



Opéra Orchestre  
National  
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet  
Spectacle

# Il maestro di cappella

Crawford Seeger • Cimarosa • Bayon Louis



**Opéra Orchestre  
National  
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

**Valérie Chevalier**  
directrice générale  
**Roderick Cox**  
directeur musical



# Il maestro di cappella

Crawford Seeger • Cimarosa • Bayon Louis

**Ruth Crawford Seeger (1901–1953)**

*Rissolty Rossolty*

**Domenico Cimarosa (1749–1801)**

*Il maestro di cappella*

**Marie-Emmanuelle Bayon Louis (1746–1825)**

*Fleur d'Epine* – Ouverture

**William Le Sage** direction

**Bruno Taddia** baryton

**Orchestre national Montpellier Occitanie**

**Représentations scolaires**

jeu 27 • ven 28 mars

mar 1<sup>er</sup> • jeu 3 • ven 4 avril

10h et 14h30

Salle Molière, Opéra Comédie

**Représentations tout public**

• sam 29 mars à 11h et 17h

↳ Durée : ± 40mn sans entracte

# Biographies

## William Le Sage chef d'orchestre

William Le Sage a été chef d'orchestre assistant de l'Opéra National de Lorraine pour les saisons 2022-23 et 23-24. Chef d'orchestre, compositeur, orchestrateur, il est invité à travailler auprès d'orchestres, d'ensembles de musique ancienne, de musique contemporaine, de maisons d'opéra...

Durant la saison 23-24, il a été de retour à l'Opéra Orchestre National de Montpellier pour *l'Histoire de Babar* de Poulenc. A l'Opéra National de Lorraine, il a dirigé de nombreux concerts, parmi lesquels un programme Beethoven/Mendelssohn au festival de Fénétrange avec Kerson Leong au violon, le grand concert Halloween avec chœur et orchestre, la finale du concours international de violon de Mirecourt, *Le Cirque de Chaplin* en ciné-concert, et les spectacles *Nous n'irons pas à l'opéra* et *Où allez-vous comme ça ?* A l'opéra, il assiste en parallèle Jakob Lehmann dans *Idomeneo*, Giulio Cilona dans *Don Pasquale*, Gaetano Lo Coco dans *Der Silbersee* de Kurt Weill et Ramón Tebar dans *Les Capulet et les Montaigu*.

En 2022-23, il a dirigé *Pierre et le Loup* à l'Opéra Orchestre National de Montpellier puis à l'Orchestre National de Cannes. A l'Opéra National de Lorraine, il a dirigé le spectacle collaboratif *Violetta-s*, le concert *D'Autres Lumières* avec les violonistes solistes Julien Chauvin et Chouchane Siranossian, et le *Festin de l'Araignée* de Roussel sur des illustrations live d'Amandine Meyer pour le *Concert des jeunes gens*. Il a également assisté Marie Jacquot dans *L'Amour des trois oranges*, Sebastiano Rolli dans *Le Barbier de Séville*, Leo Hussain dans *Tristan und Isolde*, Alphonse Cemin dans *Iphigénie en Tauride*, et Marta Gardolinska dans *Manru de Paderewski* et *La Traviata*.

Il a auparavant travaillé comme chef assistant d'Alexandre Bloch pour le festival Présences de Radio France avec l'Orchestre National de France, de Nicolas Krüger à Angers-Nantes Opéra dans *La Clémence de Titus*, ou encore de Franck-Emmanuel Comte pour la création française de l'opéra baroque *Talestri, Reines des Amazones* de Maria-Antonia Walpurgis par l'Arcal avec l'ensemble Le Concert de l'Hostel Dieu.





## Ruth Crawford Seeger (1901–1953)

Née dans l'Ohio le 3 juillet 1901, Ruth Crawford étudie le piano et la composition au Conservatoire de Chicago auprès d'un disciple de Scriabine. En 1929, elle profite d'une bourse pour partir se former à Berlin où elle approfondit ses connaissances de Schoenberg et des principes sériels auprès de Charles Seeger, musicologue et compositeur, qu'elle épousera trois ans plus tard. Si ses débuts de compositrice sont très marqués par la musique atonale, elle se tourne peu à peu vers les influences folkloriques américaines, notamment grâce à la rencontre avec Henry Cowell.

À partir de 1936, installée à Washington, elle se plonge plus intensément dans ces répertoires, étudiant à la bibliothèque du Congrès, et publiera plusieurs arrangements de chants folkloriques. Elle meurt prématurément d'un cancer en 1953 en laissant une œuvre essentiellement instrumentale, pour piano, musique de chambre ou encore pour orchestre, pour lequel elle écrira deux œuvres : *Music for small orchestra* en 1926 et *Rissolty Rossolty: an American Fantasia for orchestra* en 1939.



## Marie-Emmanuelle Bayon Louis (1746–1825)

Comme beaucoup de femmes artistes, et de femmes compositrices en particulier, on ne connaît de la vie de Marie-Emmanuelle Bayon que ce qu'on peut en lire dans les témoignages de ses amis ou dans la biographie de son mari, l'architecte Victor Louis à qui l'on doit entre autres le Théâtre de Bordeaux et la salle Richelieu de la Comédie Française, à Paris.

On y apprend que Marie-Emmanuelle, qui naît et meurt en Normandie, est à la fois compositrice et pianiste, et qu'elle fut une des actrices de l'avènement en France du pianoforte. Connue à Paris sous le nom de « Madame Louis », la Bibliothèque nationale de France ne recense que 3 œuvres de Marie-Emmanuelle Bayon : des *Ariettes avec harpe et pour harpe seule*, un volume de *Six sonates pour le clavecin ou le piano forte dont trois avec accompagnement de violon obligé*, et un opéra comique de 1776, *Fleur d'épine*, sous-titré « comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du Roi le 22 août 1776 ».



## Domenico Cimarosa (1749–1801)

Né le 17 décembre 1749 dans le royaume de Naples, à Aversa, Domenico Cimarosa est essentiellement connu comme compositeur d'opéra : on lui en dénombre pas moins de 70, pour la plupart composés en Italie, pour Rome, Naples, Florence ou Venise, au gré des commandes.

Lorsque Goethe le découvre au cours d'un séjour en Italie, il est séduit par la musique de celui qui était alors comparé à Mozart et le fait traduire et jouer à Weimar. C'est le début d'une grande renommée européenne qui lui attirera l'intérêt des différents souverains. En 1788, il répond à l'appel de Catherine II et se rend à Saint-Pétersbourg où il restera jusqu'en 1792 avant de s'établir à Vienne comme *Kappelmeister*, succédant à Salieri auprès de Leopold II. Il y écrira entre autres son œuvre la plus célèbre, *Il matrimonio segreto (Le Mariage secret)* dont la création remportera un énorme succès.

Il rentre à Naples à la mort de l'empereur et ses enthousiasmes pour l'éphémère République proclamée par les Français lui vaudront d'être jeté en prison puis banni de Naples. Il quitte la ville avec l'intention de regagner Saint-Pétersbourg, mais meurt en route, à Venise, le 11 janvier 1801.



## Bruno Taddia baryton

Né à Pavie, en Italie, Bruno Taddia étudie le violon et le chant et fait ses débuts de baryton en Don Alvaro dans *Le voyage à Reims* dans une mise en scène d'Emilio Sagi au Rossini Opera Festival en 2001. Après une apparition remarquable en 2002 dans le rôle de Taddeo de *L'Italienne à Alger* au concours AsLiCo International, il est engagé dans plusieurs productions en Italie et à l'étranger (Scala de Milan, Liceu de Barcelone, Teatro dell'Opera de Rome, Auditorium Sainte Cecile de Rome, Rossini Opera Festival à Pesaro, Deutsche Oper de Berlin...).

Il chante régulièrement sous la baguette de chefs tels que Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Roberto Abbado, Alberto Zedda, Massimo Zanetti, Daniele Callegari, Romano Gandolfi. Son répertoire va de l'opéra bouffe au répertoire dramatique, de Rossini à Mozart, Donizetti et Puccini ainsi que le répertoire baroque et l'opéra contemporain.

L'Opéra Orchestre Montpellier a eu le plaisir de l'accueillir à plusieurs reprises, notamment en 2019 dans *Don Pasquale* et en 2021 dans *Falstaff*.

# À propos des œuvres

## *Rissolty Rossolty*, 1939 Ruth Crawford Seeger,

En avril 1938, alors qu'elle vient de faire écouter à New York son *Quatuor à cordes* de 1931 ainsi qu'une étude pour piano, la compositrice Ruth Crawford Seeger se voit demander par un spectateur d'écrire de la musique « pour le plus grand nombre, et non pas pour quelques-uns ». À cette époque, la musicienne est très influencée par les compositeurs qu'elle a découvert à Berlin, notamment ceux de la seconde école de Vienne, Arnold Schoenberg en tête. En quelques années, ces compositeurs viennois ont contribué à faire basculer le langage musical dans une modernité radicale, se détournant de la tonalité et de ses attractions mélodiques traditionnelles pour explorer une abstraction sonore atonale basée sur l'égalité des douze sons de la gamme chromatique (écriture dodécaphonique puis sérielle).

De retour aux États-Unis, Ruth Crawford s'est essayée à cette esthétique mais le langage strictement atonal a rencontré un accueil plus mitigé de ce côté-ci de l'Atlantique, se voyant reprocher une sécheresse sonore trop marquée. Lorsqu'à son tour, à New York, la musicienne se voit questionner l'élitisme de sa musique, elle se souvient de ses rencontres avec Henry Cowell qui lui fit découvrir la richesse du répertoire folklorique américain. « Ma prochaine musique sera plus simple à jouer et à comprendre », promet-elle ce soir-là. Ce sera *Rissolty Rossolty*, porté par la vague d'intérêt pour les airs populaires américains et précurseur du postmodernisme ou, en Allemagne, « Nouvelle simplicité », qui enthousiasmera les compositeurs de la génération suivante, renouant avec la mélodie et l'expressivité.

Afin de renouer avec le plus grand nombre, Ruth Crawford Seeger nous donne à entendre dans cette courte pièce de trois minutes pour orchestre des citations de mélodies folkloriques préalablement harmonisées dans différents recueils. La chanson traditionnelle *Risseldy Rossolty*, tout d'abord, donnant son titre à la pièce, mais également *Phoebe*, que l'on perçoit brièvement dans une section de flûte solo ou encore *La Mort de Callahan*, au violon lors de la dernière section. Les trois mélodies vont jusqu'à se superposer, dans un moment de collage musical qui n'est pas sans rappeler le travail de Charles Ives.



# *Fleur d'épine*, « Ouverture », 1776

Marie-Emmanuelle Bayon-Louis

À la Duchesse de Chartres, Marie-Emmanuelle Bayon-Louis dédicace ainsi sa pièce : « Votre altesse sérénissime a daigné permettre que la musique de *Fleur d'Épine* lui fut offerte : c'est l'ouvrage d'une femme ; l'hommage en était dû à une princesse qui fait le charme et l'ornement de son sexe. » L'ouvrage en question met en scène Fleur d'Épine, fille d'une fée, amoureuse du prince Tarare et détenue par la vilaine fée Dentue, sorcière qui tourmente également Luisante, une princesse du royaume de Cachemire, et qui voue une haine pour toutes les belles filles. « J'ai dans l'idée que l'on est méchant que faute d'être heureux » lui lance Fleur d'Épine avant d'apprendre qu'elle est promise à Dentillon, le fils de Dentue... La pièce se termine par le triomphe de la bonté et de l'amour, la fée Seraine, mère de Fleur d'Épine, triomphant de Dentue et rassemblant les amants.

L'ouverture de *Fleur d'Épine* reste le moment le plus exécuté de la pièce, un moment gracieux et enjoué, dans la plus pure tradition de ce baroque tardif, alternant les thèmes énergiques et plus sereins. Elle témoigne de cette foisonnante époque musicale, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle français, où le classicisme vient déjà frapper à la porte d'une esthétique encore très empreinte de l'influence des vaudevilles et du rousseauisme. D'ailleurs, certains passages ne sont pas sans rappeler *Le Devin du village* de ce même Jean-Jacques Rousseau, composé plus de vingt ans auparavant en 1752.

# *Il maestro di cappella*, 1793

Domenico Cimarosa

Si l'on date l'œuvre de 1793, année de la première représentation connue à Berlin, il est probable que *Il maestro di cappella* fut composé quelques années auparavant, vers 1786, sur le livret d'un auteur inconnu. La seule partition authentifiée de la main de Cimarosa étant une version pour clavier et voix, les versions orchestrales jouées nécessitent l'intervention d'une orchestration par les différents éditeurs. C'est pourquoi il en existe plusieurs versions. En une vingtaine de minutes, ce monodrame pour baryton-basse met en scène un seul personnage, le « Maestro di cappella », le « Kapellmeister », équivalent du chef d'orchestre, aux prises avec son orchestre en pleine répétition. Leur faisant différents reproches, il tente de leur faire passer son idée de la musique en les reprenant, les arrêtant, et imitant tour à tour les différents instruments, le tout dans un esprit de satire se riant de l'emphase de certains maestros. À la fois comique et éducative, cette pièce se veut légère et divertissante, et remporte toujours un grand succès auprès des orchestres comme du public.



# Le livret

## En italien

Se mi danno il permesso, un'aria canterò ;  
non sono, no, di quelli che si fanno pregare e  
ripregare. Sono di quei pochi che della scuola  
antica ci son restati. Ah, dove son andati quei  
celebri maestri che sapevano tanto ?  
Canterò dunque un'aria giacché tutti a  
sentirmi pronti qui vedo; ma stiano bene  
attenti che un'aria canterò di stil sublime,  
che fece apposta col suo gusto fino il cavalier  
Scarlatti al Laterino.

Oboe, corni e violette avranno ben a fare.  
Violoncello, violini e contrabbasso a suo  
tempo faran maggior fracasso. Attenti, o  
miei signori, con arco ben tenuto, voi dovrete  
euguir qnel che dirò.

*(ai Violini)*

Quest'è il passo dei violini : lai, lai, lai, la.

*(gli Oboi suonano)*

Cosa fate, oboe mio caro ? bio, bio, bio, bio.  
S'incominci ancor il passo !

*(il Contrabbasso suona)*

Maledetto contrabbasso, cosa diavol qui si fa ?

*(ai Violini)*

Quest'è il passo dei violini : lai, lai, lai, la.

*(i Corni suonano)*

Bla berlebla berlebla berlebla. Oh, vi prego,  
deh, badate e imparate a ben contar,  
altrimenti non si va.

*(ai Violini)*

Quest'è il passo dei violini : lai, lai, lai, la.

*(le Viole suonano)*

Le violette non ancoa !

*(il Flauto suona)*

Zitto il flauto non ancora ! Ma che diavol qui  
si fa ?

## En français

Avec votre permission, je chanterai un air ;  
Je ne suis pas, non, de ceux-là qui se font  
prier et prier à nouveau. Je fais partie de  
ces rares qui restent de l'ancienne école.  
Ah, où sont-ils allés ces maîtres célèbres  
qui étaient si savants ? Alors je vais chanter  
un air puisque je vois que tout le monde est  
prêt à m'écouter ; mais fais bien attention,  
je chanterai un air dans un style sublime, ce  
que fait avec bon goût le chevalier Scarlatti  
au Latran.

Hautbois, cors et altos feront bien.  
Violoncelle, violons et contrebasse à leur  
tempo feront plus de bruit. Attention,  
messieurs, avec l'archet bien tenu, vous  
devrez suivre ce que je dis.

*(aux violons)*

Voici le passage des violons : lai, lai, lai, la.

*(Les hautbois jouent)*

Que fais-tu, mon cher hautbois ? bio, bio, bio,  
bio. Re commençons le passage !

*(la contrebasse joue)*

Maudite contrebasse, que diable est-ce là ?

*(aux violons)*

Voici le passage des violons : lai, lai, lai, la.

*(Le son des cors)*

Bla berlebla berlebla berlebla. Oh, s'il te plaît,  
fais attention et apprends à bien compter,  
sinon ça n'ira pas.

*(aux violons)*

Voici le passage des violons : lai, lai, lai, la.

*(Les altos jouent)*

les altos, pas encore !

*(la flûte joue)*

Tais-toi la flûte, pas encore ! Mais que diable

*(il Contrabbasso suona)*

Maledetto contrabbasso! Cosa diavol qui si fa? Qui si manca d'attenzione, no, così, così non va. Vi scongiuro in ginocchione, ah, badate in carità. Senza scaldarsi il sangue, e per principio, badate a quel che dico: nessun cominci il passo se pria da me nol senta! Pensate ch'io non sono qui per farvi il buffone!

*(ai Violini)*

Quest'è il passo dei violini: lai, lai, lai, la. Oh, bravissimi! Va bene.

*(alle Viole)*

Quest'è quel delle violette: la, la, la, la. Bravi assai, o benedette!

*(agli Oboi)*

L'oboè così farà: la, la, la, la, bio, bio, bio, bio. Molto bene in verità.

*(ai Corni)*

Or i corni vanno assieme: la, la, la, la bla berlebla berlebla berlebla. Son contento, vanno bene: or adesso unitamente, via, sentiamo come andrà. Bravi! Bene! Bravi assai! Queste note a punta d'arco, qui staccate, qui legate.

*(rivolgendosi ogni volta ai singoli istrumenti)*

L'oboe solo. Le violette! Flauto solo! Presto i corni! Qui fortissimo! Così! Oh, che armonico fracasso! Oh, che orchestra benedetta! Io mi sento consolar. Queste note a punta d'arco! I violini e le violette! Le violette con i corni! I violini, il flauto solo! Oboi, corni con il flauto! I violini! Bravi! Flauto solo! Bene! Le violette! Bravi! Oboe e flauto! Bravi! Presto i corni! Bene! Bravi! Bene! Bravi assai! Oh, che armonico fracasso! Oh, che orchestra benedetta! Io mi sento consolar! Bravi! Bravissimi! Così va bene! Son contento dell'assieme che tiene ciascheduno facendo la tua parte. Perciò, e non vi spiace, bramo provar un pezzo di stil affatto nuovo. Voltate ora le carte e s'incominci un can abile Allegro; ciò è di due colori, come una salsa che ha vieppiù sapori. I piani e i forti vi prego d'osservare.

est-ce là!

*(la contrebasse joue)*

Maudite contrebasse! Que diable est-ce là? Ça manque d'attention ici, non, ce n'est pas comme ça que ça se passe. Je t'en conjure à genoux, ah, sois prudent par pitié. Sans s'échauffer le sang, et par principe, faites attention à ce que je dis: personne ne commence le passage sans moi! Je ne suis pas ici pour faire le bouffon!

*(aux violons)*

Voici le passage des violons: lai, lai, lai, la. Oh, bravo, c'est bien!

*(aux altos)*

C'est celui des altos: la, la, la, la. Bravo, ô bienheureux!

*(aux hautbois)*

Le hautbois fera ceci: la, la, la, la, bio, bio, bio, bio. Très bien en fait.

*(aux cors)*

Maintenant, les cors jouent ensemble: la, la, la, la bla berlebla berlebla berlebla. Je suis content, ça va bien: maintenant ensemble, Allez, voyons comment ça se passe. Bien joué! Bien! Très bien! Ces notes à la pointe de l'archet, staccato ici, legato ici.

*(en se tournant à chaque fois vers les instruments)*

Le hautbois seul. Les altos! Flûte seule! Bientôt les cors! Très fort ici! Comme ça! Oh, quel son harmonieux! Oh, quel orchestre béni! Je me sens consolé. Ces notes à la pointe de l'archet! Les violons et les altos! Les altos avec les cors! Les violons, la flûte solo! Hautbois, cors avec flûte! Les violons! Bien joué! Flûte seule! Bien! Les altos! Bien joué! Hautbois et flûte! Bien joué! Presto les cors! Bien! Bien joué! Bien! Très bien! Oh, quel bruit harmonieux! Oh, quel orchestre béni! Je me sens consolé! Bien joué! Bien joué! C'est très bien! Je suis content de l'harmonie que chacun a produit. Par conséquent, et cela ne vous dérange pas, je veux essayer un morceau d'un style complètement nouveau. Maintenant, retournez les partitions et commençons un habile Allegro; c'est fait de deux ambiances, comme une sauce qui a encore plus de saveurs. Je vous prie de faire attention aux

*(il Contrabbasso suona)*

Il contrabbasso non dia quelle strappate che fan cattivo effetto nell'armonia.

*(alle Viole e al Violoncello)*

Violette e violoncello s'accordin ben assieme nel passaggio che ho fatto. S'incominci la battuta con forza e calore, s'incominci il gran morceau con strepito e vigore. Ci sposeremo fra suoni e canti, sposi brillanti pieni d'amor.

*(ai Violini)*

Voglio i violini!

*(al Contrabbasso)*

Voglio il violone.

*(agli Oboi ed ai Fagotti)*

Voglio il fagotto coll'oboè.

*(i Corni suonano)*

No, no, no, no, queto strumento non fa per me.

*(al Flauto e alle Viole)*

Orsù il flauto colla viola. Tutta l'orchestra s'ha da suonar. No, che di meglio si può trovar. ci sposeremo fra suoni e canti sposi brillanti pieni d'amor.

*(ai Violini)*

Voglio i violini.

*(al Contrabbasso)*

Voglio il violone.

*(agli Oboi ed ai Fagotti)*

Voglio il fagotto coll'oboè.

*(i Corni suonano)*

No, no, no, no, queto strumento non fa per me.

*(ai Violini)*

Voglio i violini.

*(al Contrabbasso)*

Voglio il violone.

*(alle Viole)*

Le violette!

pianos et aux forte.

*(la contrebasse joue)*

La contrebasse ne fais pas ces sons déchirés, quel mauvais effet dans l'harmonie.

*(aux altos et au violoncelle)*

Altos et violoncelle se sont bien harmonisés dans le passage que j'ai fait. Que le combat commence avec force et chaleur, commençons le grand morceau avec bruit et vigueur. Nous marierons les sons et les voix, des époux brillants plein d'amour.

*(aux violons)*

Je veux des violons.

*(à la contrebasse)*

Je veux le violon.

*(aux hautbois et bassons)*

Je veux le basson avec le hautbois.

*(Les cors jouent)*

Non! Non! Non! Non! Cet instrument n'est pas pour moi.

*(à la flûte et aux altos)*

Maintenant, la flûte avec l'alto. C'est tout l'orchestre qui doit jouer. Non, que peut-on trouver de mieux. Nous marierons les sons et les voix, des époux brillants plein d'amour.

*(aux violons)*

Je veux des violons.

*(à la contrebasse)*

Je veux le violon.

*(aux hautbois et bassons)*

je veux le basson avec le hautbois.

*(Les cors jouent)*

Non! Non! Non! Non! Cet instrument n'est pas pour moi.

*(aux violons)*

Je veux des violons.

*(à la contrebasse)*

Je veux le violon.

*(aux altos)*

Les altos!

*(al Flauto)*

Ed ora il flauto!

*(agli Oboi ed ai Fagotti)*

Or, il fagotto coll'oboè.

*(i Corni suonano)*

No, no, no, no, questo strumento non fa per me. Tutta l'orchestra s'ha da suonar. No, che di meglio si può trovar. s'ha da suonar, s'ha da suonar, s'ha da suo.....

*(un momento di sospensione generale  
a tutti i suonatori:)*

Vi ringrazio, miei signori; proveremo ad altro tempo un Andante, Allegro e Presto, che faravvi stupefar. Un Cantabile con moto, un Larghetto, un Andantino, che un talento sopraffino non potrà giammai imitar.

*(à la flûte)*

Et maintenant la flûte!

*(aux hautbois et bassons)*

Maintenant, le basson avec le hautbois.

*(Le son des cors)*

Non, non, non, non, cet instrument n'est pas pour moi. Tout l'orchestre doit le jouer. Non, rien de mieux ne peut être trouvé. Il faut jouer, il faut jouer, il faut jou...

*(un moment de suspension générale  
à tous les musiciens:)*

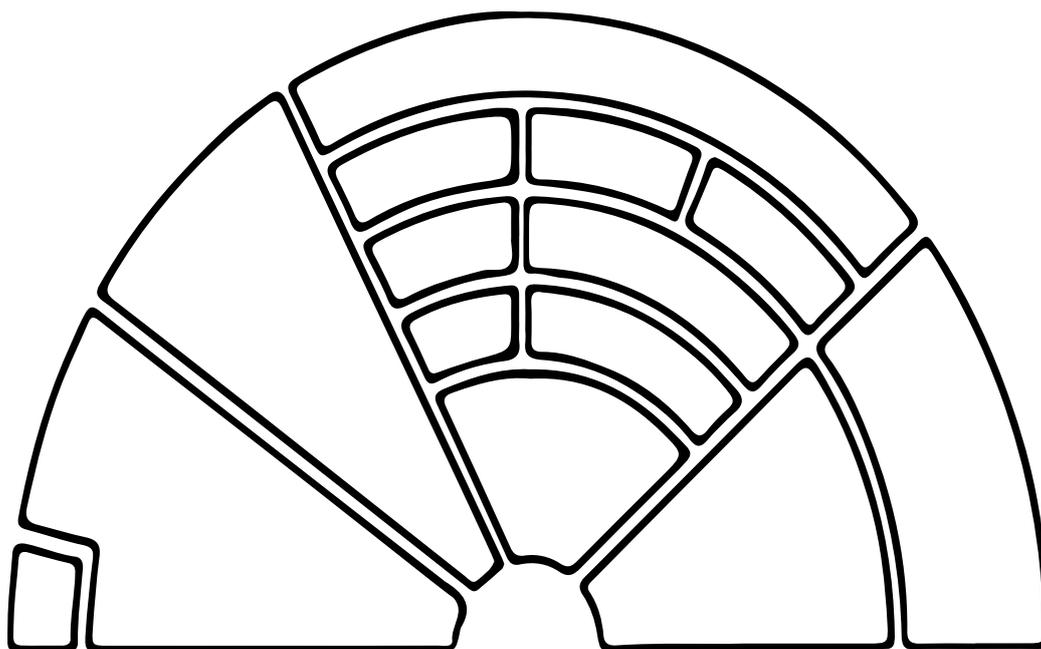
Je vous remercie, messieurs; nous essaierons une autre fois un Andante, Allegro et Presto, cela vous étonnera. Un Cantabile con moto, un Larghetto, un Andantino, quel talent suprême qu'on ne pourra jamais imiter.

# Activités pédagogiques

## À la découverte des instruments de l'orchestre

Le chef d'orchestre du monodrame de Cimarosa tente courageusement de faire sonner les instruments tous ensemble. Profitons-en pour faire découvrir aux enfants les instruments de l'orchestre, en partant de ceux évoqués et entendus dans la pièce. Tout d'abord, présenter le schéma d'un orchestre symphonique.

Faire remarquer sa forme : en demi-cercle. Pourquoi ? Vers qui sont tous tournés les musiciens ? Repérer les parties les plus imposantes. Ce seront celles des cordes frottées, la famille la plus représentée dans un orchestre en nombre de musiciens.



Présenter les différentes familles d'instruments :

Famille	Sous-famille	Instruments
Cordes	Cordes frottées	Violon – Alto – Violoncelle – Contrebasse
	Cordes pincées	Harpe
Vents	Bois	Flûte – Hautbois – Clarinette – Basson
	Cuivre	Cor – Trompette Trombone – Tuba
Percussions	À son déterminé	Timbales – Xylophone
	À son indéterminé	Grosse caisse – cymbale

Faire écouter des instruments de chaque famille, par exemple ceux cités par Cimarosa : violons, flûte, cors et timbales par exemple. Attention à choisir de préférence des extraits où l'instrument est soliste. Une fois que l'instrument est reconnu, faire proposer une place dans l'orchestre.

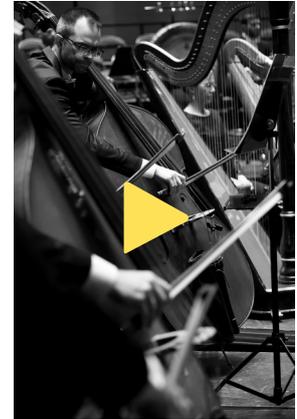
Quelques exemples (cliquez sur les vignettes) :



**Le violon**



**L'alto**



**La contrebasse**



**La flûte**

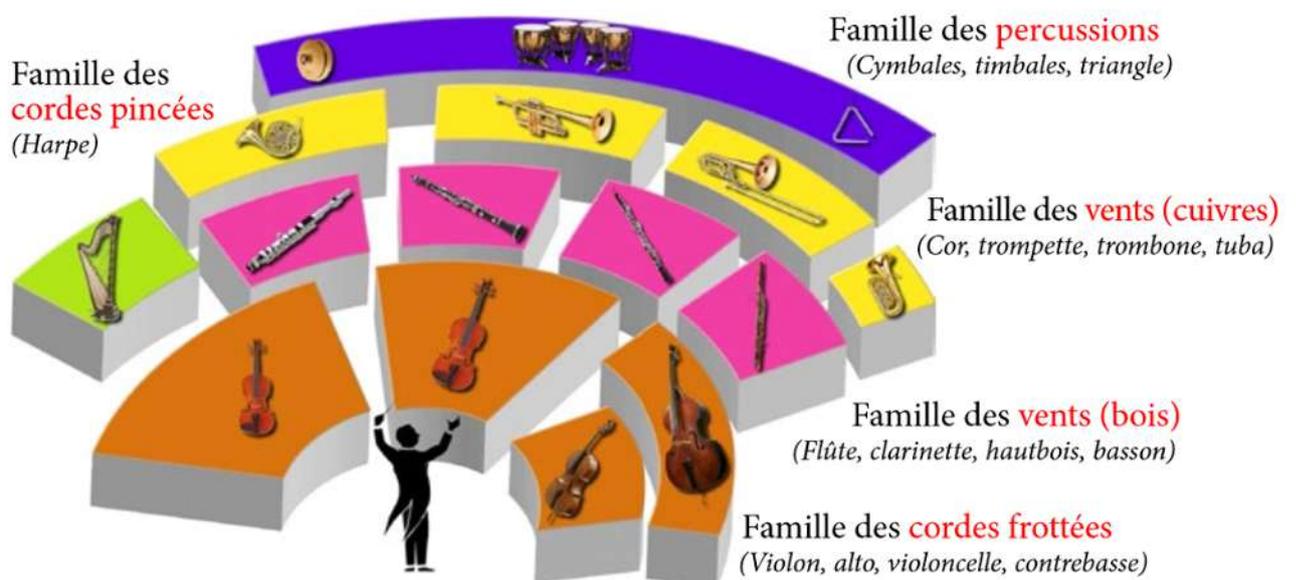


**Le cor**



**Les timbales**

## Disposition de l'orchestre symphonique



# Les jeux du chef d'orchestre

*Il maestro di cappella* utilise un certain nombre de termes musicaux.

Des termes de dynamiques : *piano* (doux) et *forte* (fort)

Des termes indiquant un tempo : *larghetto* – *andante* – *andantino* – *allegro* – *presto* (du plus lent au plus rapide).

## Jeu n°1:

Un élève se place face à la classe et joue le rôle du chef d'orchestre. Il fait partir le groupe pour chanter une note tenue et le groupe doit suivre ses gestes. Il écarte les bras pour demander un son *forte*, il rapproche ses mains l'une de l'autre pour demander un son *piano*. Il peut le faire progressivement ou brusquement.

## Jeu n°2:

Une variante du jeu n°1, pour les classes plus avancées. Un chef d'orchestre est désigné. Il tire au sort une indication de tempo (3 possibilités : *andante* – *allegro* – *presto*). Il doit donner, en comptant, 4 temps selon les indications qu'il a reçues puis fait chanter la classe selon son tempo sur la chanson travaillée en ce moment.

## Jeu n°3:

Les enfants forment une ronde et s'assoient. Un enfant sort de la pièce ou va se cacher le temps que les autres désignent en silence un chef d'orchestre, cela peut aussi être le meneur de jeu qui désigne le chef d'orchestre. Une fois le chef d'orchestre choisi, la partie commence. Le chef d'orchestre doit alors taper des mains (ou par terre, ou sur un instrument de percussion si il y en a assez pour tout le monde) et les autres joueurs doivent suivre son tempo.

Le joueur qui était sorti revient et se place au centre du cercle de joueurs. Il doit alors deviner qui est le chef d'orchestre. Ce dernier devra changer régulièrement de tempo et les autres devront le suivre le plus vite possible sans trop regarder le chef pour qu'il ne soit pas démasqué trop vite. Le joueur observateur a trois chances pour trouver le chef d'orchestre. Une fois trouvé, le chef d'orchestre deviendra observateur et quittera la pièce le temps que l'on désigne un nouveau chef et ainsi de suite...



# Devine l'instrument

Ce jeu est une variante musicale du jeu **Indix**® (Scott A. Mednick, University Games, 2011) et repose sur la découverte progressive d'un instrument à l'aide d'indices. Il peut se jouer en équipes.

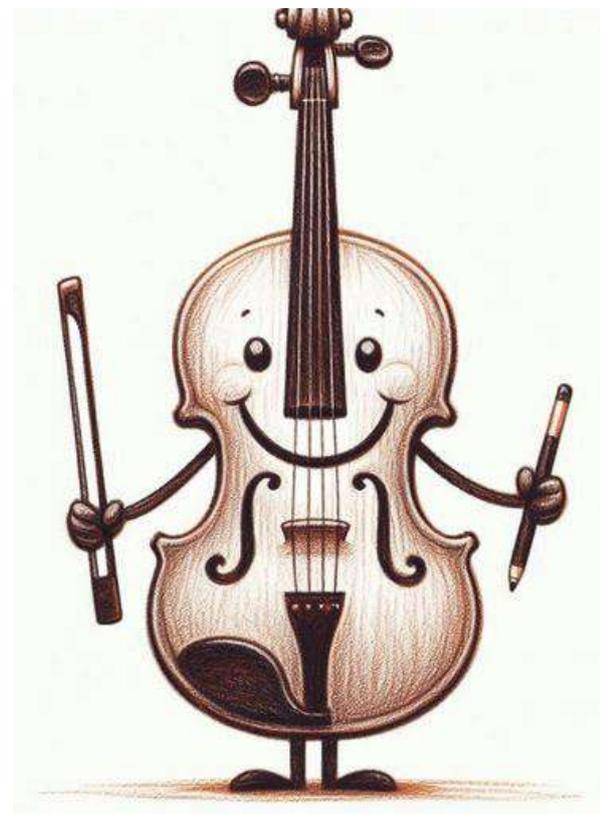
## Règle du jeu:

Le maître du jeu note les nombres de 1 à 12 au tableau et prend une carte « instrument ». Ensuite, l'équipe située à sa gauche annonce un nombre entre 1 et 12 et entoure sur le tableau le chiffre choisi.

Le maître du jeu annonce alors à voix haute l'indice du numéro choisi noté sur la carte. Grâce à l'indice communiqué, l'équipe peut essayer de deviner l'instrument. Si sa réponse est fautive, c'est au tour de l'équipe suivante d'annoncer un chiffre et le jeu se poursuit ainsi dans le sens des aiguilles d'une montre jusqu'à ce qu'une équipe trouve l'instrument mentionné sur la carte (chaque équipe ne peut faire qu'une seule proposition lorsque son tour est venu). Dès qu'une bonne réponse a été trouvée, le maître du jeu doit procéder de la façon suivante : il compte le nombre d'indices annoncés (en se référant au nombre de chiffres entourés au tableau). Le score obtenu par l'équipe qui a trouvé l'instrument est égal à 12 moins le nombre d'indices qu'il a fallu pour trouver (par exemple, s'il a fallu 4 indices, l'équipe remporte 8 points). On passe ensuite à l'instrument suivant... À la fin de la partie, qui peut être délimitée par un temps au préalable, l'équipe qui a remporté le plus de points a gagné.

Exemple d'indices possible pour faire deviner le **VIOLONCELLE** :

1. Un de mes ancêtres est la viole de gambe.
2. Passe ton tour !
3. Mon corps mesure 75 centimètres.
4. Une pique me maintient au sol.
5. Indice sonore s'il vous plait ! (Exemple : Camille Saint-Saëns – *Le Carnaval des animaux* Le Cygne : <https://www.youtube.com/watch?v=5xsHIOl5L7g>)
6. Mes cordes s'appellent DO-SOL-RE-LA
7. On me frotte avec une mèche en crins de cheval.
8. À l'Orchestre de Montpellier, nous sommes sept
9. Je pèse entre 2 et 3 kilos.
10. Le plus souvent, je joue à la droite du chef.
11. J'ai plutôt la voix grave.
12. On utilise deux clés pour lire mes partitions.



# Glossaire

## **Atonalité**

État d'une musique dans laquelle sont suspendues les fonctions traditionnelles de la tonalité (tonique, hiérarchie des degrés, notions de consonance et dissonance...).

## **Baryton**

Voix medium masculine, plus grave que le ténor mais plus légère que la basse.

## **Dodécaphonisme**

Système mis au point par Arnold Schoenberg entre 1908 et 1923 pour élaborer des formes musicales dans l'atonalité. Il repose sur l'énonciation d'une série de douze sons différents (les douze demi-tons chromatiques de la gamme) et de ses multiples variations (renversement, miroir, transpositions...)

## **Legato**

Manière de jouer ou de chanter en liant les sons entre eux sans interruption.

## **Monodrame**

Représentation de théâtre ou d'opéra ne comportant sur scène qu'un seul acteur ou chanteur. Pendant ce monologue, le public est témoin des pensées et des actions de ce seul personnage.

## **Sérialisme**

Principe de composition élargissant la technique dodécaphonique de la série à tous les paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre). Ce principe fut utilisé principalement à partir des années 1945-1950 (Schoenberg, Berg, Webern, Nono, Boulez, Dallapiccola, Stockhausen...)

## **Staccato**

Mode de jeu des instruments à cordes frottées qui consiste à détacher très nettement plusieurs notes de façon rapide.



**Opéra Orchestre  
National  
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

**Valérie Chevalier**  
directrice générale

**Roderick Cox**  
directeur musical

**Service Développement Culturel  
Actions artistiques et pédagogiques**

**Carnet spectacle réalisé sous la direction de  
Mathilde Champroux**

**Rédaction des textes  
France Sangenis**

**Réalisation graphique  
Cédric Epailard**

**Illustration de couverture  
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves**

