



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Intimacy

Ginot • Zambi



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Intimacy

Ginot • Zambini

Florentin Ginot
contrebasse

Germain Zambini
krump

Orchestre national Montpellier Occitanie

Accessibilité:

- sourds et malentendants :
-  Gilets vibrants Subpac disponibles gratuitement sur réservation

Représentation scolaire

• lun 2 nov. à 14h30
Opéra Comédie

• **Durée** : ± 1h

Représentation tout-public

• lun 2 nov. à 19h
Opéra Comédie

• **Durée** : ± 1h

Pour aller plus loin

Vous trouverez plusieurs séries de podcasts réalisés par Chloé Kobuta sur les grandes œuvres des répertoires lyrique et symphonique, les métiers, ou encore la vie à l'Opéra Orchestre : <https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/les-collections/parcourir/?genre=126&lieu=0&mois=0&recherche=>



Florentin Ginot

Contrebassiste et membre de l'Ensemble Musikfabrik depuis 2015, Florentin Ginot explore les possibilités de son instrument à travers la création contemporaine et des collaborations interdisciplinaires.

Il travaille avec les compositeurs Georges Aperghis, Rebecca Saunders, György Kurtág et Helmut Lachenmann, contribuant ainsi à l'élargissement du répertoire de la contrebasse.

En tant que soliste, il s'est produit à la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Cologne, la Cité de la Musique à Paris et l'Auditori de Barcelone, ainsi que dans les festivals Berliner Festspiele, Présences, Manifeste, Musica, Ultima Oslo et La Biennale de Venise.

Depuis 2019, Florentin Ginot développe des projets hybrides entre musique contemporaine, électronique et traditions du monde, notamment avec Helge Sten (Deathprod), Stefan Prins, Kamilya Jubran et Valérie Dréville. Son premier album solo, *Bach – Biber* (NoMadMusic, 2022), propose une relecture de pièces baroques adaptées pour contrebasse et synthétiseur. Également compositeur, il présente *Disturbance*, une œuvre mêlant synthétiseurs analogiques et instruments traditionnels, créée en 2024 au Théâtre de la Cité internationale à Paris.

De 2023 à 2025, il est compositeur associé au Centre chorégraphique national de Caen. Diplômé du Conservatoire de Paris (CNSMDP), Lauréat de la Fondation Banque Populaire et Mécénat Musical Société Générale, il a été nommé « Révélation musicale de l'année » en 2020 par le Syndicat de la Critique. Il dirige HowNow, compagnie dédiée aux formes scéniques mêlant musique, danse, théâtre et cirque.

A voir

<https://florentinginot.com/>



© Hans Fahr



Germain Zambi

D'abord initié aux danses hip-hop, Germain Zambi se tourne vers le krump, qu'il pratique depuis plus de dix ans. Sous le pseudonyme de Jr Sniper, il considère cette discipline comme un mode d'expression et une culture qui nourrit sa créativité et son rapport aux autres.

Son parcours l'amène également à explorer d'autres esthétiques, qu'elles soient urbaines ou contemporaines. Il collabore avec plusieurs compagnies et chorégraphes, notamment Délit de Façade pour *À taille humaine* (création 2021), HowNow pour *Dead Trees Give No Shelter* (création 2022) et David Drouard avec *MU* (création 2021).

Germain Zambi est actuellement en tournée avec la compagnie Amala Dianor pour *Dub* et développe plusieurs projets, dont *Intimacy*, un duo avec le contrebassiste Florentin Ginot, et *Habiter le monde* avec Délit de Façade. En parallèle, il participe à différentes compétitions et battles, comme l'International Illest Battle, Fusion Concept ou le Red Bull Dance France. Il intervient aussi en tant que formateur lors d'ateliers et workshops en établissements scolaires, universités, hôpitaux et maisons d'arrêt.



À voir

https://www.youtube.com/watch?v=rKMsZlo5oos&list=RDrKMsZlo5oos&start_radio=1

https://www.youtube.com/watch?v=0sFPIKIUASs&list=RD0sFPIKIUASs&start_radio=1

Entretien avec Florentin Ginot

Comment est né ce projet avec Germain Zambi ?

Nous nous sommes rencontrés à l'occasion du spectacle *Dead Trees Give No Shelter*, que j'ai créé avec la chorégraphe Soa Ratsifandrihana et le musicien Helge Sten. J'ai donc connu Germain comme interprète de danse contemporaine, sans savoir qu'il était une star du krump, sous le nom de JR Sniper. La danse de Germain est aujourd'hui à un croisement de sa culture krump originale et des influences contemporaines qu'il a pu rencontrer. En 2022, il m'avait expliqué et montré sa pratique et cela m'est resté en tête. J'ai hésité quand la Philharmonie m'a proposé cette association pour Face à Face, parce que le krump n'est pas une danse de spectacle et déploie plutôt une forte intensité sur le temps très court des battles.

Le talent de Germain m'a décidé : c'est un danseur incroyable, qui a un impact corporel phénoménal. Pour *Intimacy*, je réinterprète des musiques qui sont pour la plupart issues de traditions orales, à la structure souvent libre. Ce rapport vivant au sein d'une structure préétablie est l'élément que nous modulons ensemble, en live, dans le spectacle. Il nous faut pour cela être à l'écoute, très présents ; c'est passionnant parce que cela crée un véritable dialogue, un vrai face à face.

Comment avez-vous établi le programme musical d'*Intimacy* ?

Je l'ai imaginé spécifiquement pour ce projet, avec des œuvres très différentes : des musiques « traditionnelles » irlandaises, écossaises et galiciennes, des pièces baroques et des codex, compositions médiévales liturgiques ou profanes où la tradition orale a une grande place également. Le krump est né dans les rues de Los Angeles au début des années 2000 et, comme en écho, j'ai voulu me pencher sur des pièces issues de la tradition populaire mais à travers le filtre d'un lien temporel lointain. Dans les musiques galiciennes, notamment, il me semble qu'il y a quelque chose de l'ordre du cri, pur et lyrique, qui pour moi est à la base même du krump. C'est ce que je vois quand Germain danse : de la sincérité et de la pureté. J'ai aussi imaginé deux remix dans le spectacle car il nous semblait inconcevable de n'avoir à aucun moment du « son krump ». Si cette danse n'a pas de musique attirée, contrairement au hip-hop par exemple, elle a su trouver un son spécifique, terrien, au kick profond, et souvent essentiellement instrumental.

Qu'est-ce qui se joue entre vous deux, sur scène ?

La pièce est un solo double, avec des moments de fusion. Il y a une forme d'urgence dans le geste de Germain, qui me touche beaucoup et existe aussi dans les musiques que j'ai choisies : elles ne sont pas bavardes mais assez directes. Je jouerais sans doute certains de ces chants traditionnels différemment dans un autre contexte, mais la présence du krump provoque d'autres énergies, climax, et met en valeur certaines rythmicités. Nous avons aussi beaucoup travaillé en dissociation, avec des moments où Germain danse sur d'autres sons que ceux que je joue à ses côtés. Ils viennent révéler, comme en négatif, la pureté et l'intensité de chacun de nos espaces. À d'autres moments, nous sommes dans une fusion complète, comme sur *Le Grand Ballet* de Marin Marais où, en trois minutes et une vingtaine de courtes cellules qui sont autant de variations, Germain a imaginé une chorégraphie pétillante, notamment avec du *footwork* proche du hip-hop.

Comment avez-vous pensé le dispositif scénique ?

Dans les battles de krump, deux danseurs prennent place au cœur d'un cercle formé par d'autres krumpers, où la hype (cris et encouragements) est essentielle. Il est impossible de restituer cela sur la scène d'une salle de spectacle mais, comme un rappel de ce cercle, le public est installé dans un dispositif tri-frontal, les premiers rangs sont très proches de Germain et le son est diffusé à 360°. Et pour ne pas s'éloigner de l'aspect brut du krump, la création lumière va à l'essentiel.

Comment cette création s'inscrit-elle dans votre parcours, déjà riche en projets alliant danse et musique ?

Elle en est un prolongement évident. J'ai jusqu'à aujourd'hui travaillé principalement avec des chorégraphes et interprètes du champ de la danse contemporaine ; le lien avec Germain m'a fait découvrir un tout autre univers et rapport à la scène.

Propos recueillis par Vincent Théval, février 2024.

À la découverte de la contrebasse



Carte d'identité

Nom: Contrebasse

Surnom: la Grand-mère

Famille: Cordes frottées (avec le violon, l'alto et le violoncelle).

Taille: 1m90

Nombre de cordes: 4, accordées en quarte du grave vers l'aigu: *mi-la-ré-sol*

Voix: son très grave, profond et puissant.

Elle peut faire vibrer toute la musique... et même donner l'impression que le sol tremble!

Entendue: dans l'orchestre symphonique, le jazz, certaines musiques traditionnelles et actuelles...

Super-pouvoir: soutenir les autres instruments, donner du poids et du rythme à la musique

Écoutes autour de la contrebasse:

● Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*, «L'Éléphant»

Cette «fantaisie zoologique» composée lors de vacances en Autriche fut présentée au public à l'occasion du Mardi Gras 1886 mais fut reniée aussitôt par le compositeur qui en interdit la représentation de son vivant. Pour autant, ces quatorze pièces humoristiques sont pleines de fantaisie et méritent qu'on s'y attarde.

Citations et pastiches y foisonnent, et la cinquième pièce, «L'Éléphant», ne fait pas exception, puisqu'il contient la citation du ballet «Les sylphes» de *La Damnation de Faust* de Berlioz, substituant à la légèreté des danseuses le pas pesant du pachyderme. Et ce pachyderme ne pouvait être représenté que par le plus volumineux des instruments à cordes, la contrebasse.

Dans cette pièce, tout est fait pour représenter la lourdeur et le côté pataud de l'animal: un accompagnement pesant au piano, des noires accentuées à la contrebasse... en quelques notes, Saint-Saëns opère la transformation des gracieuses ballerines!

Pour découvrir «L'Éléphant» de Saint-Saëns:

- Apprentissage du rythme de la contrebasse en percussions corporelles
- Accompagnement par une seconde voix de percussions mimant les accords du piano
- Écoute de l'œuvre, découverte du timbre de la contrebasse
- Écoute comparative de *La Damnation de Faust* de Berlioz.

<https://youtu.be/Gz-SV40cCY0?si=5ySy4UHX2fP08xMv&t=619>



● La contrebasse de jazz



La contrebasse

est présente dans le jazz dès 1917, date du premier enregistrement, et va coexister un certain temps avec le tuba, lui ôtant sa préséance sur la ligne de basse. Dans l'orchestre de Buddy Bolden, photographié en 1905, c'est bien la contrebasse que l'on rencontre. Pour autant, son volume sonore discret fait qu'il faudra attendre le milieu des années 1920 pour qu'elle soit présente dans les enregistrements.

Mais les jazzmen vont très vite l'adopter définitivement pour ses qualités rythmiques et de grands contrebassistes de jazz verront le jour : Scott LaFaro, Paul Chambers, Charles Mingus, Oscar Pettiford...

Avec le jazz, les modes de jeu se diversifient : les musiciens jouent le plus souvent pizzicato, les cordes se rapprochant de la touche, ce qui permet, avec le concours d'éléments d'amplification, d'obtenir, à volume égal, des facilités de jeu, une meilleure justesse et une vélocité plus grande. De plus, la main droite, débarrassée de l'archet, se place plus haut sur les cordes, obtenant ainsi un son plus doux, plus moelleux.

Dans les premiers jazzbands, le contrebassiste se contente d'énoncer les principaux degrés sur les temps forts, puis, lorsque la batterie se fera plus discrète, dans les années 1920, apparaîtra la « walking bass », ligne de basse sur les noires, avec un mouvement mélodique s'appuyant sur les harmonies. Mais ce ne sera qu'avec Duke Ellington puis avec le Be-Bop des années 1940 que la contrebasse deviendra un instrument soliste à part entière.

Slam Stewart © William Gottlieb - Library of Congress



Le documentaire de la Cité de la musique sur la contrebasse dans le jazz, un aperçu des différents modes de jeu

[https://pad.philharmoniedeparis.fr/search.aspx?SC=MEDIA&QUERY=contrebasse+#/Detail/\(query:\(Id:'2_OFFSET_0',Index:3,NBResults:19,PageRange:3,SearchQuery:\(FacetFilter:'%7B%22_724%22:%22Documentaire%22%7D',ForceSearch:!t,Page:0,PageRange:3,QueryString:contrebasse,ResultSize:15,ScenarioCode:MEDIA,ScenarioDisplayMode:display-standard,SearchLabel:',SearchTerms:contrebasse,SortField:DateOfPublication_sort,SortOrder:0,TemplateParams:\(Scenario:',Scope:MEDIA,Size:!n,Source:',Support:'\)\)\)\)](https://pad.philharmoniedeparis.fr/search.aspx?SC=MEDIA&QUERY=contrebasse+#/Detail/(query:(Id:'2_OFFSET_0',Index:3,NBResults:19,PageRange:3,SearchQuery:(FacetFilter:'%7B%22_724%22:%22Documentaire%22%7D',ForceSearch:!t,Page:0,PageRange:3,QueryString:contrebasse,ResultSize:15,ScenarioCode:MEDIA,ScenarioDisplayMode:display-standard,SearchLabel:',SearchTerms:contrebasse,SortField:DateOfPublication_sort,SortOrder:0,TemplateParams:(Scenario:',Scope:MEDIA,Size:!n,Source:',Support:')))))

La capsule de présentation de l'instrument par les musiciens de l'Orchestre de Paris:

<https://www.orchestredeparis.com/figuresdenotes/index.php?page=video&instrument=contrebasse&famille=cordes>

● La contrebasse au théâtre

La célèbre pièce pour un comédien seul en scène de Patrick Süskind, *La Contrebasse*, fut écrite en 1981 et, dans sa version française, connut un grand succès dans l'incarnation de Jacques Villeret.

Mettant en scène un musicien décrivant sa relation passionnelle d'amour et de haine pour son instrument, ainsi que ses failles et ses névroses, la pièce fait de nombreuses références musicales: la *Symphonie n°2* de Johannes Brahms, *La Truite* de Franz Schubert, le *Concerto pour contrebasse en mi majeur* de Karl Ditters von Dittersdorf, ou encore le prélude de *La Walkyrie* de Richard Wagner:



Le prélude de *La Walkyrie*. Autant dire *Les Dents de la mer*. Contrebasses et violoncelles à l'unisson. On joue peut-être cinquante pour cent des notes qui sont marquées. Tenez, ça...

Il chante la partie de contrebasse

...ces montées qui se bousculent, ce sont en réalité des quintolets et des sextolets. Six notes distinctes! À cette vitesse invraisemblable! Parfaitement injouable. Alors, on les bouscule tant bien que mal. Est-ce que Wagner s'en rendait compte, on ne le sait pas. Vraisemblablement, non. De toute façon, il s'en fichait. D'ailleurs il méprisait l'orchestre en bloc. C'est bien pourquoi, à Bayreuth, il le cachait, en prétextant des raisons d'acoustique. En réalité, parce qu'il méprisait l'orchestre. Et ce qui lui importait avant tout, c'était le bruit: la musique de théâtre, précisément, vous comprenez? Le décor musical, l'œuvre totale, et cætera. La note de musique en elle-même ne joue plus aucun rôle dans cette affaire. C'est pareil, du reste, dans la *Sixième* de Beethoven, ou au dernier acte de *Rigoletto*. Quand éclate un orage, ils fourrent dans la partition d'énormes tas de notes qu'aucune contrebasse au monde ne pourra jamais jouer. Aucune. D'une façon générale, on ne nous fait pas de cadeaux. Nous sommes bien ceux qui doivent s'échiner le plus. A la fin d'un concert, je ruisselle de sueur, jamais je ne peux mettre une chemise deux fois de suite. Pour un opéra, je transpire en moyenne deux litres; pour un concert symphonique, un bon litre tout de même. J'ai des collègues qui courent en forêt et font des haltères. Moi, non. Mais un de ces jours, je vais m'effondrer au beau milieu de l'orchestre et ne plus jamais m'en remettre. Parce que jouer de la contrebasse, c'est une pure et simple affaire de force, ça n'a foncièrement rien à voir avec la musique. D'ailleurs, jamais on ne verra un enfant jouer de la contrebasse.

Moi, j'ai commencé à dix-sept ans. À présent, j'en ai trente-cinq. Je ne me suis pas retrouvé contrebassiste parce que je l'avais décidé. Plutôt comme la jeune fille se retrouve enceinte: par hasard. Après être passé par la flûte douce, le violon, le trombone, et le dixieland. Mais c'est loin tout ça; et à présent je suis contre le jazz. Du reste, je ne connais pas un seul collègue qui soit devenu contrebassiste parce qu'il l'aurait décidé. Et on comprend bien ça. L'instrument n'est pas précisément maniable. Une contrebasse, c'est plutôt, comment dire, un embarras qu'un instrument. Vous ne pouvez guère la porter, il faut la traîner; et si vous la faites tomber, elle est cassée. Dans une voiture, elle ne rentre qu'à condition d'enlever le siège avant droit. À ce moment-là, la voiture est pratiquement pleine. Dans un appartement, elle se trouve sans cesse sur votre chemin. Elle est plantée là... avec un air si bête, vous voyez... mais pas comme un piano. Un piano, c'est un meuble. Vous pouvez le fermer et le laisser là où il est. Elle, non. Elle est toujours plantée là comme... Dans le temps, j'avais un oncle qui était toujours malade et qui n'arrêtait pas de se plaindre parce qu'on ne s'occupait pas de lui. La contrebasse est comme ça. Quand vous avez des invités, elle se met tout de suite à faire l'intéressante. On ne parle plus que d'elle. Quand vous voulez être seul avec une femme, elle est là qui surveille tout. Si les choses se précisent... elle est là qui regarde. Vous avez toujours l'impression qu'elle rigole: elle rend l'acte sexuel ridicule. Et cette impression se communique naturellement à votre partenaire, alors... je ne vous apprendrai rien en vous disant qu'entre l'amour physique et le ridicule il n'y a qu'un pas, et que pourtant ça va très mal ensemble! Quelle misère! C'est proprement inconvenant. Excusez-moi un instant...

(Il arrête la musique et il boit.)

Patrick Süskind, *La Contrebasse*, Paris, Fayard, Le livre de poche, 1989, p.29-33

Et en plus...

L'octobasse

Encore plus grand, plus
gros, plus grave, plus rare
que la contrebasse,

un instrument qui a l'honneur des musées
musicaux: l'octobasse. Possédant trois cordes,
d'une hauteur phénoménale de près de quatre
mètres, cette géante à cordes a été conçue par
le luthier Jean-Baptiste Vuillaume en 1834.

Du fait de sa hauteur, elle est munie d'un
mécanisme de leviers et pédales qui agit sur
les cordes, le musicien ne pouvant pas atteindre
la touche. Elle n'est que très rarement jouée, mais
Berlioz l'utilise dans son *Te Deum*, et il n'en existe
actuellement que cinq exemplaires dans le monde,
dont un au musée de la musique à Paris!



L'octobasse de Nicola Moneta: environ 3m87 et 97 kilos, février 2018, Opera
Orchestre de Montpellier

La vielle à roue: un instrument extraordinaire



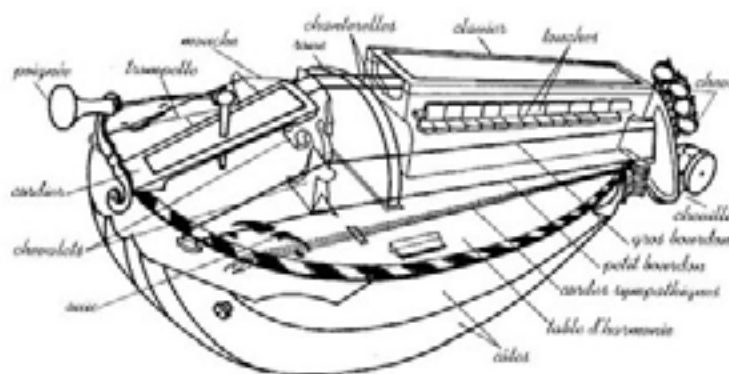
Imagine un instrument qui serait à la fois un violon, une cornemuse et une petite percussion. C'est un peu le cas de la vielle à roue !

- C'est un instrument à cordes, mais au lieu de frotter les cordes avec un archet comme le violoniste, le musicien fait tourner avec sa main droite une roue en bois grâce à une manivelle. Cette roue, recouverte d'une substance appelée **colophane**, frotte les cordes et les fait vibrer : elle fonctionne donc comme un archet qui ne s'arrête jamais.
- Le musicien utilise son autre main pour jouer la mélodie. Il appuie sur les touches d'un petit clavier situé sur le manche. Ces touches font avancer de petites pièces de bois appelées **sautereaux**, qui raccourcissent les cordes mélodiques : plus une corde est raccourcie, plus le son devient aigu. Mais la vielle peut faire encore autre chose !

Certaines cordes, appelées **bourdons**, continuent de produire la même note pendant que la mélodie change. C'est ce qui donne à la vielle cette sonorité caractéristique, un peu comme celle d'une cornemuse.

Et il existe même une corde rythmique associée à un petit chevalet appelé le **chien** : en donnant de petits coups de poignet sur la manivelle, le musicien fait vibrer ce chevalet et crée une sorte de battement ou de percussion.





Son histoire est très ancienne.

Les premiers instruments ressemblant à la vielle à roue apparaissent en Europe au Moyen Âge, notamment sous la forme de l'organistrum, attesté dès le XI^e–XII^e siècle. Cet instrument était parfois tellement grand qu'il fallait généralement deux personnes pour en jouer : l'une tournait la manivelle et l'autre manipulait les touches. On en trouve des représentations dans des églises, notamment à Saint-Jacques-de-Compostelle.

Au fil des siècles, l'instrument devient plus petit et peut être joué par une seule personne. Au Moyen Âge, il accompagne notamment les chants religieux, puis il se retrouve chez les musiciens ambulants et les danseurs.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la vielle connaît même une période de grande popularité dans les salons et à la cour : les aristocrates apprécient alors les instruments évoquant la vie champêtre.

Après avoir connu des périodes de déclin, elle s'est particulièrement développée dans les musiques traditionnelles françaises, notamment en Auvergne, dans le Massif central et dans d'autres régions. Aujourd'hui, des luthiers continuent à fabriquer des vielles et des musiciens l'utilisent aussi bien dans les bals traditionnels que dans des créations contemporaines.



Le plus étonnant, c'est donc que la vielle peut faire plusieurs choses en même temps : une mélodie avec les chanterelles, une basse continue avec les bourdons et un rythme avec le chien. Elle ressemble ainsi à un petit orchestre que l'on peut porter sur soi !

C'est justement ce qui la rend particulièrement intéressante dans *Intimacy* de Florentin Ginot et Germain Zambi : la vielle apporte au spectacle une sonorité très ancienne, tandis que le danseur de krump utilise son corps et ses mouvements très énergiques pour créer un dialogue étonnant entre Moyen Âge, musique traditionnelle et danse du XXI^e siècle.

École française du XVIII^e siècle, Portrait présumé de Joséphine Sophie de Coutances, comtesse de Bourmont (1755–1838), jouant de la vielle

Le Krump, c'est quoi ?

Le krump, c'est quoi ?

Le krump est une danse née au début des années 2000 dans les quartiers de South Central, à Los Angeles, aux États-Unis.

Elle vient du clowning, une danse créée dans les années 1990 par Tommy the Clown, qui organisait notamment des spectacles et des fêtes pour les enfants.



Des danseurs comme Tight Eyez, Big Mijo, Lil C et Miss Prissy ont ensuite développé une forme beaucoup plus énergique et expressive: le krump. Le danseur utilise de grands mouvements très rapides et très puissants: il frappe le sol avec les pieds (stomp), fait jaillir son torse (chest pop), projette ses bras et exagère ses expressions du visage. Même si cela peut sembler violent, le krump n'est pas une danse de combat: les danseurs utilisent leur corps pour exprimer leurs émotions, leur colère, leur énergie ou leur joie.

Ils peuvent notamment s'affronter dans des battles, mais sans se toucher. Le krump appartient à la grande famille des street dances, aux côtés du breaking, du popping, du locking, du voguing, de l'électro ou encore du waacking: ces danses ont chacune leur histoire et leur manière particulière de bouger.

Le film documentaire *Rize*, réalisé par David LaChapelle en 2005, a joué un rôle important dans sa diffusion internationale.

Aujourd'hui, le krump est aussi entré dans les théâtres:

on peut par exemple voir des danseurs de krump dans *Les Indes galantes* de Clément Cogitore et Bintou Dembélé, créé à l'Opéra de Paris. Parmi les spectacles qui permettent de découvrir cet univers, on peut également citer *Alpha Krump*, un spectacle pédagogique de Grichka Caruge, et *Dub* d'Amala Dianor, qui fait dialoguer plusieurs street dances, dont le krump.



***Rize*, le documentaire complet de David LaChapelle, 2005 (en anglais)**
<https://www.youtube.com/watch?v=Sm3fMuUN9FM>

***Les Indes galantes* (Clément Cogitore / Bintou Dembélé), en visionnage gratuit sur le site de l'Opéra de Paris**
<https://play.operadeparis.fr/p/les-indes-galantes-1>

Le programme

La musique d'*Intimacy* puise dans l'imagination de ses artistes, mais également dans des pièces traditionnelles celtiques (Écosse, Irlande, Galice...), ainsi que dans certaines œuvres baroques (Marin Marais, Nicola Matteis) ou médiévales (les *Cantigas de Santa Maria*, au XIII^e siècle). Quelques extraits à écouter :

Écoute 1

Anonyme, Galicie :

« *Dum pater familias* » – extrait du *Codex calixtinus*

C'est un chant médiéval galicien associé au pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès – *Compostela – Ad Vesperas Sancti Iacobi*, Harmonia Mundi. Une référence particulièrement intéressante historiquement, car Marcel Pérès a beaucoup travaillé sur la reconstitution du répertoire du *Codex Calixtinus*.

J'écoute

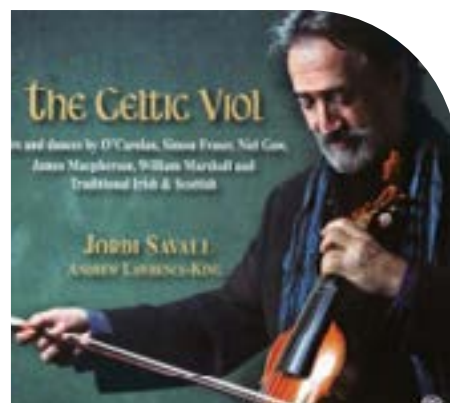
https://www.youtube.com/watch?v=PyYLl9FMKwY&list=RDPyYLl9FMKwY&start_radio=1

Écoute 2

L'Album *The Celtic Viol* de Jordi Savall

Il contient plusieurs extraits utilisés dans le spectacle :

- Dan R. Macdonald (1911-1976), « Abergeldie Castle Strathspey » – extrait de The Abergeldie Castle Set
- Traditionnel écossais, *Mrs McPherson of Gibton*
- Dan R. Macdonald, *Caribou Barren*
- Traditionnel irlandais, *The globby O jig*



Écoute 3

Reel traditionnel irlandais, *The Cup of Tea*



J'écoute

https://www.youtube.com/watch?v=BHZki38NqNs&list=RDBHZki38NqNs&start_radio=1

Écoute 4

Marin Marais (1656–1728), « Le Grand Ballet » – extrait du *Troisième Livre de pièces pour viole*

L'Eschequier Ensemble, avec Flore Seube à la viole de gambe et Emmanuel Rousson au clavecin :

J'écoute

<https://www.youtube.com/watch?v=GFEf84HrRxw>

Pour *Intimacy*, c'est une écoute particulièrement intéressante, car c'est précisément sur ce type de musique baroque que le spectacle fait dialoguer les gestes du krump avec un répertoire ancien.

Écoute 5

Traditionnel écossais, *John Cheap the Chapman*

Les *Cantigas de Santa María* sont un vaste recueil de chants composés à la cour d'Alphonse X de Castille (1221–1284) au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle. Écrites en galicien-portugais, elles réunissent environ 400 poèmes et mélodies monodiques consacrés à la Vierge Marie : la plupart racontent des miracles accomplis grâce à son intercession, tandis que d'autres célèbrent ses vertus ou ses fêtes. L'œuvre est une création collective associant le roi, qui en fut le grand promoteur et probablement l'auteur de certaines pièces, et les poètes et musiciens de sa cour.

Quatre manuscrits principaux nous sont parvenus, dont deux conservés à l'Escurial : certains sont remarquables par leurs enluminures représentant des chanteurs et de nombreux instruments médiévaux, offrant ainsi un précieux témoignage sur les pratiques musicales de l'époque.



J'écoute

https://www.youtube.com/watch?v=GKB9c0nwY5o&list=RDGKB9c0nwY5o&start_radio=1

La composition d'un orchestre symphonique



Un orchestre symphonique

est un ensemble de musiciens constitué de quatre grandes familles d'instruments — les cordes, les bois, les cuivres et les percussions — placé sous la direction d'un autre musicien : le chef d'orchestre.

La place de chaque famille d'instruments au sein de l'orchestre est déterminée en fonction de leur puissance sonore. Ainsi, les cordes se trouvent à l'avant, les bois au centre et les cuivres et percussions à l'arrière. Pour une œuvre donnée, le nombre de musiciens au sein de chaque famille de l'orchestre est variable et dépend de la nomenclature fixée par le compositeur. Ainsi, selon les indications de la partition, l'orchestre peut se composer de 40 (« orchestre de type Mozart ») à 80 musiciens (« orchestre wagnérien »).

Dans sa formation la plus complète, il intègre alors des instruments supplémentaires tels que le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le contrebasson, le tuba, la harpe ou encore le piano (instrument qui ne fait pas partie de l'orchestre symphonique).





**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
Romane Jauffret

Photo de couverture
Antoine Jaussaud

