et d'une certaine manière, la possibilité de distance dans cette modélisation est déjà déterminée car le metteur en scène crie constamment à travers les lecteurs de musique de la salle : je suis présent.

Bien que parfois le metteur en scène ne demande pas, lui-même, ce même thème à sa musique de théâtre, les possibilités de cette modélisation de la musique du théâtre ont la distanciation mentionnée. Créer une atmosphère commune entre le public et la situation de performance, créer un outil auxiliaire de continuité comportementale et émotionnelle chez l'acteur et dans des cas limités, couvrir les troubles liés à la performance et à la scène.

La première expérience personnelle avec cette modélisation de la musique du théâtre remonte au spectacle *Avaz Badlou* en 2017. Cette pièce, écrite d'après le folklore de Khorâsân, racontait les souffrances d'une femme qui a dû céder à un mariage non désiré à cause du destin. Après de nombreux répétitions de ce spectacle où j'ai assisté et après avoir examiné l'analyse du metteur en scène sur le texte de la pièce et la façon dont le groupe a traité l'œuvre et discuté avec le metteur en scène, j'ai proposé au metteur en scène de faire de la musique pour les personnages et après son acceptation de cette proposition et compte tenu de la pratique de l'accent de Khorâsân et de l'approche réaliste du spectacle en termes de jeux, de décors, etc., j'ai choisi la composition de la musique de cette œuvre autant que possible basée sur la musique de Khorâsân, les instruments utilisés dans la musique d'*Avaz Badlou* étaient le dotâr, le tanbur, le setâr et pour la percussion le Bendil et l'udu.

De la collection des instruments mentionnés, certaines pièces de Bayât d'Ispahan ont été conçues pour le setâr pour accompagner le personnage féminin opprimé. Après un certain temps, le metteur en scène a eu une nouvelle idée. Comme il avait utilisé des méthodes traditionnelles dans le Ta'ziyeh iranien, qui est combiné avec son propre espacement, dans la manière de changer les scènes, il savait la nécessité d'utiliser de la musique en direct dans le spectacle comme dans le Ta'ziyeh.

Pour cette raison, des répétitions collectives d'acteurs et de musique ont commencé. L'évolution du spectacle a été telle que la présence des musiciens aux répétitions a attiré l'attention du metteur en scène sur une nouvelle idée, et suite à cela, un sujet humain a été ajouté dans le texte du spectacle, Il s'agissait d'un musicien de rue qui chantait en même temps que les événements du spectacle se déroulaient. Le sujet de faire des pièces musicales à partir de l'analyse des personnages et de leur compagnie m'a tellement marqué que j'ai partagé avec le metteur en scène l'idée de ne pas avoir le musicien en direct sur scène, et cette possibilité a été utilisée pour faire la musique dans la forme d'un personnage qui est constamment évoqué, mais le public semble ressentir la présence du musicien tantôt dans l'imaginaire des gens du spectacle, tantôt de loin du lieu où se déroule le spectacle, et il chuchote sur la scène. Le résultat des changements a conduit à la manière d'enregistrer et d'arranger les pièces musicales de telle manière que nous essayons de présenter la musique de manière réaliste plutôt que de rencontrer la musique avec toutes les quantités qualitatives dans l'enregistrement et l'arrangement.

2. Narration de la musique du théâtre

Parfois, dans certaines manières du spectacle, la musique a une tâche de plus d'un instrument. Dans la méthode dramatique "mime" la musique et le son, en plus de faire comprendre les conditions mentales des personnages, reconstruisent parfois le monde autour des personnages et la possibilité de sonner et de définir l'environnement du spectacle affecte l'approche du compositeur lors de sa première rencontre avec le spectacle. Comme il a été joué dans certaines parties du spectacle de "Hermine" en 2016, même si le spectacle n'était pas seulement une histoire racontée par les corps des acteurs, mais dans les parties où les personnages ont été transformés et leurs corps sont passés de l'hermine, le son du cri de l'hermine, du corbeau et du bœuf a été

reproduit dans la scène par le violoncelle, et la définition de cet environnement et son intégration avec la ligne principale de la musique harmonique ont recréé l'atmosphère sombre et souffrante du déclin de l'identité humaine.

"Hermine" était une pièce adaptée de la Métamorphose de Kafka, dans laquelle un homme était atteint d'une maladie qui révélait sa nature inhumaine dans son identité existentielle. La demande initiale du metteur en scène était que la musique coule en continu et tout au long de la pièce, et compte tenu de la nature de l'effondrement et de la fuite de l'humanité de l'être humain, et d'autre part, des sons étirés et entrelacés de l'environnement, tels que les corbeaux et les chiens qui hurlent constamment, son de la porte de la maison, ce qui a eu un effet dramatique sur l'histoire du spectacle, les cris de l'hermine et des sons comme ça. J'avais une vision harmonique à la musique de ce spectacle, et la tension et l'imbrication m'ont fait utiliser le violon et le violoncelle comme instruments principaux de l'arrangement, le kamâches pour créer la motivation qui a préparé le public à un événement amer, et le piano pour accompagner le tempo de la scène.

Dans un autre processus, la musique a une valeur absolue sur scène. Ce qui fait danser, fait pleurer et tous les événements en dépendent. Dans cette veine, un exemple absolu tel que "Le Lac des cygnes" de Tchaïkovski peut être examiné. Comme on peut le voir dans l'histoire de cette pièce, le prince doit quitter de faire plaisir et se marier à cause du forcé de sa mère, et il a peur de ce devoir royal et se réfugie dans un lac où il trouve Odette avec d'autres serviteurs sous la forme des cygnes. Ensuite, l'ordre du magicien, pour que les cygnes demoiselles viennent au bal afin que le prince ne puisse pas rencontrer Odette, C'est le sujet qu'on peut dire que tous les mouvements liés aux cygnes ensorcelés qui devraient apparaître dans le ballet comme s'ils étaient occupés pour le camouflage d'Odette en faisant du bousculade dépendent directement de la musique en cours sur scène, et le chef-d'œuvre de Tchaïkovski à ce moment

avec l'orchestre d'harmonie, il intensifie ce bousculade et entropie et fait avancer le récit.

Dans l'expérience de l'album "Et Toujours Souffrance" en 2017, une série d'événements m'a obligé à mettre en œuvre cet album de musique de manière théâtrale, sur la base de mon expérience d'assister à de nombreux répétitions et études dans ce domaine, ainsi que des conseils de spécialistes. Dans la première étape, " Et Toujours Souffrance " était l'album de musique classique iranienne qui était composé des poèmes de Ghasem Feshangchi, l'un des poètes contemporains de Khoramâbâd.

Afin de suivre la poésie de ce poète décédé de la littérature persane classique, la décision de renvoyer certaines pièces à la musique folklorique du Lorestân a été rejetée au début. Cet album a été arrangé et enregistré avec les instruments suivants : le setâr, le ney, le tanbur, le piano, la guitare, le violoncelle, le daf et l'udu dans l'appareil Chour, les chants Dacti et Abu-Ata.

Après la fin du projet musical, en raison de la connexion des poèmes sélectionnés, un récit avait été formé qu'il a été décidé de préparer comme un spectacle de mime après la discussion dans le groupe. Cet album se composait de quatre morceaux, et après le début des répétitions, un autre morceau y a été ajouté selon la chorégraphie et le scénario de l'œuvre sous le nom Avâzâr. Avâzâr, c'est une collection de sons qui a été conçue sur la base de la cérémonie folklorique du sud de l'Iran, qui se tient généralement à la province de Hormozgân. La compréhension de la nécessité de produire cette pièce m'a amené à croire que la musique peut être l'élément principal d'un spectacle, non seulement dans des exemples de théâtre basé sur la musique, mais aussi dans la manière dont la conception et l'approche de l'analyse de l'œuvre peuvent bénéficier de la musique en tant qu'un élément très puissant.

3. Musique, environnement et esprit dans les spectacles environnementaux

Dans ma première expérience avec d'autres types de performances, j'ai accompagné la metteuse en scène du spectacle "Tchahârpâreh" de Mohadesseh Ardakani en 2019, et pour étudier comment analyser et traiter son texte de performance, je suis allé au lieu de représentation, l'église Kântour qui est la plus petite église du monde. On peut dire que l'histoire est le récit de deux femmes qui ont souffert d'une société patriarcale et idéologique avec des traces de féminisme radical, qui ont porté leurs plaintes au Père sous la forme d'une confession.

D'une part, être dans l'environnement de l'église avec tous les vieux murmures qui vont avec, d'autre part, interagir avec un récit social m'a amené à jouer de la musique dans l'environnement de l'église ci-dessus pour comprendre la musique de l'œuvre autant que possible. Des conversations continues et une enquête sur l'idée de la metteuse en scène sur le théâtre environnemental et la raison pour laquelle ce spectacle a eu lieu dans l'église m'ont incité à examiner les conditions sonores dans l'environnement de l'église.

Au total l'église n'était qu'un très petit couloir qui n'était pas à plus de quelques pas du talon de la porte d'entrée à l'autel et deux couloirs latéraux qui étaient utilisés, selon mon étude et ma recherche personnelle, l'un était utilisé pour le baptême et l'autre était une salle de confession. À l'extérieur du bâtiment principal de l'église, quatre petites cours étaient reliées entre elles par des couloirs sur les quatre côtés du bâtiment. En raison de la structure du plafond de la partie autel de l'église, une réflexion unique du son pouvait être entendue, et de cette façon et en raison du mouvement du spectacle dans toute l'église, les cours et couloirs, j'ai essayé de comprendre la nature de la réflexion sonore dans l'environnement de l'église. En frappant des objets en métal, en verre et en pierre sur le sol avec différentes intensités et dans différentes zones du bâtiment de l'église, j'ai joué de différents instruments pour vérifier le comportement commun du son dans l'environnement à différentes fréquences. Et par

conséquent, la musique du spectacle "Tchahârpâreh" est une harmonie de la musique d'église, et elle est tirée des positions de "Yoni Yan", "Lydiane" et "Æolian" qui étaient des positions d'église très efficaces dans la période baroque, et c'était un ensemble de sons qui ont été conçus eux-mêmes et leur réflexion pour que l'atmosphère principale du lieu de spectacle soit intensifiée et donc l'atmosphère générale du spectacle soit mise en œuvre à travers le bâtiment, et donc ils interprètent l'ambiance générale du spectacle.

Ce sujet est l'une des fonctions les plus sensibles de la musique dans le spectacle à laquelle on accorde moins d'attention. L'abandon de l'atmosphère principale d'une performance à la musique peut affiner l'artère énergétique entre l'environnement, les acteurs, la narration et le public et les maintenir alignés avec la performance dans différentes situations. Alors que dans ce spectacle, l'explication principale de la metteuse en scène était que la froideur, le mouvement, la communauté et la façon dont le public se tient debout font partie de la forme de performance de son spectacle. Compte tenu du mouvement du public dans différents environnements du bâtiment, rencontrer de nouvelles images à côté de la ligne principale du récit musical était une caractéristique constante qui a contribué à maintenir la continuité dans l'ensemble du drame. Pareil à cette expérience en 2020 lors du spectacle environnemental de "Mostzâd", cela s'est produit lors de la deuxième expérience de travail avec la même metteuse en scène. Mais en plus de créer et de maintenir l'atmosphère du spectacle, il contenait des expériences qui peuvent certainement être dites que la musique dans les spectacles environnementaux est plus une fonction de la structure de l'environnement et de la raison de la mise en place du spectacle dans cet environnement qu'elle ne l'est fonction des événements dramatiques du texte de la pièce. Le spectacle environnemental de "Mostzâd" est un récit parallèle d'une tribu primitive et d'une famille qui ont été maudites dans le même pays à différentes époques. Le lieu de la représentation était un grand bâtiment avec de nombreuses pièces, un long couloir et une grande salle qui a

environ trois cents ans qui était un lieu de repos pour les soldats d'occupation russes, et avant cela, il a été utilisé comme une école. La partie narrative du spectacle était un ensemble de mouvements de groupe et de chorégraphie, qui nécessitait une musique rythmique pour la cohésion dans les mouvements de groupe. D'autre part, la partie narration familiale de ce spectacle, en raison de signes classiques iraniens tels que le tissage de tapis et faire de la musique de l'un des membres de la famille devait choisir une musique convenable, donc au début on a choisi le tanbur en tant que groupe et l'udu, le cajon, le bandir et la guitare basse pour équilibrer la tonalité de basse et des morceaux ont été conçus pour jouer en groupe du tanbur.

Au cours du processus d'élaboration de ce spectacle, la nécessité de préserver la veine dramatique due à la multiplicité des lieux de représentation et au avancement parallèle des récits a conduit à s'interroger sur la structure du bâtiment et la localisation des interprètes dans ce spectacle, un ensemble de conception et de combinaison sonore avec des variations chorales et de violoncelle a été conçu et selon l'impact du public sur la façon dont l'histoire progresse et l'exigence d'avoir du rythme dans la musique de la partie de la chorégraphie, des percussions de la musique de ce spectacle ont été joués en direct sur d'autres musiques conçues et la conception du son.

Par exemple, la deuxième phase de la narration de la tribu dans ce spectacle s'est déroulée dans un long couloir, et le public a regardé le couloir des deux côtés le long d'une perspective à un point. Il y avait neuf membres de cette tribu et leurs mouvements étaient conçus dans une séquence entre ordre et désordre en accord avec le récit. En raison de la couleur entièrement blanche des murs intérieurs du couloir et des vêtements entièrement noirs des interprètes, de la lumière jaune en mouvement et la danse des pieds des interprètes à certains moments de la représentation et de la séquence de certains mouvements, on voyait beaucoup de vertige et d'illusion. Pour cette raison, le son des cloches qui était un signe de nomade depuis le début, ainsi que l'agitation de la foule des

gens qui a conduit au silence puis à l'agitation à nouveau et ce bavardage et ce silence ont coïncidé avec la séquence dans la scène et cela augmente la confusion des interprètes qui ont souffert d'une crise de pénurie d'eau.

4. La côte à côte émergeant de la simultanéité

Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que concevoir du son et créer de la musique pour une performance est un processus formatif. Cependant, dans la plupart des cas, après avoir terminé la conception et créé la structure principale du spectacle, les metteurs en scène réfléchissent à la conception du son et la musique de l'œuvre. Cependant, selon l'expérience personnelle, le compositeur musical doit être présent et conscient à toutes les étapes de la répétition depuis le début et vivre tous les cas et tribulations rencontrés par l'acteur, vérifier les idées, et enfin, une compréhension correcte de l'évolution de l'œuvre peut lui donner la vision la plus précise de la façon dont la musique doit être placée dans le spectacle. En fait, la musique atteint une véritable évolution en tant que performance.

"Aveugles Perdus" réalisé par Saïd Sheikhi en 2017 a été une expérience réussie sur ce sujet. Cette émission est une tragédie noire sur un groupe de criminels à Hormozgân qui font du trafic des cadavres et la seule règle parmi eux est de ne pas vendre les cadavres des femmes. Mais une nuit, ils creusent la tombe d'une femme par erreur et s'effondrent dans la lutte pour la vendre ou l'enterrer à nouveau.

Dans les jours qui ont précédé la répétition de ce spectacle, lorsque j'ai lu le texte du spectacle et en plusieurs étapes de discussion avec le metteur en scène, nous avons déterminé la fonction de la musique dans ce spectacle. Le texte était très attaché au folklore d'Hormozgân. Tant au niveau de l'écriture, de la forme que du design, et d'autre part, le metteur en scène a accepté cette exigence et a examiné les aspects folkloriques du texte. D'une part, en raison de la distance entre l'habitat de l'équipe de théâtre et l'origine du texte et la poursuite de la

méthode d'étude de la culture populaire d'Hormozgân, j'ai commencé l'étude de la musique folklorique d'Hormozgân. Au début, j'ai discuté avec certains musiciens d'Hormozgân et le chemin pour découvrir le bâtiment principal de la musique de ce spectacle a traversé le labyrinthe des positions musicales de Bandar Abbâs et finalement à un moment donné, il a été aligné avec le groupe exécutif.

La position de Sebalò a été initialement choisie. Cette position qui semble avoir des origines africaines, est un rythme à sept temps dans lequel les hommes sont assis côte à côte et jouent au cercle sud qui est un instrument de musique, et lèvent les épaules au rythme comme une danse rituelle. Avec les progrès dans l'évolution de la représentation des mouvements et de l'enregistrement du rythme, c'est différent de la routine habituelle et cela élimine complètement l'effet de Sebalò.

Dans la deuxième étape, la position de Liva a été étudié, bien que cette position ait été exécuté dans les cérémonies de la joie et danse, mais son thème n'a pas changé avec sa séparation de la cérémonie et la façon dont il a été exécuté, et il avait une identité musicale indépendante. Dans les cérémonies hormoziennes, avec de grands et petits dohols tels que Pipeh, Jafeh, Pounkeh et Tuiri, chacun d'eux faisait partie d'un rythme principal et en s'ajoutant et en soustrayant à la musique collective, ils créaient des atmosphères spécifiques. L'assonance et la projection sous forme de danse et d'applaudissements font partie intégrante de Liva.

Et la musique Zâr, en plus du dohol et du dammâm, le tanbireh qui est un type d'instrument à cordes, a des cordes épaisses, et son anche est une corne de chèvre ou de bœuf y est également joué. Cette musique qui a un tempo très élevé, n'a lieu que dans des cérémonies spéciales avec des concepts métaphysiques. Lors de cette cérémonie, des forces métaphysiques appelées "vent" sortent des âmes des personnes affligées à travers la musique. En Asie, cette cérémonie a également lieu dans le sud de l'Iran, au Pakistan et en Inde.

Enfin, par une compilation de l'arrangement musical de Zâr et des rythmes de la musique de Liva, de Seballo et de zâr, la musique du spectacle des "Aveugles Perdus" a été enregistrée avec les instruments suivants : le dammâm, l'udu, la flûte arabe, le setâr et la guitare.

L'analyse et la recherche de ce type de musique mélangé à des rituels et coutumes idéologiques et culturels ont conduit à la découverte d'une sorte de connexion de groupe et à la suppression des tensions internes pour la répétition avec les interprètes d'une manière qui a été discutée dans la section narrative du spectacle de "Mostzâd", dont on a parlé précédemment sur les éléments efficaces de sa musique. Dans la section narrative de la tribu primitive qui nécessitait un large éventail de mouvements collectifs, la section rythmique de la répétition était conçue comme suit :

Dans un atelier de répétition du spectacle "Mostzâd" qui s'est tenu dans la nature, j'ai demandé aux neuf interprètes de la narration de la tribu de chercher dans la nature et d'en choisir deux morceaux comme instrument de musique proposé. Cette demande a conduit chaque interprète à rechercher son propre son unique, et au cours de cette enquête de près de quinze minutes le bruit des pierres et des bâtons frappés a été constamment entendu. Et après cela, tous les interprètes se sont rassemblés pour la prochaine étape de la répétition.

Pendant ce temps, le metteur en scène du spectacle les a interrogés sur la raison du choix des objets entre leurs mains comme instruments. Certains recherchaient un son unique juste pour le plaisir de la musique, et certains ont choisi ce morceau de bois, de pierre, etc. en raison de leur connexion sensorielle. La répétition a commencé. J'ai commencé à jouer du tanbur et je leur ai demandé à n'importe quelle étape qu'ils voulaient faire partie de mon rythme de jeu de tanbur et il n'y avait aucune contrainte à cet égard. Au début, tout le monde gérait logiquement la musique et essayait de remplir les battements et les contre-battements avec le son des objets heurtés. Un peu plus tard, les yeux se sont fermés et tout le monde s'est rejoint à la musique. Cette

connexion est d'abord venue des interprètes qui n'avaient trouvé leurs morceaux de bois et de pierre qu'à travers une rencontre émotionnelle avec la nature, et par conséquent, la puissance de l'esprit collectif a repris le chemin de la formation de telle sorte que tous les interprètes sans les études musicales étaient devenues une partie d'une magnifique symphonie qui en plus du son des pierres et du bois, il y avait des chuchotements et des voix qui complétaient la pièce finalement. Cependant, jouer du tanbur s'était arrêté beaucoup plus tôt et les interprètes avaient maintenu le rythme et le tempo dans une harmonie unique. Cette répétition qui s'est produite à plusieurs reprises dans l'environnement de la répétition a conduit à une augmentation de leur interaction physique et intellectuelle dans l'exécution de mouvements cohérents et de groupe.

5. Musique et silence

La nécessité de faire attention au silence dans la conception du son d'un spectacle peut parfois jouer un rôle essentiel. Le silence donne parfois l'occasion au public de se confronter au rythme et au tempo de la situation de représentation, et d'autre part, il augmente l'attention portée aux sons de la scène à tel point que tout son, même celui des personnages qui marchent sur scène, peut se transformer en une interrogation sur la marche du personnage pour le concepteur du son. Dans l'expérience du spectacle de "Réunion de redire", d'abord en 2019, en tant que metteur en scène et designer du son, je cherchais une démarche audacieuse dans le domaine du son du spectacle. L'histoire de ce spectacle était la narration d'un homme et d'une femme qui venaient de mourir. Et sous une forme triviale, ils racontaient simplement les moments où ils parlent d'être jugés lors d'une tragédie romantique sous une forme à distance en interaction limitée avec le public et selon la structure du théâtre épique. Dans ce spectacle, de petites situations quotidiennes comme l'expérience de boire de l'eau ont pris une crédibilité dramatique, telle qu'elle est racontée à partir du langage, du corps et de la position d'une personne inanimée sont recréées avec

une extrême attention au silence et en remettant en question la situation. Par exemple, dans une scène, l'interprète regarde fixement le public et dit : Je suis mort depuis quatre heures maintenant. Que faire si l'on manque de boire un verre d'eau ? Puis, comme si quelqu'un dormait et ne devait pas faire de bruit, il se dirigeait lentement vers le verre d'eau, puis après un long silence, le son du verre d'eau se remplissant formait l'identité fondamentale de cette situation.

Ou dans une expérience proche du spectacle de "Réunion de redire", qui s'est produite plus tôt. Le spectacle de "Derrière les orifices" où l'idée initiale de concevoir le son du spectacle de "Réunion de redire" s'est formée. Le spectacle de "Derrière les orifices" a été joué en 2016 qui raconte l'histoire d'une âme victime de guerre qui est dans le coma et consciente des problèmes qui l'entourent, examine ses liens et ses souffrances avec les autres. Pendant ce temps, il revient parfois dans le passé et fait le bilan de sa vie puis remonte au temps présent et l'analyse.

Au début, le metteur en scène Morteza Najafi voulait définir la distance entre les temps en concevant un son ou en définissant un motif, mais bien sûr, en définissant ce sujet, cet échec temporel et physique n'a pas semblé comme il se doit. Ce problème était le défi fondamental de la conception du son et de la musique de ce spectacle jusqu'à ce qu'un changement se produise dans la dernière scène de ce spectacle, alors que le héros en tant que victime de guerre porte un masque chimique et exécute un monologue sensible.

Entendre la voix de l'interprète derrière le masque a révélé la solution au problème du changement de corps et de temps dans ce spectacle par la voix de l'interprète, qui a été affaiblie lorsqu'il a mis le masque anti-chimique sur son visage. Parce qu'en raison de la faiblesse du son derrière le masque, il était prévu d'exclure complètement l'idée d'utiliser le masque. Il a été suggéré qu'en utilisant un microphone avec réverbération en plus de la conception du son de la respiration, il est possible de séparer les moments où le personnage dans une interprétation non humaine fait face à la souffrance dans le temps présent de la

recréation des souvenirs et du passé événements. Le bruit de la respiration a créé une immobilité et un silence froids dans la scène où le public a compris la nature existentielle du personnage. Dans la section musicale, le setâr a été choisi comme instrument principal de ce spectacle, et des pièces musicales ont été conçues pour cela dans l'appareil Chur, les chants Dashti.

6. Expression, musique de théâtre

À cet égard, il faut d'abord jeter un coup d'œil à la musique atonale et à l'expression en musique. D'une manière générale, la musique atonale manque d'une seule tonalité et comme son nom l'indique, il s'agit d'une approche non tonale de la musique qui ne suit pas de cadres spécifiques et obligatoires afin de maintenir la continuité de l'harmonie et la cohérence de la mélodie. La manque de conformité d'un format et d'une règle prédéterminés peut également signifier sa négation, et d'autre part, la manque de respect des règles peut signifier que ce qui est hors de la règle est incorrect. Mais la manque d'acceptation du titre atonal de la part d'Arnold Schoenberg, l'un des compositeurs les plus influents et les plus importants de ce genre, et d'autre part, l'éloge de Theodor Adorno, philosophe et musicien, dans un article au thème que tous des pièces de Schoenberg sont sacrées, et la continuité et l'évolution de ce modèle de la musique peuvent être considérées comme une autre façon de voir la musique.

D'autre part, l'expressionnisme au théâtre, en plus des couleurs et des lumières ombragées, est une nature qui permet au public d'entrer directement dans le personnage. Par exemple, dans le spectacle iranien "Zahâk avec des serpents aux épaules", dans une situation où l'une des jeunes victimes est allongée devant lui pour que son cerveau devienne la nourriture de ses serpents, soudain la lumière de la scène change, le jeune homme se déguise en prédateur et rampe derrière Zahâk et lui tranche la gorge avec les dents. Un peu plus tard, il revient rapidement à sa position d'origine et tout se passe comme si rien ne s'est passé.

En fait, le public a accompagné la colère intérieure du jeune homme, et avec lui, il a tranché la gorge de Zahâk avec les dents et a finalement fait face à la vérité.

L'expression en musique peut parfois se transformer en création d'un espace unique au théâtre. Cette expérience a eu un résultat significatif dans le spectacle de "Marches Parallèles" en 2016 et dans le spectacle de "Maison" en 2019. Le spectacle de " Marches Parallèles ” montre l'histoire tragique du suicide collectif de plusieurs personnages qui se racontent les raisons du suicide avant de boire la coupe de poison. Cette situation est l'entrée non autorisée à la solitude des personnages, et cette situation était la meilleure explication pour la conception de la musique atonale pour moi.

Dans le spectacle de "Maison" qui est le récit de l'isolement et de la solitude des membres d'une famille tout en étant une famille, cela a créé une bonne occasion d'analyser les personnages et d'en extraire la musique. Bien que la musique du spectacle de "Maison" ait suivi la ligne spécifique des intervalles harmoniques, mais son intégration avec des sons subjectifs et liés aux personnages a rompu la routine conventionnelle de la conception et de la composition du son, et cette entropie se déplace en quelque sorte en accord avec le drame principal qui était l'effondrement de la famille du narrateur.

7. Résultats

Contrairement aux attentes de la plupart des metteurs en scène iraniens contemporains, la musique du spectacle a la possibilité de faciliter la connexion du public avec le spectacle sous la forme d'un dramaturge. Traiter de la musique dans un spectacle est une sorte d'accord formative, et la présence du concepteur du son lors des différentes étapes de création d'un spectacle peut être la véritable apparence de la musique du spectacle. D'autre part, le concepteur du son et de la musique du spectacle doit être au fait de tous les enjeux techniques du théâtre et étudier d'un œil expert les événements qui se déroulent au théâtre. Le sujet de l'approche centrée sur les personnages de la musique du spectacle est en fait une

possibilité qui dépend du type d'analyse du texte dramatique et de la forme principale de la performance, et on ne peut ignorer que dans quelle mesure ce sujet peut être considéré par le metteur en scène comme une possibilité. Cependant, on peut maintenant dire que la musique n'est pas seulement un élément complémentaire, mais face aux crises, elle accompagne le personnage, la situation et le public dans les situations théâtrales et offre au public la possibilité de créer un contenant approprié pour l'analyse correcte du processus théâtral.

Lien du site pour écouter des morceaux de musique :

<https://www.alireza-mehrabi.com/>