



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Carmina Burana

Carl Orff

Carmina Burana

Surtitré en français
et en anglais

Carl Orff

Poèmes chantés de Beuern: Chants profanes, pour chanteurs solistes et chœurs, avec accompagnement instrumental et images magiques. Cantate scénique (1935–1936) sur des textes en français ancien, latin, moyen haut allemand.

Roderick Cox direction musicale
Anne Lopez mise en scène et écriture chorégraphique

Mathieu Cabanes lumières
François Lopez vidéo

Clara Guillon soprano
Paul-Antoine Bénos-Djian contre-ténor
Theo Hoffman baryton

Laura Serran, Altinna Alias, Mathilde Maire, Robin Manogil, Hugues Rondepierre danseurs

Noëlle Gény cheffe de chœur
Chœur Opéra national Montpellier Occitanie

Goyang Festival Choir chœur

Guilhem Rosa chef de chœur
Chœur Opéra Junior
Orchestre national Montpellier Occitanie

Pré-générale scolaire

• mar 29 sep. à 14h
Opéra Berlioz, Le Corum
Durée: ± 1h10

Répétition générale scolaire

• mer 30 sep. à 14h30
Opéra Berlioz, Le Corum
Durée: ± 1h10

Représentations tout-public

• ven 2 oct. à 20h
• sam 3 oct. à 19h
• dim 4 oct. à 17h
Opéra Berlioz, Le Corum
Durée: ± 1h10

Bibliographie - Sitographie

<https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/>
Opéra de Saint-Étienne, programme de salle *Carmina Burana*, Fabien Houllès
Le Devoir, « Aux sources des *Carmina Burana* »
Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dossier de salle *Carmina Burana*
Naxos / Ensemble Unicorn, livret d'enregistrement *Carmina Burana*
olyrix.fr

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=>



Entre 1920 et 1935, il compose des opéras, des lieder et des poèmes symphoniques sans rencontrer de succès durable. C'est seulement en 1937, avec *Carmina Burana*, qu'il connaît son premier triomphe; il demande alors à son éditeur de détruire tout ce qu'il avait écrit auparavant, écrivant: «Avec *Carmina Burana* commencent mes œuvres complètes.»

Carl Orff naît à Munich en 1895, au sein d'une famille de la bourgeoisie bavaroise. Il étudie le piano, l'orgue et le violoncelle dès l'enfance, puis fonde en 1924 la Güntherschule, consacrée à la gymnastique et à la danse.

Son style repose sur une «nouvelle simplicité»: accords parfaits, mélodies et rythmes réduits à l'essentiel, nombreuses parties vocales scandées. Deux influences l'éclairent particulièrement: sa fascination pour Igor Stravinsky, et son intérêt précoce pour Monteverdi, dont il monte l'*Orfeo* en 1923 à Mannheim. Stravinsky, en retour, qualifiera la musique d'Orff de «néo-Néandertal».

Parallèlement à la composition, Orff élabore dès les années 1920 une méthode pédagogique fondant l'apprentissage musical sur le rythme, le mouvement et la pratique collective: l'Orff-Schulwerk. Parmi ses autres œuvres figurent les opéras *Die Kluge* (1943) et *Antigonæ*, ainsi que l'opéra-oratorio *De temporum fine comoedia* (1973). Il meurt à Munich en 1982.

Carmina Burana

Genèse de l'œuvre: le Codex Buranus

Le titre *Carmina Burana* signifie «Chants de Beuern», du nom de l'abbaye bavaroise de Benediktbeuern où un manuscrit médiéval fut retrouvé en 1803. Ce recueil, rédigé pour l'essentiel au XIII^e siècle en latin, en moyen haut-allemand et en ancien français, rassemble des chants attribués aux goliards — clercs déchus ou étudiants vagabonds — traitant d'amour, de boisson et de satire, au point que le Concile de Trêves interdira dès 1227 aux prêtres de laisser ces mêmes goliards chanter pendant l'office.

Le linguiste Johann Andreas Schmeller publie une première édition du texte en 1847. Orff découvre le recueil par l'intermédiaire d'une anthologie anglaise de 1884, *Wine, Women, and Song*, puis sélectionne et organise vingt-quatre poèmes avec l'aide de Michel Hofmann, étudiant féru de latin et de grec, à partir de 1934. Le compositeur racontera lui-même:

«J'eus la fortune de me rendre chez un antiquaire de Würzburg qui possédait un recueil dont le titre *Carmina Burana* me fascina immédiatement.»

La composition s'échelonne entre le printemps 1935 et l'été 1936.

L'œuvre et sa structure

C*armina Burana* se présente comme une cantate scénique en un prologue et trois parties, organisée en vingt-cinq mouvements: *Fortuna Imperatrix Mundi* (la roue de la fortune), *Primo Vere* et sa sous-partie *Uf dem Anger* (le printemps et l'amour naissant), *In Taberna* (la taverne), *Cour d'Amours* et sa conclusion *Blanziflor et Helena*, avant le retour final du chœur « **O Fortuna** ». Un éternel recommencement.

Sur la première page du manuscrit figure une roue de la Fortune accompagnée de quatre inscriptions latines: *Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno* (« Je règnerai, je règne, j'ai régné, je suis sans règne »). Cette image cyclique structure l'ensemble de l'œuvre.

Argument

Il n'y a pas vraiment d'histoire, comme on pourrait en apprécier dans un opéra. Les différentes parties sont plutôt des moments poétiques qui se succèdent.

Dans *Fortuna Imperatrix Mundi*, on invoque la déesse Fortune, variable comme la lune, qui élève et abaisse les hommes au gré de sa roue.

Primo Vere célèbre le retour du printemps, la victoire sur l'hiver et l'éveil des sentiments amoureux; sa sous-partie *Uf dem Anger* prolonge ce thème par la plainte des jeunes filles dont les amants se sont éloignés.

In Taberna change radicalement d'atmosphère: un homme emporté par la colère, un cygne qui se souvient de sa beauté passée avant de finir rôti, un abbé de Cocagne dont l'assemblée s'épuise dans l'ivrognerie, puis le grand chœur des buveurs de taverne, où nul ne craint la mort.

Cour d'Amours déploie une progression amoureuse complète, de l'attente et de la solitude jusqu'à l'abandon total des amants, avant que le chant *Blanziflor et Helena* ne rende hommage à Vénus.

L'œuvre se referme alors sur la reprise du chœur « **O Fortuna** », qui ramène au constat initial de l'instabilité du destin.

Forces vocales

C*armina Burana* n'est pas un opéra à personnages mais une cantate scénique: les voix solistes n'incarnent pas de rôles individualisés mais portent, tour à tour, les figures du texte. La soprano domine la *Cour d'Amours*; le contre-ténor assume le redoutable *lamento* du cygne; le baryton porte la section alcoolisée dans la taverne. Le grand chœur des adultes soutient

le poids dramatique de l'œuvre, notamment dans les deux occurrences de « **O Fortuna** », tandis que le chœur d'enfants intervient dans la partie printanière.

Carmina Burana: l'humain en chœur

Note d'Anne Lopez, metteuse en scène et chorégraphe

« *Carmina Burana*, l'un des chefs-d'œuvre les plus célèbres du XX^e siècle, représente un des tournants de la carrière de Carl Orff. Le compositeur n'est pas seulement reconnu pour cette cantate profane, mais aussi pour son approche révolutionnaire de l'éducation musicale à travers la méthode pédagogique « Orff-Schulwerk » centrée sur l'improvisation, le jeu, le rythme, le corps, la danse.

Pour l'Opéra Orchestre, nous proposerons une version de *Carmina Burana* qui s'appuiera sur la démarche artistique que nous développons au sein de la compagnie Les Gens du Quai. Notre recherche est basée sur la dimension de l'altérité qui place la rencontre et l'interrelation au cœur de nos processus de création. Depuis une trentaine d'années, le dialogue entre danse et musique occupe nos espaces de recherche. Si la musique traduit ce que le langage verbal ne peut raconter, c'est par le geste du musicien qu'elle occupe l'espace, fabrique un récit et dessine un imaginaire.

Interpréter une pièce, un opéra, c'est donner la meilleure traduction possible du livret et de sa partition mais c'est aussi en proposer une version la plus sincère, la plus ancrée dans la réalité du monde qui nous entoure.

Si *Carmina Burana* oscille entre vœu céleste et paradis terrestre, elle est une véritable iconographie de la condition humaine. Notre version tentera de traduire l'idée d'une humanité plurielle, où l'équilibre des forces contradictoires, la cohabitation de pensées divergentes, le paradoxe des sentiments et la multiplicité de perceptions en font la grandeur. *Carmina Burana* est ce chef-d'œuvre qui, porté presque essentiellement par un chœur, souligne magistralement l'incontournable nécessité du lien. Le chœur n'existe que parce qu'il est constitué de singularités reliées les unes aux autres et c'est par l'union de ses voix polyphoniques qu'il dégage et provoque de puissantes émotions.

La dramaturgie sera essentiellement portée par le film réalisé par François Lopez et par l'écriture chorégraphique interprétée par 5 danseurs et danseuses, 60 artistes du chœur d'adultes (Opéra de Montpellier et Goyang Festival Choir) et 30 enfants d'Opéra Junior, mis en lumière par Mathieu Cabanes. Avec la vidéo comme décor minimal, l'intention est donnée : rendre l'image aux nombreux interprètes présents sur scène pour révéler leurs personnalités, les distinguer du groupe, mettre l'accent sur l'humain et sa sensibilité avec ses côtés sombres ou lumineux.

Nous souhaitons mettre en mouvement les artistes du chœur, les amener à déplier leur danse, en leur proposant les partitions chorégraphiques des 5 interprètes danseurs. Entre expression burlesque et mouvements purs et abstraits, l'écriture chorégraphique dévoilera des lieux, des espaces dont l'architecture ne sera visible que par le vide et les pleins des corps des interprètes. Si habituellement à l'opéra les solistes ont majoritairement la place d'honneur, ici ce sont les artistes du chœur qui auront le premier rôle.

Le film diffusé en arrière-plan et sur un tulle à l'avant-scène permettra au spectateur de découvrir chaque personne constituante de ce tout. Les costumes — des habits contemporains de ville dans des teintes de gris — viendront unifier le plateau. Ce sont la musique, la danse et le jeu des interprètes qui se chargeront de coloriser l'imaginaire du spectateur. La danse et la musique, en dialogue, sans forcer l'une sur l'autre. Le texte universel est dans ses grandes lignes le même pour chacun de nous. Nous naissons, nous traversons la vie, faite de bien et de mal, de bon et de mauvais, de pulsion et de raison, l'amour répare et le vivant résiste quand il se relie au monde. C'est en passant par l'autre, qu'il soit en face ou au-delà que l'être humain survivra à ses plus grandes faiblesses.»



Vue de l'exposition «Entartete Musik», Kunstpalast de Düsseldorf, 30 mai 1938 ©Getty - ullstein bild/ ullstein bild

Contexte thématique: Carl Orff, un compositeur controversé

Carmina Burana occupe une place singulière dans l'histoire musicale du XX^e siècle: composée entre le printemps 1935 et l'été 1936, puis créée le 8 juin 1937 – soit deux à quatre ans après l'arrivée au pouvoir de Hitler le 30 janvier 1933 –, l'œuvre naît intégralement sous le régime national-socialiste et reste aujourd'hui l'une des partitions allemandes de cette période les plus jouées au monde, alors que la posture de son auteur à l'égard du régime demeure débattue.

Le régime se montra d'abord méfiant envers l'érotisme de certains textes, avant de s'enthousiasmer: Goebbels, entendant l'œuvre à la radio en 1944, la jugea «d'une beauté exquise». Le musicologue Richard Taruskin invite cependant à distinguer la question biographique de l'interprétation actuelle d'une œuvre devenue patrimoniale. Après la guerre, Orff ne fut jamais reconnu membre du parti nazi, mais avait appartenu à la Chambre de la musique du Reich; sa responsabilité morale reste, à ce jour, objet de débat parmi les historiens.

Qu'est ce qu'une cantate ?

Le terme « cantate » vient de l'italien *cantata*, « chanter », par opposition à la *sonata*, « ce qui se joue ». Apparue au début du XVII^e siècle en Italie, la cantate désigne une pièce vocale avec accompagnement instrumental réduit, destinée au concert ou au cadre privé, non à la scène théâtrale. Deux grandes branches se sont développées : la cantate sacrée ou d'église, illustrée par les plus de deux cents cantates de Bach pour le service dominical, et la cantate profane ou de chambre, de dimension plus intime, traitant de sujets amoureux ou mythologiques.

Au XX^e siècle, le genre s'élargit considérablement et se rapproche parfois de la scène sans devenir un opéra à proprement parler — catégorie où Orff situe *Carmina Burana*, qu'il sous-titre lui-même « cantate scénique ». Plusieurs œuvres comparables permettent de situer la pièce dans son contexte : *Les Noces* de Stravinsky (1923), « scènes chorégraphiques russes » pour solistes, chœur et percussions, modèle stylistique explicitement revendiqué par Orff ; *Œdipus Rex* du même Stravinsky, qualifié d'« opéra-oratorio » ; *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger, « oratorio dramatique » ; ou *Belshazzar's Feast* de Walton.

La cantate se distingue de l'oratorio, qui développe en général une intrigue religieuse suivie, et de l'opéra, qui suppose une action scénique continue et des personnages incarnés. *Carmina Burana* occupe une position intermédiaire assumée par son propre sous-titre : ni récit dramatique linéaire, ni simple concert de chœur, mais une succession de tableaux qu'une mise en espace peut investir sans avoir à leur imposer une trame narrative qu'ils ne comportent pas nativement.

Le pastiche

Le terme vient de l'italien *pasticcio*, qui désignait à l'origine un mets composé de plusieurs ingrédients mêlés. En art, le pastiche est une œuvre qui imite délibérément le style d'un autre artiste, d'une école ou d'une époque, sans intention satirique — ce qui le distingue de la parodie, à visée comique, et du faux, qui cherche à tromper sur l'attribution réelle de l'œuvre. Proust dans *Pastiches et mélanges* (1919), ou Stravinsky composant *Pulcinella* (1920) sur des thèmes attribués à Pergolèse, en sont des exemples classiques : l'auteur signe son nom et revendique ouvertement l'exercice de style.

Le cinéma offre des illustrations comparables : Brian De Palma reprenant les procédés visuels d'Hitchcock, ou Quentin Tarantino construisant *Kill Bill* comme un hommage déclaré à plusieurs genres populaires.

L'architecture connaît elle aussi ses *revivals* (néo-gothique, néo-roman), qui reproduisent le vocabulaire ornemental d'époques antérieures dans des constructions neuves.

Le cas de *Carmina Burana* échappe pourtant à cette définition stricte, puisque le pastiche suppose l'imitation d'un modèle réellement existant. Or il n'existe pas de musique médiévale connue qu'Orff aurait pu imiter terme à terme : les rares mélodies notées en neumes (ancêtres des notes de musique) dans le manuscrit n'ont pas été utilisées. Le geste d'Orff relève donc moins du pastiche que d'un archaïsme inventé — une stylisation libre suggérant l'ancien sans en reproduire aucun modèle réel.



Han van Meegeren peignant le faux « Jésus parmi les docteurs » dans sa cellule

De la parodie à l'œuvre de faussaire

Alors, comment classer historiquement *Carmina*?

L'axe qui permet de classer la notion d'authenticité et de paternité sur une même échelle est celui de la transparence de l'imitation: le public est-il informé, et dans quelle mesure, qu'il a affaire à une imitation plutôt qu'à l'œuvre ou à l'époque qu'elle évoque? La parodie (*Le Carnaval des animaux* de Saint-Saëns détournant Offenbach ou Mendelssohn) expose ouvertement

son procédé comique; le pastiche (Proust, Stravinsky) revendique de la même façon son modèle, mais sur un mode sérieux et sans intention de rire. Dans les deux cas, l'auteur signe son nom, la date est exacte, et le public sait exactement à quoi il a affaire.

Carmina Burana occupe un troisième degré: la transparence factuelle reste entière — Orff signe son œuvre, la date de composition n'est jamais cachée, et le compositeur ne prétend nulle part avoir retrouvé une musique médiévale authentique. Ce qui se déplace, ce n'est pas l'information donnée au public, mais la perception sensorielle qu'il en a: l'oreille croit entendre un écho ancien, alors qu'aucun modèle réel n'est imité puisqu'il n'en existe pas.

L'œuvre de faussaire, enfin, inverse ce qui restait vrai dans les trois degrés précédents: la signature exacte, la date réelle, l'identité véritable de l'auteur. Van Meegeren peignant « des Vermeer » dans les années 1930 ne cherche plus à faire ressentir quelque chose, mais à faire croire un fait faux. Cette gradation montre que les trois premiers degrés ne mentent jamais sur les faits; seul le quatrième le fait — et c'est précisément l'absence de modèle réel à imiter, combinée à l'honnêteté totale de sa présentation, qui place *Carmina Burana* à mi-chemin entre le pastiche et le faux, sans se confondre avec aucun des deux.

Le principe de la « fausse œuvre ancienne »

C*armina Burana* paraît immémoriale à l'oreille, alors qu'elle est entièrement une création du XX^e siècle. Le point central est qu'Orff n'a pas utilisé les mélodies médiévales originales : toute la musique de l'œuvre, mélodies comprises, est son invention propre ; seul le texte est emprunté au manuscrit. L'impression d'archaïsme procède d'un ensemble de choix d'écriture délibérément régressifs par rapport au langage tonal du XX^e siècle — harmonies réduites à des accords parfaits superposés, absence de développement thématique, scansion rythmique martelée évoquant le chant scandé, refus de la polyphonie complexe.

Le compositeur revendiquait ce dépouillement comme un principe esthétique. C'est ce geste qui valut à Orff la formule restée célèbre de Stravinsky, qualifiant cette musique de « néo-néandertalisme ». Le terme savant pour ce procédé est le néo-archaïsme, ou plus largement le pastiche stylisé : une œuvre qui convoque les signes sonores de l'ancien sans reconstituer la musique historique réelle.

Ce geste se distingue ainsi des courants néoclassiques contemporains, qui citent un passé musical véritable. Orff ne cite rien de réel : il simule entièrement l'ancien, en s'appuyant sur des textes authentiquement anciens pour donner sa caution historique à une musique qui ne doit rien, sur le plan sonore, au Moyen Âge. C'est cette tension entre un texte vieux de huit siècles et une musique entièrement neuve qui constitue, à proprement parler, le principe de la « fausse œuvre ancienne ».

La musique médiévale originale ?

Des ensembles de musique ancienne se sont attachés à reconstituer historiquement les mélodies du *Codex Buranus* — démarche exactement opposée à celle d'Orff. Le manuscrit n'a probablement pas été rédigé à Benediktbeuern même : une étude paléographique suggère qu'il fut compilé, par au moins trois scribes différents, à Seckau ou en Carinthie, l'abbaye bavaroise n'en ayant été que le lieu de conservation. Les quelques deux cents poèmes s'y répartissent en quatre catégories savantes : les *carmina moralia* (moraux et satiriques), les *carmina veris et amoris* (printemps et amour), les *carmina lusorum et potatorum* (jeu et boisson) et les *carmina divina* (spirituels).

Certains poèmes conservent une notation musicale, mais sous forme de neumes particuliers — des symboles indiquant le nombre de notes par syllabe sans préciser ni hauteur exacte ni rythme, système déjà obsolète au milieu du XIII^e siècle. Pour restituer ces mélodies, les musicologues comparent le manuscrit à d'autres répertoires notés plus précisément : l'école de Notre-Dame de Paris, le répertoire de Saint-Martial de Limoges, ou les *Minnesinger* germaniques. Cette pratique s'appuie aussi sur le phénomène du *contrafactum*, très répandu au Moyen Âge, qui consiste à associer un texte existant à une mélodie connue.

C'est très exactement ce travail de reconstitution comparative et savante qu'Orff n'a pas entrepris : il s'est contenté d'emprunter le texte, en composant une musique entièrement nouvelle. Les deux démarches — la restitution historique et l'invention stylisée — coexistent aujourd'hui comme deux rapports radicalement différents à un même matériau médiéval.



La « roue de la Fortune » dans le manuscrit *Carmina Burana*

L'humour discret de *Carmina Burana*

Sous la solennité apparente de l'œuvre se glissent des moments de comédie assumée. Le numéro 12, *Olim lacus colueram*, le *lamento* du cygne rôti, est confié au ténor dans une tessiture extrêmement aiguë et inconfortable, ouvertement raillée par les interventions du chœur d'hommes et des percussions — un effet comique construit sur la souffrance grotesque de l'animal plutôt que sur une simple tristesse.

Le numéro 23, *Dulcissime*, confié à la soprano dans un registre suraigu et particulièrement orné, brocarde de la même façon, et tout aussi gentiment, les conventions du *bel canto* italien. Dans les deux cas, l'écriture vocale extrême — registres exagérés, sollicitation des limites de la voix — sert un effet dramatique précis : faire sourire l'auditoire au sein même d'une partition par ailleurs spectaculairement sérieuse.

Petit lexique des références mythologiques et historiques du texte

Plusieurs divinités romaines structurent l'imaginaire du livret :

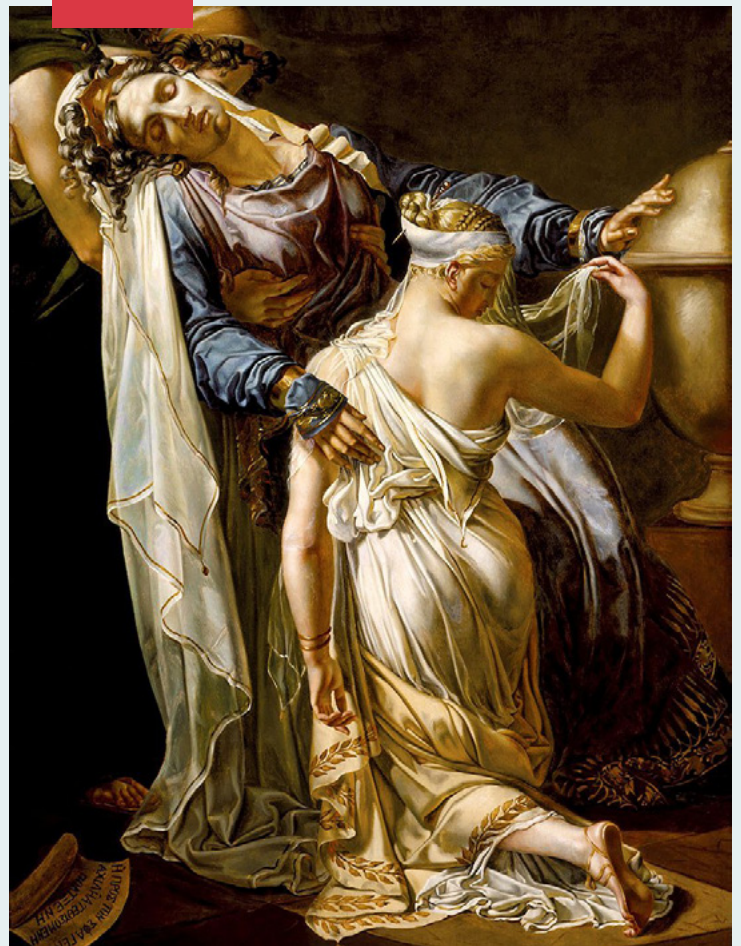
- **Fortune**, déesse du destin et du hasard
- **Flore**, divinité des fleurs et des jardins, épouse de Zéphyr, dieu des vents
- **Phœbé**, divinité de la Lune
- **Cupidon**, dieu de l'amour
- **Vénus**, déesse de l'amour et de la beauté, à qui rend hommage la dernière partie de l'œuvre.

D'autres références renvoient à l'Antiquité gréco-romaine et à la légende troyenne :

- **Hécube**, épouse de Priam et reine déchue après la chute de Troie, citée en exemple de la versatilité du Sort
- **Pâris**, fils de Priam, dont l'enlèvement d'Hélène déclencha la guerre de Troie
- **Philomèle**, fille du roi d'Athènes, métamorphosée en rossignol pour échapper à son agresseur
- **Décus**, empereur romain persécuteur des chrétiens, évoqué dans la section de la taverne
- Enfin, la « reine d'Angleterre » mentionnée au numéro 10 désignerait, selon certaines lectures, **Aliénor d'Aquitaine**.



La Naissance de Vénus, Sandro Botticelli, vers 1485, 172,5 × 278,5 cm, Galerie des Offices



Hécube et Polyxène, Merry-Joseph Blondel, 1814

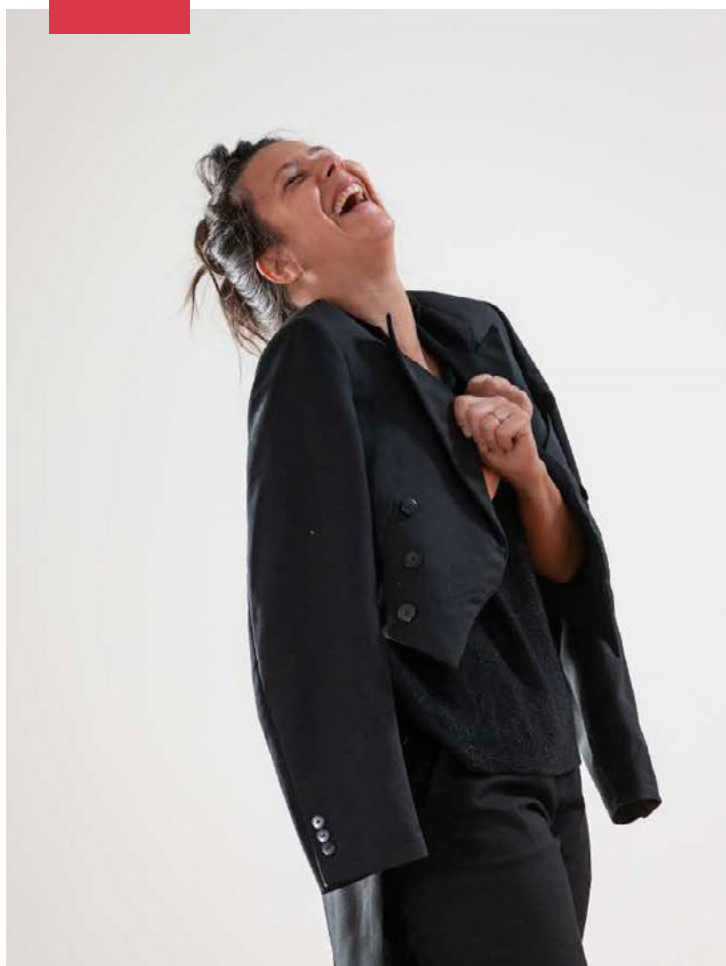
Les artistes sur scène



Roderick Cox direction musicale

Depuis la saison 2024–2025, Roderick Cox occupe le poste de directeur musical de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie. Salué comme «un chef d'orchestre de tout premier rang» par la revue *Klassik Begeistert*, il s'est imposé dans un répertoire éclectique mêlant symphonique, opéra et création contemporaine.

Cette saison 2026–27, il dirige 8 concerts symphoniques de l'Orchestre national Montpellier. Originaire de Géorgie (États-Unis), formé à la Schwob School of Music puis à la Northwestern University, il a fondé en 2019 le Roderick Cox Music Initiative, programme destiné à soutenir l'accès des jeunes musiciens issus de la diversité à la musique classique.



Anne Lopez mise en espace

Née à Paris en 1972, Anne Lopez commence la danse en 1986 et se forme auprès de figures majeures de la danse contemporaine telles qu'Odile Duboc, Carlotta Ikeda, Benoit Lachambre et Mathilde Monnier. Elle danse notamment au sein de la compagnie Longitude, implantée au Triangle à Rennes, puis poursuit sa formation au Conservatoire National de Région de Montpellier entre 1992 et 1994. Elle collabore ensuite avec plusieurs chorégraphes, dont Laurent Pichaud (compagnie X-Sud), et participe en 2000 à l'événement *Potlatch* de Mathilde Monnier.

En 1998, elle fonde avec François Lopez la compagnie Les Gens du Quai, soutenue par la DRAC et la Région, pour laquelle elle réalise une vingtaine de pièces, parmi lesquelles *Celui d'à côté* (2015), créée au centre chorégraphique de Rio de Janeiro, *Tribu* (2019) et *La Brèche* (2023).

Parallèlement à son travail de plateau, elle intervient régulièrement dans les écoles, collèges et lycées, mène depuis trente ans des projets chorégraphiques avec des personnes autistes, et est diplômée d'un DESS de Psychologie clinique (1996), menant une recherche sur la question du geste.

François Lopez

vidéo

Musicien et scénographe autodidacte, cofondateur avec Anne Lopez de la compagnie Les Gens du Quai en 1998, il compose et conçoit des scénographies pour le spectacle vivant depuis plus de vingt ans.

Mathieu Cabanes

lumières

Diplômé du DMA Régie Lumière de Lyon (ENSATT), il collabore régulièrement avec Bob Wilson et a notamment signé les lumières de *Turandot* à l'Opéra de Paris en 2023. Mathieu Cabanes est artiste en résidence à l'Opéra Orchestre.

Clara Guillon

soprano

Formée au CRR de Paris, membre de l'Opéra Studio de l'Opéra national du Rhin (2019–2021), elle s'est récemment produite en Nannetta (*Falstaff*) à Lille, Luxembourg et Caen.

Paul-Antoine Bénos-Djian

contre-ténor

Diplômé du Centre de Musique Baroque de Versailles et du Conservatoire de Paris, lauréat du prix Révélation de la fondation HSBC à Aix-en-Provence et ancien chanteur de l'Opéra Junior de Montpellier il s'est produit à Lausanne, Rouen et au Bolchoï.

Theo Hoffman

baryton

Diplômé de la Juilliard School, passé par le Studio de l'Opéra de Los Angeles, il a fait ses débuts au Metropolitan Opera en 2024–2025 et chante *Iphigénie en Tauride* à l'Opéra-Comique en 2025–2026.

Noëlle Gény

cheffe de Chœur Opéra national Montpellier Occitanie

Depuis 1994, elle dirige le Chœur de l'Opéra Orchestre, qu'elle a notamment conduit dans *La Création* de Haydn, *Le Voyage dans la Lune* d'Offenbach, *Médée* de Cherubini, *La Traviata* de Verdi...

Guilhem Rosa

chef du Chœur Opéra Junior

Professeur agrégé d'éducation musicale, il intervient depuis quinze ans dans la formation des jeunes chanteurs de l'Opéra Junior.

3 Extraits

O fortuna

O Fortuna,
velut luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Ô Fortune,
comme la lune tu es changeante,
toujours croissante
ou décroissante;
la vie détestable,
tantôt elle l'endurcit,
tantôt elle en prend soin,
comme un jeu,
l'acuité de l'esprit;
pauvreté,
pouvoir,
elle les dissout comme la glace.

Olim lacus colueram (In Taberna, n°12)

Olim lacus colueram,
olim pulcher exstiteram,
dum cygnus ego fueram.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!
Girat, regirat garcifer;
me rogos urit fortiter;
propinat me nunc dapifer.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!
Nunc in scutella iaceo,
et volitare nequeo;
dentes frendentes video.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

Jadis j'habitais sur un lac,
jadis j'étais beau,
lorsque j'étais un cygne.
Malheureux, malheureux!
Maintenant je suis noir
et complètement brûlé!
Le marmiton me tourne,
me retourne;
le bûcher me brûle violemment;
à présent le maître d'hôtel me sert.
Malheureux, malheureux!
Maintenant je suis noir
et complètement brûlé!
Maintenant je gis sur un plat,
et je ne peux plus voler;
je vois les dents qui grincent.
Malheureux, malheureux!
Maintenant je suis noir
et complètement brûlé!

Amor volat undique (Cour d'Amours, n°15)

Amor volat undique,
captus est libidine.
iuvenes, iuvenulae,
coniunguntur merito.
Siqua sine socio,
caret omni gaudio;
tenet noctis infima
sub intimo
cordis in custodia;
fit res amarissima.

L'amour vole partout,
saisi par le désir.
Jeunes hommes et jeunes filles
s'unissent,
comme il se doit.
Si une fille reste sans compagnon,
elle se prive de toute joie;
elle retient le plus profond de la nuit
tout au fond de la garde de son
cœur:
c'est la chose la plus amère.

Guide d'étude

Pour l'ensemble du guide d'écoute, je propose de s'appuyer sur un enregistrement unique servant de fil conducteur: celui dirigé par Eugen Jochum en 1967, avec le Chœur et l'Orchestre de l'Opéra allemand de Berlin (Deutsche Oper Berlin) et la maîtrise des Schöneberger Sängerknaben, paru chez Deutsche Grammophon. Les rôles solistes y sont tenus par Gundula Janowitz (soprano), Gerhard Stolze (ténor) et Dietrich Fischer-Dieskau (baryton). Enregistré en présence du compositeur lui-même, un fait très rare, qui a qualifié lui-même ce travail d'œuvre de référence.

Écoute 1

N°1, ouverture de *Fortuna Imperatrix Mundi*; repris en clôture (N°25).

L'introduction, massive et *fortissimo*, contraste avec une première section *pianissimo* et rapide, où le chœur scande des syllabes détachées sur un *ostinato* obsédant. La deuxième section reprend ce matériau en *fortissimo*, à l'octave supérieure, avant une coda triomphale où claironnent les cuivres et le glockenspiel.

Cette construction en trois temps mime la roue de la Fortune évoquée par le texte: aucun développement thématique classique, mais une mécanique répétitive et cyclique qui happe l'auditeur par accumulation de masse sonore.

<https://www.youtube.com/watch?v=9V--qKKcUAg>

Écoute 2

Amor volat unique N°15, ouvrant la partie *Cour d'Amours*; soprano solo et chœur d'enfants.

L'orchestre se pare ici de couleurs plus douces, portées notamment par les flûtes, qui font entendre à la tierce un motif mélodique enroulé et voluptueux. Le chœur d'enfants chante a cappella, en *staccato*, ce qui donne l'illusion que l'amour flotte dans l'air comme un parfum — effet renforcé par l'intervention de la soprano solo, dont le motif tournoie autour de trois notes seulement, et à laquelle la flûte répond par un motif au coloris orientalisant.

Cette légèreté contraste délibérément avec la lourdeur rythmique et l'ivrognerie de la section précédente: Orff change ici de registre expressif autant que de palette sonore, pour préparer la progression amoureuse qui occupe le reste de la *Cour d'Amours*.

<https://youtu.be/9V--qKKcUAg?si=HXsk0GuEFaMfFtmM&t=2190>

Écoute 3

N°22, dans la partie *Cour d'Amours*

C'est un rondeau, construit sur l'alternance régulière de couplets et d'un refrain identique — «Oh! oh! oh! totus floreo» («Je fleuris tout entier»). Les couplets sont distribués entre le chœur, le baryton solo et le chœur de femmes, tandis que le refrain réunit la soprano solo et le chœur d'enfants, avant un dernier retour collectif associant baryton, enfants et chœur.

Ce dispositif, en alternance, traduit, mieux que tout commentaire, la montée en intensité amoureuse du texte: la répétition obstinée du refrain, porté par des voix de plus en plus nombreuses à chaque retour, mime littéralement l'embrasement progressif («totus ardeo», «je brûle tout entier») dont parlent les paroles.

<https://youtu.be/9V--qKKcUAg?si=XvBfoTchblzhVE2r&t=296l>

Écoute 4

Ameno d'Era (1996)

Voici peut-être une œuvre qui parlera à un plus grand nombre. En écho à *Carmina Burana*, nous avons ici le travail d'Eric Lévi et Guy Protheroe qui ont acquis une certaine popularité en inventant des chants en pseudo-latin interprété par un chœur d'hommes et de femmes sur de la musique électronique.

Même mécanique de «fausse œuvre ancienne» que *Carmina Burana*, mais radicalisée — la langue elle-même y est inventée, et non plus seulement la musique. Le succès massif (plus de six millions d'exemplaires vendus) et la diffusion virale ultérieure (films, jeux...) reproduisent exactement la trajectoire culturelle d'«O Fortuna».

https://www.youtube.com/watch?v=onjPLuZp6hY&list=OLAK5uy_kpN6T_5-rJhVw5wkTIXRU-BuifZNKs3--g&index=1

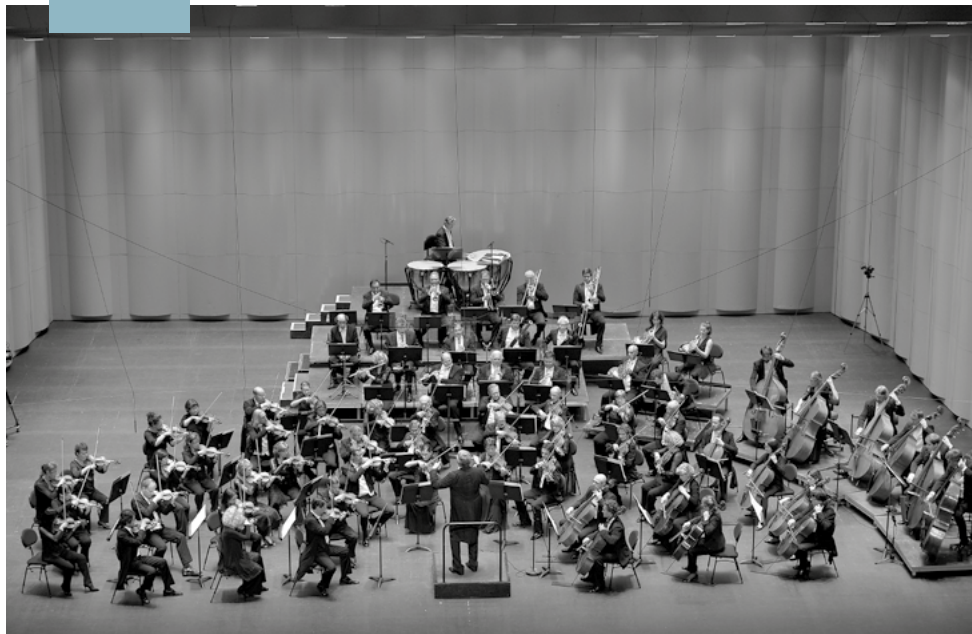
Écoute 5

The Mass d'Era (2003)

S'inscrivant dans la même lignée que *Carmina Burana*, celle de pastiche stylisé, Era rend hommage dans son troisième album *The Mass (2003)* à *Carmina Burana* en empruntant de longues parties d'*O Fortuna*.

https://www.youtube.com/watch?v=NZIU0hOL8Bs&list=OLAK5uy_kpN6T_5-rJhVw5wkTIXRU-BuifZNKs3--g&index=3

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
Guilhem Rosa

Réalisation graphique
Karolina Szuba

Illustration de couverture
Arnaud de Jesus Gonçalves

