



radiofrance

CONCERTS

MAISON DE LA RADIO
ET DE LA MUSIQUE

LA LETTRE

**LE NATIONAL CÉLÈBRE LES 100 ANS
DE PIERRE BOULEZ**

**NOTRE-DAME DE PARIS
LE RETOUR À LA VIE**

VIVALDI LE RETOUR
DES QUATRE SAISONS

HIVER 24/25
n° 30

Gérard Lomnaco

LA SAISON MUSICALE BAT SON PLEIN, ET ALORS QUE L'AUDITORIUM VIENT DE SOUFFLER SES 10 BOUGIES, IL EST TEMPS DÉJÀ DE SONGER À NOËL – NON SANS ÊTRE ALLÉ ADMIRER NOTRE-DAME DE PARIS, À LAQUELLE LES FORCES MUSICALES DE RADIO FRANCE ONT LE BONHEUR DE S'ASSOCIER, POUR LA RÉOUVERTURE ATTENDUE DE NOTRE CHÈRE CATHÉDRALE. À LA MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE, POUR LES FÊTES, ON DANSERA ! PEU AVANT LE 25 DÉCEMBRE, ROMÉO ET JULIETTE OU LE LAC DES CYGNES VIENDRONT HANTER NOTRE IMAGINAIRE GRÂCE À L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE, TANDIS QUE LE PASSAGE VERS LA NOUVELLE ANNÉE SERA L'OCCASION DE CÉLÉBRER JOHANN STRAUSS FILS, NÉ EN 1825, SOIT UN SIÈCLE TOUT JUSTE AVANT UN CERTAIN PIERRE BOULEZ. HÉROS DE L'HIVER À RADIO FRANCE, BOULEZ SERA FÊTÉ À LA FOIS COMME CHEF D'ORCHESTRE ET COMPOSITEUR PAR L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE, EN UN PROLOGUE IDÉAL AU FESTIVAL PRÉSENCES.

NOTRE-DAME, LE RETOUR À LA VIE

LIEU DE CULTE AUTANT QUE TRÉSOR ARCHITECTURAL, NOTRE-DAME DE PARIS S'OFFRE AUSSI DEPUIS DES SIÈCLES COMME CREuset D'UNE EXCEPTIONNELLE ACTIVITÉ MUSICALE. DU CHANT GRÉGORIEN À LA CRÉATION, SES VOÛTES GOTHIQUES RÉSONNENT D'UNE CRÉATIVITÉ CONTINUE, AU POINT DE PASSER PARFOIS DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : NOTRE-DAME EST AUSSI UNE STAR DE LA SCÈNE. LES FORCES DE RADIO FRANCE FÊTENT EN DÉCEMBRE SA RÉOUVERTURE.

Tout commence par une heureuse conjonction, placée sous les auspices de la spiritualité. Sous le règne de Louis VII et l'impulsion de l'évêque de Paris Maurice de Sully, la construction de la cathédrale Notre-Dame s'amorce en 1163. Elle durera près de deux siècles. Dans le même temps se développe ce que l'on appellera plus tard l'École de Notre-Dame : une lignée de chanoines-musiciens traçant un chemin exploratoire, partant du plain-chant pour aller vers la composition polyphonique et métamorphosant l'idée même de répertoire. Mort vers 1177, Maître Albert de Paris est ainsi crédité du premier conduit à trois voix, *Congaudeant Catholici*. Deux grands noms lui succèdent. Le premier, Léonin (v. 1150-v. 1210), compose quantité d'organums à deux voix. Ses pièces sont réunies dans le *Magnus Liber Organi*, comme celles du second, Pérotin le Grand (v. 1160-v. 1230), qui déploie son écriture polyphonique jusqu'à quatre voix. Avec lui, le déchant ou mouvement contraire se substitue au parallélisme des lignes, jusque-là privilégié. Quant à Philippe le Chancelier (1165-1236), également théologien et poète, ses motets nourrissent à leur tour cette esthétique en pleine mutation, en ajoutant aux parties vocalisées des paroles secondaires.

En lien avec la liturgie, la musique à Notre-Dame accompagnera pendant plusieurs siècles les cérémonies ou actions de grâces royales. L'hymne la plus souvent entonnée dans ces circonstances est le *Te Deum*, soit dans sa forme monodique originelle, soit dans une version recomposée au goût du jour. Charles VII reprend Paris aux Anglais ? *Te Deum* dix ans plus tard (1447). Henri IV rentre triomphant dans la capitale ? *Te Deum* (1594). Louis XIV présente son épouse Marie-Thérèse aux Parisiens ? *Te Deum* (1660). La tradition se poursuivra jusqu'au XX^e siècle : un *Te Deum* de la victoire célèbre la fin de la Première Guerre mondiale le 17 novembre 1918 ; un autre lui répond le 9 mai 1945... doublé d'une Marseillaise aux grandes orgues.

Car le pays s'est sécularisé. En 1787, Jean-François Lesueur (1760-1837), premier maître de musique de la cathédrale à ne pas avoir reçu les ordres, doit quitter son poste, accusé de trop de faste musical – ses œuvres faisant la part belle à l'orchestre attirent un public pas forcément venu pour la prière... Sous la Révolution, la cathédrale est décrétée Temple de la Raison. Elle reviendra au culte catholique en 1802 et verra, sur ses bancs, la conversion de Paul Claudel, soudain frappé par un Magnificat en 1886. Au siècle suivant, l'Église est séparée de l'État. Musique sacrée et musique profane dialoguent désormais volontiers, tant au concert que dans les lieux de culte. Un événement symbolise la portée nouvelle d'un répertoire et d'un monument : le 19 décembre 1990, le concert de chants sacrés donné à Notre-Dame par Jessye Norman est retransmis sur écran géant sur le parvis de la cathédrale. Sacrée un an plus tôt Marianne lyrique par la grâce d'une Marseillaise délivrée en bleu, blanc et rouge sur la place de la Concorde lors du bicentenaire de la Révolution, la soprano américaine dispense à une foule de mélomanes la spiritualité œcuménique d'une musique qui devient universelle en débordant les murs de l'auguste édifice.

UN LIEU DE TRANSMISSION

Auprès d'elle se trouvait notamment la Maîtrise de Radio France. Ce chœur de jeunes voix se fait alors l'écho de la longue tradition pédagogique abritée par la cathédrale depuis sa fondation. Et même avant : l'école épiscopale de Paris entretenait une maîtrise d'enfants depuis le... IV^e siècle. Sa direction reviendra plus tard aux musiciens-chanoines déjà évoqués : Albert, Léonin, Pérotin, puis leurs successeurs. La réputation de cet ensemble vocal croît avec les décennies ; ces petits chanteurs de Notre-Dame restent un fleuron de l'histoire chorale française – laquelle se tient souvent, sur ce plan, dans l'ombre de ses modèles anglo-saxons.

La Maîtrise Notre-Dame de Paris en est aujourd'hui l'héritière, et recoupe plusieurs ensembles : la Pré-Maîtrise s'adresse aux plus jeunes, le Chœur d'enfants aux collégiens, le Jeune Ensemble aux lycéens, le

Chœur d'adultes constituant une ultime étape de spécialisation. D'une école médiévale pour jeunes garçons où chant, prière et liturgie ne faisaient qu'un, la Maîtrise est devenue une structure d'enseignement mixte, ouverte au répertoire profane et destinée au concert autant qu'aux offices. Ceux-ci sont au nombre de 1000 dans l'année, et l'occasion de faire résonner les plus grands maîtres sous les voûtes de Notre-Dame... ou sous celles de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, depuis l'incendie qui ravagea la cathédrale en 2019. Le répertoire de la Maîtrise couvre cinq siècles de musique. Pour la seule saison 2023-2024, elle a notamment chanté Tallis, Palestrina, Lassus, Byrd, Monteverdi, Schütz, Campra, Bach, Domenico Scarlatti, Mozart, Mendelssohn, Liszt, Fauré, Chaminade, Caplet, Andriessen, Langlais, Jehan Alain, etc. Et c'est sans compter la création contemporaine, avec par exemple les œuvres d'Yves Castagnet, actuel titulaire de l'orgue de chœur de la cathédrale, ou celles de Michael Hurd, Bob Chilcott ou Philip Lawson.

LA VOIX DE NOTRE-DAME

Reste que, plus encore peut-être que l'entrelacs sonore de ses gosiers chantants, la véritable voix de Notre-Dame, son émanation « corporelle », c'est son grand orgue. Ce monument dans le monument a lui aussi évolué au cours du temps. Après un premier orgue suspendu apparu au XIV^e siècle, le grand orgue s'installe à sa place définitive en 1400 – il n'a alors qu'un clavier. Plusieurs fois remanié, il atteint cinq claviers en 1733. C'est par lui que la musique profane entre dans Notre-Dame : au XVIII^e siècle, les concertos pour orgue de Claude Balbastre (1724-1799), créés au Palais des Tuileries par le Concert Spirituel, sont repris dans la cathédrale avec un tel succès que l'archevêché finit par interdire ces concerts par trop perturbants. Le même Balbastre parviendra à protéger l'orgue des fureurs révolutionnaires, se ralliant au mouvement avec ses variations sur La Marseillaise ou sur Ça ira...

Lorsque Viollet-le-Duc lance au siècle suivant son grand plan de restauration de l'édifice, le devis d'Aristide Cavaillé-Coll pour la réfection de l'instrument est d'abord jugé excessif. Une pétition, signée notamment par Berlioz et Rossini, obtiendra l'engagement du facteur. Son grand orgue symphonique de 86 jeux est inauguré d'abord à Noël 1867 dans le cadre de l'Exposition universelle, puis officiellement le 6 mars 1868, par le gratin des organistes regroupé autour du titulaire Eugène Sergent : César Franck, Camille Saint-Saëns, Charles-Marie Widor et Alexandre Guilmant. Nommé titulaire en 1900, Louis Vierne (1870-1937) jouera un rôle crucial dans la renommée de l'instrument : avec pour assistant Maurice Duruflé, il invite en tribune Fauré, Rimski-Korsakov ou Saint-Saëns. À son tour, Pierre Cochereau (1924-1984) initiera en 1968 les Concerts du dimanche après-midi, offrant ses claviers à des organistes du monde entier pour des sessions publiques enregistrées incluant la musique d'Arvo Pärt ou celle de Xenakis. Aujourd'hui riche de 8000 tuyaux – dont certains datent du XV^e siècle – et 115 jeux réels, le grand orgue de Notre-Dame de Paris est le deuxième plus grand orgue de France après celui de l'église Saint-Eustache.

UNE CATHÉDRALE DE FICTION

Seules rivales du gigantesque instrument dans notre imaginaire sonore : les cloches. Surtout lorsqu'elles sont actionnées par Quasimodo dans Notre-Dame de Paris. Dès sa parution en 1831, le roman de Victor Hugo tourne tous les regards vers la cathédrale. Outre qu'il lui consacre un plein chapitre historique, il en fait le cœur géographique de son intrigue, où se croisent les destins du bossu sonneur de clo-

ches, amoureux de la danseuse bohémienne Esméralda, elle-même sous le charme du capitaine de la garde, Phœbus, et coupablement désirée par l'archidiacre Claude Frollo. Accusée de sorcellerie, Esméralda sera pendue sur le parvis de la cathédrale, sous les yeux de Frollo, qui l'a livrée, et du bossu, qui précipite l'archidiacre du haut de la tour.

Sollicité en vain par Rossini et Meyerbeer, Hugo accepte d'adapter son roman pour Louise Bertin. Il signe le livret de *La Esmeralda*, créée à l'Opéra de Paris en 1836 par la fine fleur du chant français : Cornélie Falcon (Esméralda), Adolphe Nourrit (Phœbus), Nicolas-Prospère Levasseur (Frollo, que la censure a rendu laïc) et Eugène Massol (Quasimodo). Même Berlioz loue les « beautés incontestables » de la partition. Suivront une trentaine d'adaptations scéniques. Dargomijski fait traduire en russe le livret de Hugo, pour une *Esmeralda* (1847) frappée par la censure tsariste : Frollo n'est pas plus prêtre que chez Bertin... et la cathédrale a disparu ! Elle reviendra bien sûr chez Franz Schmidt (*Notre Dame*, 1914), Zigmars Liepiņš (*Parīzes Dievmātes katedrāle*, 1997) ou Rainer Böhm (*Quasimodos Hochzeit*, 1998), sans compter l'*Esmeralda* de Massenet (1865), amorcée à la Villa Médicis et laissée inachevée. En 1880, Chausson s'arrête lui aussi après un monologue d'Esméralda.

La danseuse bohémienne inspire aussi l'art chorégraphique : en 1965, le ballet de Roland Petit *Notre-Dame de Paris* est créé à l'Opéra de Paris, sur une musique de Maurice Jarre. Autour de Claire Motte (Esméralda) gravitent le chorégraphe (Quasimodo), Cyril Atanassoff (Frollo) et Jean-Pierre Bonnefous (Phœbus). La popularité du ballet est portée par celle de ses auteurs : Petit est connu du public pour *Le Jeune Homme et la Mort* (1946) et *Carmen* (1949), qui a popularisé l'inclassable Zizi Jeanmaire ; et Maurice Jarre vient de signer au cinéma les musiques inoubliables de *Lawrence d'Arabie* et du *Jour le plus long* (1962), sans parler du *Docteur Jivago* qui sort en 1965.

Deux étapes encore, et la cathédrale de Paris passe du monde de l'Opéra à celui du théâtre musical « grand public ». D'abord, Robert Hossein monte au Palais des Sports une de ces productions pharaoniques dont il a le secret : *Notre-Dame de Paris* (1978-1979) attire un demi-million de spectateurs, avec sa bande musicale variée (chants sacrés, pages symphoniques, « *Dies iræ* » du *Requiem* de Verdi, etc.) et sa cathédrale dominant la scène. Vingt ans plus tard, le Palais des Congrès accueille une comédie musicale de Luc Plamondon (paroles) et Richard Cocciante (musique) : cette *Notre-Dame de Paris* va conquérir la planète, du West End londonien à Las Vegas, de Pékin aux Arènes de Vérone, imposant notamment la chanson « *Le Temps des cathédrales* » où Gringoire, le poète jongleur, fusionne l'an 1482 et l'an 2000. Les studios Disney répliqueront avec *Le Bossu de Notre-Dame* (1999), comédie musicale d'après leur film d'animation de 1996 et sur la musique d'Alan Menken. Bien éloigné des petits chanteurs de Pérotin mais aussi jeune qu'eux, un nouveau public se tourne désormais en chanson vers la Dame de pierre et de verre...

Chantal Cazaux

RÉOUVERTURE
DE NOTRE-DAME DE PARIS

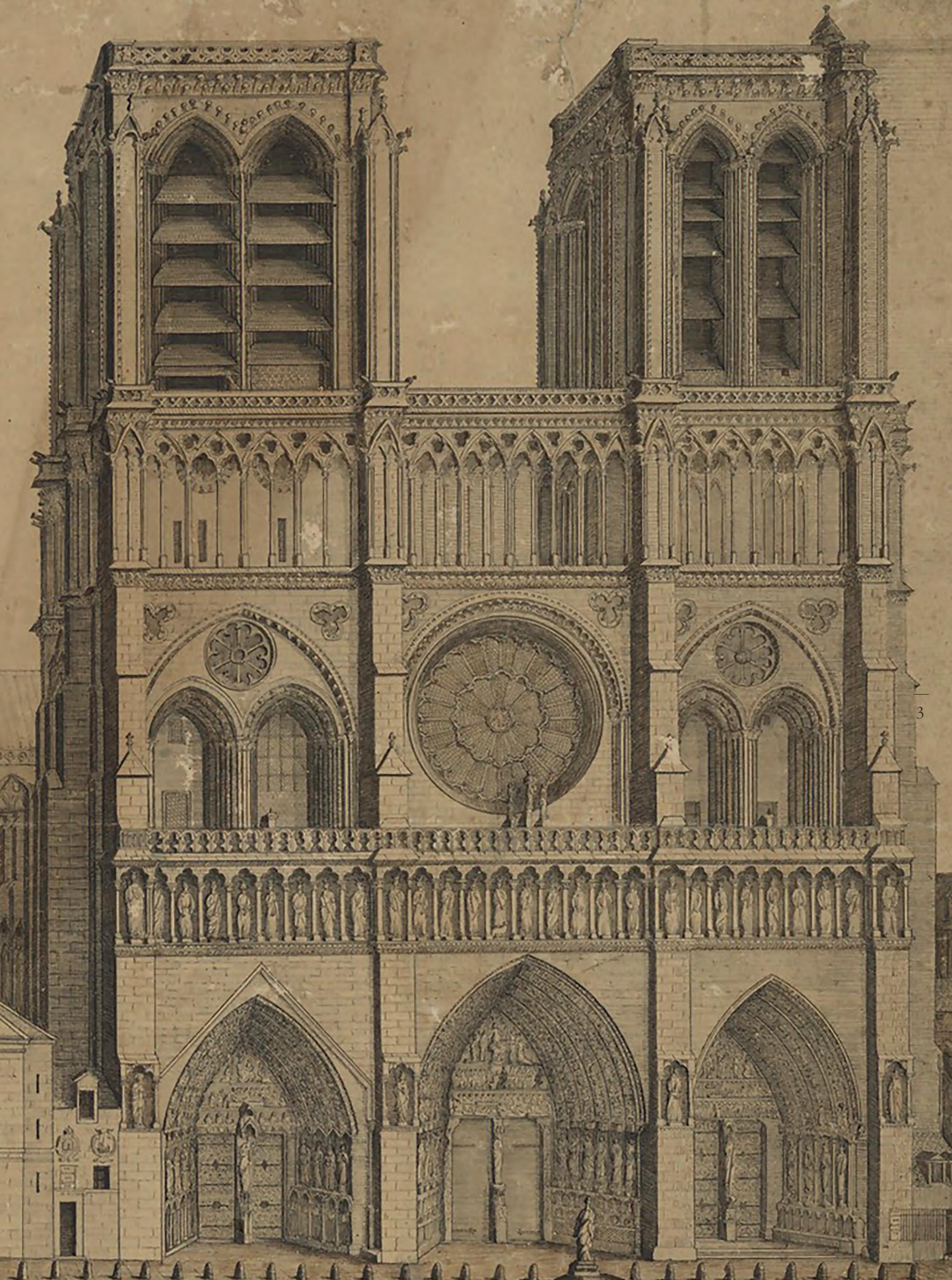
SAMEDI

7

DÉCEMBRE

NOTRE-DAME DE PARIS

Maîtrise de Radio France
Orchestre Philharmonique de Radio France



3



Pelagia et Philammon © Arthur Acker

DE TOUT CHŒUR AVEC LES DIEUX

DIEUX ET DÉESSES SONT SOUVENT DESCENDUS PARMIS LES HOMMES POUR PRENDRE VIE SOUS LES FEUX DE LA RAMPE. MAIS LORSQU'ILS PARLENT PAR LA VOIX DES CHŒURS, QUELS MESSAGES NOUS DÉLIVRENT-ILS ?

Les dieux existeraient-ils seulement si les chœurs n'en avaient raconté les exploits ? Sans les muses, nulle mythologie ; les filles de Zeus et de Mnémosyne ont chanté leur histoire au berger Hésiode pour que celui-ci en fasse le récit aux autres hommes. Inversement, les mortels n'auraient peut-être pas chanté ensemble si les dieux ne leur en avaient soufflé l'idée ; il est revenu au poète Philammon, fils d'Apollon et de la nymphe Argiope, de réunir les jeunes filles en chœur. Ainsi en sommes-nous venus à chanter à plusieurs mais d'une seule voix, puisque que si les muses étaient neuf, elles n'en chantaient pas moins à l'unisson. L'harmonie est unie avant toute chose.

Homère ayant rendu hommage aux muses dans ses grands cycles de l'Illiade et de l'Odyssee, Ulysse a croisé d'autres chanteuses tout aussi séductrices mais plus dangereuses. Pensons aux sirènes qui, « couchées dans une prairie captiveront ce guerrier de leurs voix harmonieuses. Autour d'elles sont les ossements et les chairs desséchées des victimes qu'elles ont fait périr. » Fascinées par les mélodies divines, les humaines ne voulaient pas être en restes. Neuf sœurs « bêtement fières de leur nombre » ont cru, selon Ovide, pouvoir rivaliser avec les divinités ; incapables de conquérir le Parnasse, elles ont été métamorphosées en oiseaux. Aujourd'hui encore, il se peut que certains volatiles orqueilleux se glissent dans les chœurs pour y faire entendre leurs voix de pie ou de chardonneret ; à nous de retenir la leçon pour ne pas finir comme les piérides ou, à l'issue d'un autre concours insolent, ne pas perdre tel Thamyris, fils de Philammon, le don du chant.

AUX PLAISIRS DE L'OLYMPES

Homme et femmes se sont donc mis à chanter. Non seulement l'histoire des dieux mais aussi leurs louanges et leurs prières. Callimaque de Cyrène aurait été le premier à dédier ses hymnes à Zeus ou à Apollon. Mais le temps a passé et les religions ont changé. À Versailles puis à Paris, la mythologie est devenue le fonds de commerce de la tragédie lyrique. Les temples ayant été rasés au profit des théâtres et des salles de concert, les figures de l'Olympe ont été invitées par Lully et Rameau à des spectacles plus divertissants. Juchées sur des chars ou des nuages en toc afin de descendre des plafonds, elles ont pu poursuivre leur carrière sur les planches tandis que les chœurs retrouvaient à l'opéra la place qui était la leur dans la tragédie antique. Pour le librettiste de Gluck, il était étonnant que tous les poètes lyriques n'aient pas retenu Euripide et les tragiques grecs pour seuls modèles. La mode des mythes n'était pas près de s'épuiser, cent ans plus tard, l'engouement n'avait pas faibli. Sans doute les dieux et les héros de la Gaîté parisienne avaient-ils perdu un peu de leur superbe, mais tout Paris s'époumonait en 1858 sur le chœur infernal, l'hymne à Bacchus et les autres morceaux à succès d'Orphée aux Enfers. Offenbach venait à peine de diriger la création de son opéra bouffe que Gounod, de voyage en Italie, était émerveillé par la capitale italienne : « ce sol est d'une telle fécondité historique qu'on ne peut y donner un coup de pioche sans cogner un chef-d'œuvre ; et il en est de même de Pompéi et d'Herculanum. » Malgré des noms différents, les dieux étaient les mêmes à Rome et à Athènes. Gounod s'étant déjà aventuré sur l'île de Sapho, le voici dorénavant en compagnie de Philémon et Baucis, profitant du lait transformé en vin par Jupiter pour se lancer dans de réjouissantes orgies, non sans convoquer de nouveau les chœurs afin d'annoncer la punition divine réservée aux Phrygiens.

Un tel goût pour la mythologie avait assurément de bonnes raisons d'être. À Delphes, les archéologues français creusaient sans cesse, seuls à posséder suffisamment de sesterces pour dédommager les habitants du dérangement. Au fil des fouilles ont été exhumés la Stoa athénienne, la colonne effondrée du Sphinx, une statue d'aurige en bronze, des autels et le rocher de la Sybille duquel la Pythie prononçait ses prophéties. Des temples, un stade et un théâtre ont resurgi, de même que le texte et la musique d'un hymne à Apollon préservés sur des blocs de pierre. De tels vestiges n'étant guère habitables, les muses de l'Hélicon ont trouvé là de bonnes raisons pour quitter leur mont et s'encailler sur les Grands Boulevards. Au théâtre, Ulysse avait les faveurs de Gounod, les Érinnyes persécutaient Massenet et Antigone inspirait à Saint-Saëns une partition dont l'objectif était de « reproduire autant que possible l'effet des chœurs antiques ». Des « chœurs à la grecque » dont les « bruyantes et brutales interventions » ont déconcerté le critique du Gaulois, mais dont le critique du Ménestrel a apprécié la modernité abreuvée aux sources fraîches de l'antiquité. Parce que le lyrisme français a forgé son identité sur la merveilleuse enclume d'Héphaïstos, la mythologie n'est jamais passée de mode.

Immortels, les dieux se sont accrochés à la musique comme des statues à leur piédestal, au point de se faire la caution d'un savoir académique, la garantie d'une noblesse de l'art dont tous les candidats au prix de Rome devaient se prévaloir. Maints compositeurs ont alors décidé de faire leur preuve dans le genre exigeant de l'intermède

mythologique. C'étaient des hymnes (Saint-Saëns), des odes (Fauré), des scènes (Dubois) ou des poèmes (Godard). De petites formes essentiellement dialoguées et très théâtrales, mythologiques, antiques ou lyriques réunissant sirènes, nymphes, chasseurs ou Argonautes pour louer Vénus, Diane ou Bacchus. À la demande d'une société chorale d'amateurs, Fauré s'est ainsi emparé de la naissance de Vénus de Paul Collin. Malgré d'autres collaborations avec Gounod et Massenet, l'écrivain s'est parfois vu reprocher des faiblesses littéraires ; Fauré lui-même a toutefois considéré cette partition comme l'une de ses meilleures. Après une création accompagnée par trois pianos dont un joué par César Franck, il a fait reprendre sa « perle bleu-gris » à la Société Nationale de Musique puis, dans une nouvelle version orchestrale, aux Concerts Colonne.

Il en a même tiré une version anglaise pour le Festival anglais de Leeds. C'est dire combien il appréciait cette proximité avec Jupiter et le tableau offert par la nudité de la plus belle des déesses. Une Vénus magnifique comme un Botticelli ou comme une peinture d'Alexandre Cabanel acquise par Napoléon III lui-même.

AU CŒUR DES MYTHES

Aujourd'hui, les muses ont déserté Paris. Sans doute la pollution les a-t-elles convaincues de retourner boire à l'Hippocrène. La mythologie possède pourtant bien des qualités pour réveiller les consciences écologiques endormies. La Diane de Benjamin Godard et l'Hylas de Théodore Dubois partagent le même poète, Édouard Guinand, auteur de livrets pour le concours du Prix de Rome, à la fois écrivain et directeur honoraire au ministère de la Marine. Si nombre de ses textes sont peuplés de bergers et de dieux, la nature y tient souvent le rôle principal. La forêt et ses oiseaux, l'eau d'une mer calme et souriante puis celle d'un ruisseau au murmure gracieux. Émergeant de l'onde, une nymphe révèle l'amour au jeune Hylas qui se précipite dans les flots. N'est-ce pas le même ruisseau qui court dans la forêt de Diane ? Au cœur de l'antique verdure, l'amour se devine partout, emplit la partition de Godard de doux baisers et de divines caresses. Voilà peut-être le véritable cadeau des dieux aux riverains de la Seine : une musique sensuelle dans laquelle ils peuvent se plonger afin de connaître le délice d'un bon bain avec les néréides.

François-Gildas Tual

DUBOIS, FAURÉ, GODARD

JEUDI
5
DÉCEMBRE
AUDITORIUM

Karine Deshayes, Michael Arivony,
Romain Descharmes
Chœur de Radio France
Josep Vila i Casañas direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

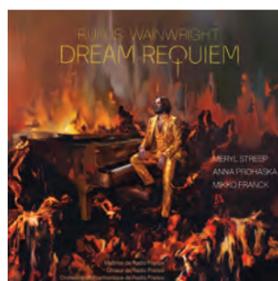
ÉDITIONS



MÖBIUS MORPHOSIS

Möbius Morphosis est une création multidisciplinaire du chorégraphe Rachid Ouramdane et la Compagnie XY avec le Ballet de l'Opéra national de Lyon et la Maîtrise de Radio France. Plus de cent artistes (acrobates, danseurs et chanteurs) se sont retrouvés en juillet 2024 pour donner corps aux murmurations, ces vols spectaculaires d'oiseaux. La musique composée par JB Dunckel est interprétée par la Maîtrise de Radio France sous la direction de Sofi Jeannin.

Sortie chez Warner Classics



DREAM REQUIEM

Une narratrice (Meryl Streep), une soprano (Anna Prohaska), la Maîtrise, le Chœur et l'Orchestre Philharmonique de Radio France sont réunis sous la baguette de Mikko Franck pour le Dream Requiem de Rufus Wainwright, donné en création mondiale à l'Auditorium de Radio France, le 14 juin 2024. « La musique parle de mort mais je la souhaitais inspirante et pleine d'espoir. Mon ouvrage mêle deux mondes sonores : celui, chanté, du Requiem et celui, déclamé, du texte de Byron » déclarait alors le chanteur et compositeur canadien.

Sortie chez Warner Classics

MAÎTRE ET SERVITEUR

À L'OCCASION DU CENTENAIRE DE SA NAISSANCE, L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE CONSACRE DEUX SOIRÉES À LA FIGURE DE PIERRE BOULEZ COMPOSITEUR. SANS NÉGLIGER, À TRAVERS DES PIÈCES DE BARTÓK, DEBUSSY OU WAGNER, L'IMMENSE CHEF QU'IL FUT.

Pierre Boulez chef d'orchestre ? Aujourd'hui : une évidence. Mais c'est loin d'être le cas le 18 juin 1963, lorsqu'il entre sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées pour diriger l'Orchestre National dans Le Sacre du printemps de Stravinsky. À l'époque, peu de gens voient en lui un maestro symphonique, lui qui s'est fait un nom comme compositeur, organisateur de concerts d'avant-garde, polémiste, agitateur culturel. Ce concert est un choc : l'orchestre découvre une oreille infatigable et une gestuelle inédite, le public et la critique une clarté et un tranchant qui dépoussièrent des couches de tradition pour retrouver la vérité des œuvres.

Le parcours pour parvenir à cette épiphanie est celui d'un autodidacte. Recalé en classe de piano au Conservatoire, ce compositeur né jouait des ondes Martenot pour gagner sa vie, le coup de foudre de l'amitié avec Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud l'amenant après-guerre à coordonner la musique de scène de leur compagnie théâtrale. C'est là, au Théâtre Marigny, en 1954, qu'il fonde les concerts du Domaine musical, dédiés à la création. Au début, de la musique de chambre, progressivement aussi de petits ensembles. Et le hasard rencontre la nécessité : les grandes baguettes de l'époque ne s'intéressent pas à cette musique, à plus forte raison depuis que Roger Désormière est paralysé à la suite d'une attaque. Les chefs spécialisés sont médiocres, et Boulez ne supporte pas l'amateurisme. Il faut donc que quelqu'un s'y colle...

C'est ainsi qu'il commence à diriger son petit groupe de camarades dans les partitions dodécaphoniques de Stockhausen, Berio ou les siennes propres. Il se sent aussi maladroit qu'eux, ils apprennent en même temps. Le petit nombre de musiciens rend superflu l'usage d'une baguette : il n'y aura jamais recours, même face à cent musiciens, la précision de sa main et de son poignet y supplée. En 1956, il met à profit une tournée de la compagnie Renaud Barrault en Amérique

latine pour s'essayer à la tête d'une formation symphonique, au Vénézuéla, loin des regards critiques... Puis c'est Hans Rosbaud, un de ses mentors avec Désormière, qui lui confie parfois son Orchestre symphonique du Südwest-funk, à Baden-Baden où Boulez s'installe en 1959.

Ce 18 juin 1963 est donc une révélation, couronnement symphonique bientôt suivi du sacre lyrique avec la première du Wozzeck d'Alban Berg à l'Opéra de Paris au mois de novembre. Même son pire ennemi Bernard Gavoty, critique au Figaro, qui déteste sa musique, s'incline devant le chef, allant jusqu'à le mettre sur le même plan que Karajan et Bernstein ! Le mouvement est lancé, il ne s'arrêtera plus.

Avec Le Sacre et Wozzeck se profilent les fondamenteaux de son répertoire de chef en devenir : les classiques du XX^e, autour d'un axe Stravinsky / École de Vienne, auquel Bartók et Debussy se greffent comme une évidence. Sa battue nette et précise, à mains nues, sans fioritures, sert une interprétation débarrassée de tout romantisme : la transparence des plans sonores, l'acuité des rythmes soulignent la nouveauté radicale de ces musiques. Ainsi son Debussy n'a-t-il plus rien des brumes impressionnistes : tout y est d'une lumière aveuglante, faisant du compositeur non pas un continuateur du XIX^e siècle, mais bien la porte d'entrée dans le XX^e.

Ses premiers disques reflètent ces choix. Il signe, en 1965, un contrat avec CBS, qui lui permet d'enregistrer non seulement ses propres œuvres, mais son cœur de cible. À Londres d'abord (les Nocturnes

de Debussy de 1968 avec le Philharmonia), puis aux États-Unis (Le Sacre à Cleveland en 1969). Car dans l'intervalle il a pris pied outre-Atlantique,

où le grand George Szell, tout puissant directeur de l'Orchestre de Cleveland, le verrait bien lui succéder. Depuis qu'il boude la France de Malraux qui ne lui donne pas les moyens de travailler, son activité se répartit entre la Grande-Bretagne et les États-Unis : en 1969 est annoncée sa double nomination, pour une prise de fonction deux ans plus tard, à la tête de l'Orchestre symphonique de la BBC et de l'Orchestre philharmonique de New York, deux postes prestigieux qui sont pour lui une forme de pied de nez aux institutions musicales françaises. Là, il élargit son périmètre. Directeur musical, il doit bien diriger du grand répertoire mais ne convainc pas toujours dans Haendel ou Beethoven, seul Berlioz semblant lui parler par l'inventivité de son orchestration. En revanche, il ajoute des cordes à son arc, enregistrant Ravel, que jusqu'ici il méprisait comme un simple faiseur, par opposition au génie de Debussy. Boulez est donc capable d'évoluer, son assistant à l'IRCAM Andrew Gerzso dira joliment : « son absolutisme était toujours provisoire »... À la même époque, il se découvre un attrait qui ne se démentira jamais pour Mahler que, là encore, il ne voit pas comme le dernier des romantiques mais comme le premier des modernes.

Entretemps, le grand tournant aura été la découverte de Wagner. Wieland Wagner cherchait depuis longtemps un chef capable d'offrir le pendant musical à la révolution scénique qu'il avait enclenchée à Bayreuth. Un chef moderne, qui débarrasse



Pierre Boulez © DR

Wagner de sa grandiloquence. De 1966 à 1970, Boulez est à Bayreuth pour un Parsifal fluide et translucide, rapide, sans onction sacrée. Même dégraissage dans le légendaire Ring du centenaire, accueilli par des menaces de mort à la première de 1976, et par une heure et demie de rappels à la dernière de 1980. En phase avec la mise en scène humaine et théâtrale de Chéreau, sa direction vivante et serrée fait écrire à Pierre Flinois : « Cette perfection dans la transparence, la finesse et la lisibilité est un enchantement pour l'oreille. »

Après quelques années consacrées à composer et à consolider les institutions que la France de Pompidou lui a créées sur mesure, l'IRCAM et l'Ensemble intercontemporain, le milieu des années 1980 le voit revenir à la carrière de chef international itinérant : il renoue avec Cleveland et Chicago, devient un invité privilégié des Philharmoniques de Berlin et Vienne. C'est aussi l'époque où, ayant quitté CBS, il signe un contrat avec Deutsche Grammophon. Il y réenregistre son cœur de répertoire (Stravinsky, Bartók, Debussy, Ravel) et y ajoute Mahler, qu'il n'avait pas encore légué à la postérité. Sans rien perdre de sa clarté et de son dépouillement, son style est devenu moins tranchant, plus rond, à l'image d'une personnalité paradoxale, dont l'apparente froideur n'était qu'une carapace pour canaliser une émotivité et une sensualité à fleur de peau.

Christian Merlin

WAGNER, BOULEZ,
PHILIPPE MANOURY

VENDREDI

17

JANVIER
PHILHARMONIE DE PARIS

Johann van Oostrum, Klaus Florian Vogt,
Falk Struckmann
Orchestre National de France
Thomas Guggeis direction

BARTÓK, DEBUSSY, BOULEZ

JEUDI

23

JANVIER
AUDITORIUM

Sarah Aristidou, Jean-Efflam Bouvazet
Chœur de Radio France
Orchestre National de France
Juraj Valčuha direction

DIFFUSIONS SUR FRANCE MUSIQUE

« LE CERVEAU LE PLUS MUSICAL QUI FUT JAMAIS »

AVEC L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE ET LE JANOSKA ENSEMBLE, LE PASSAGE VERS 2025 EST L'OCCASION DE FÊTER LE BICENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE JOHANN STRAUSS FILS : UN MAÎTRE DE LA MUSIQUE LÉGÈRE À PRENDRE TRÈS AU SÉRIEUX.

Le regard des maîtres de la musique sérieuse sur les artisans du répertoire léger a souvent été mêlé de dédain, de petites phrases assassines teintées d'une forme de jalousie face au succès de leurs collègues produisant de la musique facile. Ainsi de Beethoven qui se désolait que ses éditeurs, avides de Rossini, refusent ses partitions, ou de la fameuse saillie de Stravinski : « Vivaldi, le compositeur qui a écrit quatre cents fois le même concerto ». L'ironie a davantage de saveur encore lorsqu'elle intervient entre compatriotes. Pierre Boulez, au moment de suggérer le nom de Patrice Chéreau pour le Ring du centenaire en 1976 à Bayreuth, n'avait pu s'empêcher d'asséner un petit coup de sabot à Offenbach : « Patrice n'avait jusque-là mis en scène que deux opéras, dont Les Contes d'Hoffmann, qui ne sont pas grand-chose, malgré Hoffmann... »

Ce trait d'esprit n'est pourtant pas toujours la règle. Il existe même un contre-exemple le long du Danube, autour de Johann Strauss fils, qui fit une remarquable unanimité jusque dans les sphères les plus élitistes. Il n'y eut guère que l'intraitable Mahler pour refuser sur le fond « d'admirer les valseuses comme des œuvres d'art », tant les esprits les plus intransigeants de la musique savante germanique ont témoigné un respect sincère à Strauss. Jusqu'aux maîtres de la Seconde École de Vienne, les plus radicaux de leur temps, les plus à même de tourner le dos à la musique du passé.

Qu'il s'agisse du maître Arnold Schoenberg ou de ses disciples Alban Berg et Anton Webern, tous tenaient en la plus haute estime celui qui symbolisait pourtant la quintessence de la Vienne bourgeoise dont ils cherchaient à s'affranchir. Le trio accepta sans barguigner l'héritage de la valse, si facile à railler à l'époque du modernisme à tout crin. Webern, qui chérissait Schubert au point d'orchestrer les Danses allemandes, voyait en Strauss un continuateur. « C'est une musique si fine, si délicate. Je comprends désormais que Johann Strauss est un maître » écrivait-il en 1912 dans une lettre à Schoenberg, alors qu'il était contraint de diriger des opérettes pour gagner sa vie. À la fin des années 1920, quand sa carrière au pupitre prend de l'ampleur, en bon ambassadeur de la musique viennoise, Webern continue à diriger Strauss, jusqu'au Royaume-Uni, et aux côtés de la Musique d'accompagnement pour une scène de film de son mentor. Pour les besoins de l'éphémère Société d'exécutions musicales privées fondée en 1918 pour promouvoir la musique nouvelle, les trois Viennois avaient déjà commis de merveilleux arrangements de valseuses pour formation réduite – quatuor à cordes, piano et harmonium. Berg se vit confier Aimer, boire et chanter, Webern la Valse du trésor, et Schoenberg Roses du sud et Les Lagunes, avant

de reprendre sa plume d'arrangeur à l'occasion du centenaire Strauss en 1925, pour la Valse de l'Empereur, dans le même effectif avec flûte et clarinette mais sans harmonium.

D'un autre acabit car émanant d'un contemporain, l'opinion de Wagner, qui avait pourtant la dent dure, étonne quant à une esthétique aux antipodes de la sienne : « une simple valse de Strauss surpasse, par la grâce, par la finesse, par le soutenu réellement musical, la plus grande partie des ouvrages de fabrication étrangère laborieusement élaborés. » Ou encore, sous forme de jugement ultime : « Strauss, le cerveau le plus musical qui fut jamais. »

L'estime peut aussi déboucher sur une improbable amitié. Face aux Valseuses à quatre mains op. 39 de Brahms, l'influent critique Eduard Hanslick s'étonnait : « Brahms le sérieux, le taciturne, écrire des valseuses... aussi nordique, protestant et peu mondain qu'il est. » Claude Rostand enfonce le clou : « L'été, Brahms aimait passer ses après-midis avec l'un des musiciens qu'il aimait le plus, Johann Strauss. » À un ami qui s'appropriait à découvrir Vienne, l'auteur du Requiem allemand devait écrire : « Il faut que vous alliez au Volksgarten. Le vendredi soir, Strauss y conduit ses valseuses. C'est un tel maître de l'orchestre que l'on ne perd pas une seule note de chaque instrument. » Sur ses vieux jours, chaque été, dans son petit appartement de la vallée de la Traun à Bad Ischl, Brahms reçoit Strauss, et le 13 mars 1897, trois semaines avant de mourir dans la capitale, il consacre sa dernière sortie publique à l'ultime opérette du compositeur viennois, La Déesse Raison. Cinq ans plus tôt, c'est à Brahms que Strauss avait dédié sa valse Seid umschlungen, Millionen !, dont le titre fraternel provient de l'Ode à la Joie de Schiller – et fait naturellement écho à la Neuvième de Beethoven.

Le témoignage le plus émouvant reste lié à Alice Strauss, la belle-fille, qui, demandant un autographe à Brahms, voit son éventail couvert des premières mesures du Beau Danube bleu suivies des mots « malheureusement pas de Johannes Brahms ! » La providence a voulu que les deux hommes, morts à exactement quatorze mois d'intervalle, soient enterrés côte à côte au Cimetière central de Vienne.

Yannick Millon

RENCONTRE AVEC NICOLAS POMMARET DE FRANCE MUSIQUE

« IL FAUT PARLER À TOUT LE MONDE »



© C. Abramowitz

Pas facile, peut-être, de reprendre l'antenne après la compétente bonhomie enthousiaste d'Alex Dutilh, « monsieur Jazz » sur France Musique, parti après 42 ans de micro. Nicolas Pommaret a tranquillement pris sa suite, avec naturel, tuba et belle voix grave. Feuilletons quelques pages du « dictionnaire Pommaret ».

Brief

Je l'ai su le 21 juin. J'étais au concert au studio 104, avec Alex Dutilh et Nathalie Piolé. J'attendais des nouvelles de Marc Voinchet et Stéphane Grant (nos deux patrons). Et Marc m'a envoyé un texto. Nous sommes allés au restaurant pour discuter, et il m'a dit « ... on aimerait bien que ce soit vous. » Si un jour j'écris mon autobiographie, ce sera le titre d'un chapitre, assurément ! Et à partir de là... C'était tout ! On s'est revus 3 heures au mois de juillet, je pensais qu'ils allaient me faire un *brief*, et en réalité pas du tout ! J'étais libre sur le ton et le contenu. Ils m'ont assuré qu'ils m'avaient déjà beaucoup écouté. Je fais donc avec ma culture d'auditeur de France Musique, avec mon ton qui n'est pas celui d'une radio commerciale, et puis je m'amuse avec la réalisation : parler sur les morceaux, en jazz, ce n'est peut-être pas si dramatique ! Si on me dit d'arrêter, je le ferai, mais pour l'instant ça va.

Chicago

Il y a 14 ans, à Tournon, dans la vallée du Rhône, le centre socio-culturel a monté un projet de radio associative. J'ai été un jour invité pour y présenter l'orchestre amateur dans lequel je jouais, et le gars m'a senti très à l'aise, et m'a invité à essayer. Il voulait des émissions de pop-rock, et j'ai dit « non ! Ce n'est pas mon truc. Moi, c'est le jazz. » J'ai fait 8 ou 9 émissions avec mes propres disques. Ils ont ensuite monté un dossier au CSA (parce que c'était une radio éphémère) et, à partir de 2011, j'ai pu commencer *Délectic Jazz*, mon émission qui a duré jusqu'au 4 juillet 2024. C'était une hebdomadaire de 2 heures sur l'actualité du jazz, diffusée ces derniers temps sur 37 radios : dans toutes les régions françaises, plus une à Vancouver, une en Belgique, une au Portugal, et une à Chicago ! C'est comme ça que je me suis formé.

Déménageurs

Mon père était instit et on habitait dans le logement de fonction situé au-dessus de la classe. Un beau jour de décembre 1982 (je m'en souviens très bien), il m'a fait sortir de la classe. Il voulait me montrer les déménageurs

LES QUATRE (CENTS) SAISONS

QUELQUE 400 RÉFÉRENCES DISCOGRAPHIQUES, UNE POPULARITÉ JAMAIS DÉMENTIE : LES QUATRE SAISONS DE VIVALDI SONT DEVENUES UN TERRAIN DE JEU ET D'EXPÉRIMENTATION POUR LES MUSICIENS LES PLUS IMAGINATIFS. MAIS JUSQU'OU ?

Il n'est sans doute pas nécessaire de remonter à l'enregistrement de 1942 de Bernardino Molinari pour constater que l'image sonore de Vivaldi a profondément changé. Il est vrai que l'interprétation, dans tous les sens du terme, du violoniste italien étonne encore aujourd'hui. La partition des Quatre Saisons avait subi plusieurs coupures et arrangements et, surtout, une orchestration qui convoquait des instruments à vent : il fallait rendre ces quatre concertos, publiés en 1725 à Amsterdam dans le recueil de l'opus 8 (Il cimento dell'armonia e dell'invention : L'épreuve de l'harmonie et de l'invention), conforme au goût du jour. Un violon et des cordes pour tout accompagnement ne sauraient suffire à séduire. Depuis, ce processus d'actualisation n'a cessé de rebrousser chemin pour tenter de rencontrer un Vivaldi en version originale, sans d'anachroniques sous-titres. Cinq ans après Molinari, l'Américain Louis Kaufman réalise à New York le premier enregistrement des Quatre Saisons dans un dispositif ad hoc de cordes seules inaugurant ainsi une suite ininterrompue de disques qui contribuèrent à la notoriété (très orientée, très partielle, excluant l'essentiel de sa musique vocale) de Vivaldi. C'était l'époque triomphale des Münchinger, des Musici, I Virtuosi di Roma, I Solisti Veneti, des orchestres de chambre spécialisés dans le répertoire baroque. Avant que Nikolaus Harnoncourt avec son épouse Alice, merveilleuse violoniste, et le Concertus Musicus de Vienne (Teldec, 1976-1977) et, dans une moindre mesure, Jean-Claude Malgoire avec John Holloway et La Grande Écurie et la Chambre du Roy (CBS, 1978) ne viennent bousculer les habitudes d'écoute avec les instruments d'époque (ou des copies).

Avec une douzaine de cordes, un clavecin et un orgue, Harnoncourt et ses musiciens réinventent un monde, érigent le théâtre des saisons, nous rappellent que Vivaldi composait pour la scène et qu'il savait réagir au texte chanté. Dans les concertos, le texte est absent mais pas le sous-texte puisque ces Quatre Saisons déroulent un programme, clairement consigné dans les sonnets décrivant chaque épisode : ici un

chien qui aboie, là l'appel des chasseurs. Cette découverte saisissante ne fut pas du goût de tous et d'autres enregistrements sur instruments anciens notamment venus d'Angleterre (Trevor Pinnock, 1981, Christopher Hogwood, 1982, Nicholas Kraemer, 1989, Andrew Parrott, 1990) préférèrent l'équilibre comme boussole : aux contrastes volontairement creusés, aux ruptures de ton, aux tempos parfois bousculés, aux grands écarts succédèrent ainsi des lectures plus souples, plus éminemment lyriques, solaires, mais sans doute plus uniformes malgré leurs incontestables beautés.

La version d'Harnoncourt fit, comme toujours, école et la jeune génération baroque voulut, elle aussi, fêter Vivaldi. Les Italiens, devancés par les Britanniques et les Néerlandais dans la redécouverte de leur patrimoine musical, prirent le train en marche mais ne restèrent pas dans le wagon de queue. En 1991, Fabio Biondi et son Europa Galante surprennent par leur art à faire chanter le théâtre, à dynamiser l'effet sans casser la ligne. « Notre travail ne cherchait nullement à révolutionner les habitudes ni réussir une manœuvre de marketing, rappelle Fabio Biondi. Il résultait d'une lecture sincère de la partition. Depuis nous avons été souvent imités ». Imités, parfois caricaturés par des traits impatientes, des phrasés précipités et des accents à répétition mais également mal entendus. Aussi les propositions de Fabio Biondi et d'Europa Galante ne firent-elles pas toujours l'unanimité.

Un autre coup de tonnerre venu d'Italie, peu de temps après, est déclenché par Il Giardino Armonico (1993). Le jeune ensemble revendique clairement l'héritage d'Harnoncourt et n'hésite pas à pousser le curseur un peu plus loin : les aiguilles de la montre semblent tourner plus vite et des citernes de café ont l'air d'avoir été bues. On se réjouit car le disque grise, mais on redoute de devoir désormais assister à une compétition de vitesse, à un concours de grimaces pour surprendre, aux élans les plus fous pour se faire entendre. Tiepolo et Canaletto auraient-ils laissé leurs pinceaux à Picasso, Gris et Gleizes pour peindre la Venise de

qui montaient le piano. Ce jour-là a tout changé : je prenais mon premier cours de piano le soir même. Puis je suis entré sur concours au conservatoire de Valence ; j'étais avec Michel Robert, un élève du célèbre organiste Pierre Cochereau.

Duke Ellington

Mon professeur Michel Robert m'a marqué, de mes 10 à 20 ans. Pourtant le jazz... eh bien, ce n'était pas trop son truc. Arrivant un jour avec une partition de Duke Ellington, il m'a dit : « tu n'as pas besoin de moi pour faire ça ». J'ai compris bien plus tard qu'en réalité, c'est surtout qu'il n'avait pas les codes. Mais nous avons toujours éprouvé une grande affection l'un pour l'autre, et quand j'ai su, fin juin 2024, je l'ai appelé tout de suite. Nous avons été tous les deux très émus.

France Info

J'ai beaucoup écouté la radio. France Info a été créée en 1987 (j'étais en classe de 5^e), et je me suis mis tout de suite à l'écouter. D'ailleurs, je me suis aperçu plus tard, en étant prof d'histoire-géo, que ce n'était pas tout à fait le cas de tous les gamins ! Et puis à 15 ans, c'était France Inter (il y avait encore du jazz, d'ailleurs, à cette époque). France Musique, que je trouvais alors moins accessible, est arrivée dans mon poste de radio un peu plus tard, après FIP (que j'écoutais en hertzien, lorsque j'étais à la fac à Lyon). C'était service public. C'était forcément service public. Je suis un gosse de Radio France, en tant qu'auditeur. Quand j'ai atteint la vingtaine, j'ai passé des entretiens pour travailler à France Inter l'été, j'avais même intéressé les bonnes personnes mais qui n'ont pas pu m'aider. C'est ainsi que je suis devenu prof dans le secondaire, pendant 25 ans.

Miles Davis

Le jazz est venu grâce à mes parents. En 1984 (j'avais 9 ans), au festival Jazz à Nice, j'ai vu B. B. King. Je ne m'en rappelle pas beaucoup, ce sont des souvenirs de gamin. Par contre, je me souviens d'un grand mec qui tournait le dos au public, avec sa trompette : c'était Miles Davis. Je l'ai vu.

Oncle

Je n'ai eu aucune consigne, aucune école sur le sujet du micro. Pour le moment, je fonctionne avec mes convictions de pédago : il faut parler à tout le monde. La culture doit forcément être exigeante, mais elle ne doit pas être excluante, c'est-à-dire qu'il faut pouvoir embarquer tout le monde. S'il y a un peu de facilité de temps à autre, c'est justement pour pouvoir embarquer tout le monde. Là, je reçois les premiers retours de personnes proches (qui ne sont pas forcément musiciennes mais qui me connaissent, qui n'auraient pas forcément écouté France Musique, et qui ne m'ont pas forcément écouté ces 13 ou 14 dernières années, je pense à mon oncle, pour ne pas le citer) : elles n'en ratent pas une, et me disent qu'elles apprécient l'alternance.

Tuba

Je suis de 1975. J'ai 15 ans en 1990, et je suis, déjà à cette époque, intéressé par le jazz : j'en écoute, je vais aux concerts (nous n'habitons pas très loin de Vienne et donc de Jazz à Vienne). Mais les écoles de jazz n'existaient pas encore : je jouais correctement du piano mais je n'ai pas pu apprendre le jazz. Aujourd'hui, je joue dans un grand ensemble de jazz au tuba, mais je n'ai pas cette culture d'improvisation, venant de la culture classique. D'ailleurs, je n'avais pas le niveau de piano nécessaire pour être professionnel ; mais si j'avais commencé par le tuba, ça aurait peut-être été une autre histoire. Le tuba est arrivé quand j'avais 18 ans, pour rendre service à l'orchestre d'harmonie du coin, tout simplement ! Et j'ai fini par enseigner le tuba, de 1993 à... août dernier, lorsque j'ai su que j'allais avoir l'émission sur France Musique !

Vent

La radio m'a certes aidé à m'exprimer en public. Mais mes années d'apprentissage du tuba aussi. Utiliser le ventre, la puissance, sans avoir à forcer. En classe, cela sert, tout comme en radio. Dès que je faisais passer des oraux, je disais aux élèves : le stress ne s'entend pas forcément. Cela, je l'ai appris en musique : si ça s'emballé dans la tête, il ne faut pas s'effondrer. Cela se rapproche de la technique d'instrument à vent.

Vie privée

J'avais conscience qu'il fallait être à Paris. Cela fait des années que j'y viens régulièrement, pendant mes vacances de prof, pour aller dans les clubs. Et puis, la vie privée s'en est mêlée : j'ai rencontré une Parisienne, et cela a beaucoup aidé ! Désolé, c'est ma vie privée, mais vous voulez tout savoir ! La première semaine, je ne suis pas sorti : je voulais bosser... mais dès la deuxième semaine, je suis retourné dans les clubs.

Wayne Shorter

Dès ma première semaine d'antenne, j'ai mis un Wayne Shorter de 19 minutes. J'ai eu un peu peur. C'est beaucoup. Et puis je me suis dit qu'on le fait aussi en classique. Et je l'avais choisi ! On ne s'ennuyait pas, il y avait un long crescendo qui nous tenait en haleine. C'est une façon de tester différents formats et sensibilités. Il faut donner à manger à tout le monde. Chaque soir, je fais en sorte que mon menu soit cohérent. Ce soir, il y a du piano avec de la trompette en dominante. Demain ce sera autre chose.

Propos recueillis par Christophe Dilys

VIVALDI

DIMANCHE

8

DÉCEMBRE

AUDITORIUM

Gli Incogniti
Amandine Beyer

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

VIVALDI, PALESTRINA

MARDI

10

DÉCEMBRE

AUDITORIUM

Maitrise de Radio France
Ensemble Pulcinella
Ophélie Gaillard violoncelle et direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

Vivaldi ? Il y eut certes des dérivés mais aussi de très belles surprises. En 1999, le violoniste Giuliano Carmignola avec l'Orchestre baroque de Venise en effectif restreint (une douzaine de cordes) dirigé par Andrea Marcon fait resplendir un Vivaldi aussi fougueux que voluptueux, radieux et lumineux, à l'archet aérien, jamais crispé.

En 2008, Amandine Beyer, avec son ensemble Gli incogniti, ose s'inscrire dans une discographie qui compte déjà quelque quatre cents références. Elle rappelle que ces concertos peuvent solliciter « l'imagination et la subjectivité » des artistes et ouvrir le champ à de nombreuses « expérimentations ». Pour cela, elle opte pour un effectif réduit à un instrument par partie qui, paradoxalement, ne limite ni la palette chromatique ni l'éventail des nuances. Les traits descriptifs et imitatifs, scrupuleusement mentionnés sur la partition, connaissent même une illustration instrumentale d'une rare puissance expressive. Le gazouillis des oiseaux, les attaques en piqué des insectes (rythmes pointés obstinés dans le mouvement central de L'Été), le claquement des dents ou le débit régulier de la pluie dans L'Hiver se perçoivent avec une rare évidence. Où aller désormais ?

Philippe Venturini



Philippe Rombi © DR

Vous avez travaillé sur des films qui, à l'instar de Joyeux Noël, sont devenus des classiques. En aviez-vous conscience au moment de composer ?

Ce serait bien agréable de pouvoir prédire qu'un film deviendra culte en lisant simplement un scénario, donc non ! J'ai composé mes partitions avec la plus grande sincérité, le cœur ouvert. Quand j'ai lu le scénario de *Joyeux Noël*, je me souviens d'avoir été bouleversé par cette histoire, au-delà du film. Quand j'ai composé *L'Hymne des fraternisés* par exemple, j'ai voulu exprimer un message de paix, au-delà du film lui-même. La fraternité peut certes exister entre soldats opposés, mais aussi entre peuples, communautés, individus. Je n'aurais jamais imaginé qu'il puisse devenir un hymne réjoué par la suite dans le monde. Au départ, mon envie était de créer un air intemporel, que le spectateur ait l'impression qu'il existe depuis toujours. Le fait que cet air, et celui de *Ave Maria*, soient aujourd'hui joués par des orchestres prestigieux est la plus belle des récompenses.

Est-ce qu'une bande originale doit être remarquée ou préférez-vous qu'elle touche la perception du spectateur de manière inconsciente ?

Cela dépend du film, de la place que le réalisateur veut donner à la partition et du moment où la musique doit intervenir. Si elle est en harmonie avec le film, une musique peut être remarquée pour de bonnes raisons mais elle peut l'être aussi pour de mauvaises : si elle est mal écrite ou orchestrée, mal placée ou mixée, elle peut desservir le film. Avant toute chose, une musique doit fonctionner avec le film, s'imbriquer, faire corps avec lui. Il m'arrive parfois de convenir avec le réalisateur ou la réalisatrice qu'il est préférable par exemple de ne pas jouer le thème à ce moment précis du film parce qu'il faut quelque chose de plus insidieux ; il faut que ce soit de l'*underscore*, quelque chose qui vous travaille au corps de manière discrète. À d'autres moments, la musique remplace les mots, raconte une histoire et se retrouve au premier plan. Il y a une volonté qu'on la remarque, ou qu'on la retienne. Il m'arrive d'avoir des demandes comme cela, car les cinéastes savent que j'aime les mélodies, les thèmes ; mais je n'entends jamais une mélodie sans entendre l'orchestration, les deux sont pour moi indissociables. L'ambiance, le climat autant que la signature. Quand je composais *Swimming Pool* par exemple, j'entendais un thème mais également les voix qui l'accompagnaient, les guitares, harpes, cordes ; j'entends toujours la couleur.

Quels ont été vos maîtres ?

J'ai grandi musicalement avec Chopin, Ravel, Stravinsky. Au cours de mes études de direction d'orchestre, j'ai découvert la musique à programme, qui m'a profondément touché. Tout, dans mon parcours, a convergé vers la composition de musiques de film. Depuis mon enfance, je suis passionné par le cinéma, et j'aime évoquer les sentiments en musique. En rentrant de l'école, j'allais sur mon piano et j'improvisais pendant une heure sur les sentiments que j'avais éprouvés au cours de la journée. Et quand j'ai découvert la musique de cinéma, quand j'ai découvert la musique de Morricone, Williams, Goldsmith et Herrmann un peu plus tard, mon envie de composer s'est trouvée renforcée. C'est difficile de ne donner qu'un seul nom, même si John Williams a une belle part du gâteau.

Propos recueillis par Gaspard Kiejman



LA CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE DE SOISSONS

LE CHŒUR DE RADIO FRANCE ET SON DIRECTEUR MUSICAL LIONEL SOW VOUS DONNENT RENDEZ-VOUS À LA CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE DE SOISSONS LE 15 DÉCEMBRE. CHANTEUSES ET CHANTEURS Y FONT ÉTAPE POUR DONNER UN PROGRAMME SLAVE D'ŒUVRES A CAPPELLA.

DILETSKY, BORTNIANSKI,
RACHMANINOV,
TCHAIKOVSKI, PENDERECKI,
KASTALSKY, BARVINSKY

DIMANCHE

15

DÉCEMBRE

SOISSONS, CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

Chœur de Radio France
Lionel Sow direction

(programme également donné en décembre : le 10 au Grand théâtre de Provence d'Aix-en-Provence, le 11 au Théâtre de l'Archipel de Perpignan, le 13 à la Coursive de la Rochelle, le 17 à la Comète de Châlons-en-Champagne et le 19 au Théâtre impérial de Compiègne).

À quelques semaines près, ce concert célèbre le 10^e anniversaire de cette Cité, inaugurée en février 2015. Ultime projet de l'architecte Henri Gaudin (1933-2021) avec son fils, l'architecte Bruno Gaudin, cette imposante Cité de la Musique et de la Danse est le point d'orgue de l'aménagement du Parc Gouraud. À deux pas du centre-ville, le bâtiment est dédié à l'enseignement de la musique, de la danse et du théâtre. Avec ses murs blancs, gris et beiges, il fait face à l'Abbaye Saint-Jean-des-Vignes et ses magnifiques et spectaculaires vestiges, dont deux flèches de plus de 75 mètres de haut. En écho à ces flèches impressionnantes et aux ogives de la façade de l'abbatiale, l'architecte conçoit ainsi la Cité de la Musique et de la Danse avec une nef intérieure (dont la hauteur de plafond dépasse les douze mètres !) servant de lieu central d'accueil. Depuis l'extérieur, courbes, angles droits et demi voûtes vitrées fascinent le passant. Par son allure de cathédrale et son

tracé élané, la Cité déploie ses arcs au-dessus de tout un monde artistique. Élégance et douceur des matériaux nous invitent à découvrir le lieu.

Une fois l'entrée passée, le public peut déambuler dans ce vaste espace empli de lumière, avant de rejoindre les salles de concerts via un escalier monumental et une circulation en balcon. Les artistes et l'équipe de la Cité occupent également le centre de documentation et l'instrumentarium, profitent de la salle d'orchestre, de la salle d'orgue et des studios d'enregistrement (pour tous styles, classique, pop, rock, rap, chanson...) jusque dans les combles. Les cheminements, remarquables de théâtralité, offrent des perspectives et des mises en scène étonnantes. Les voûtes s'ouvrent vers le ciel. Et quelle vue splendide sur l'Abbaye Saint-Jean-des-Vignes !

Par son rayonnement régional, voire national, ce centre d'échanges, d'apprentissage, de création et de diffusion dispose d'un Auditorium, salle principale toute de bois revêtue, avec une jauge de 513 places. Une autre salle de 120 places accueille les formations réduites.

Un lieu unique combinant enseignement et diffusion artistique

Lors de l'élaboration du projet, la ville a souhaité l'existence d'un nouveau conservatoire intégré au sein de cette Cité. Aujourd'hui, la grande verrière inonde de lumière le rez-de-chaussée où s'articulent donc les deux entités principales du lieu : l'Auditorium et le conservatoire. C'est ce qui en fait sa particularité unique ! La Cité de la Musique et de la Danse s'inscrit dans une synergie inédite entre Pôle de diffusion et Pôle d'enseignement artistique, réunis dans un même lieu. Aujourd'hui, plus de six cents élèves sont inscrits, en musique, art dramatique et théâtre.

Se croisent donc, dans cette Cité, des très jeunes élèves (futurs musiciens !) et des grands noms de la musique. C'est là la richesse du lieu. Tout cohabite, tout se répond, tout s'imbrique. Chaque année, effectivement, de nombreux artistes internationaux viennent jouer dans cette désormais inévitable grande salle de concerts française : le violoncelliste Gary Hoffman, la cheffe Laurence Equilbey, le violoniste Nemanja Radulovic, l'accordéoniste Félicien Brut, la pianiste Elisabeth Leonskaja et, bien sûr, les formations musicales de Radio France. Le Chœur revient donc une nouvelle fois profiter de la très belle acoustique de l'Auditorium le dimanche 15 décembre à 16h avec un répertoire a cappella dédié aux concertos pour chœur, entendu à Radio France le 15 septembre dernier : des œuvres de Tchaïkovski et de Rachmaninov, deux piliers de la musique slave autour desquels gravitent quelques figures plus rares, russes, ukrainiennes et polonaises comme Diletsky, Bortnianski et Penderecki. Un concert aux couleurs catholiques et orthodoxes sur trois siècles de musique.

Gabrielle Oliveira Guyon

PHILIPPE ROMBI,
SAMY THIÉBAULT

VENDREDI

31

JANVIER
AUDITORIUM

Orchestre Philharmonique de Radio France
Bastien Stil direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

LES INCONNUS DANS LA MAISON



© DR

**Théodore Dubois
(1837-1924)**

S'il possède un point commun avec Haydn, auteur comme lui d'un oratorio intitulé *Les Sept paroles du Christ en croix*, le compositeur, organiste et pédagogue Théodore Dubois en compte de nombreux avec Gabriel Fauré, qu'il côtoya à l'église de la Madeleine, à qui il succéda à la tête du Conservatoire de Paris... avant de décéder, ainsi que l'auteur de la célèbre *Pavane*, en 1924. Symphonies, concertos, messes, pièces pour orgue, ballets, opéras-comiques constituent le catalogue de quelque 500 opus de ce Second Grand Prix de Rome, également important théoricien - en témoigne son *Traité d'harmonie théorique et pratique* publié en 1921. Oubliée hier, sa musique est redécouverte aujourd'hui, appréciée pour son sens des couleurs et le charme de ses harmonies.

(Chœur de Radio France, le 5 décembre)



© DR

**Jean-Baptiste Senaillé
(1687-1730)**

Fils de Jean Senaillé, l'un des vingt-quatre Violons du Roi, Jean-Baptiste Senaillé (né l'année de la mort de Lully) publie à l'âge de 23 ans un *Premier livre de sonates à violon seul avec la basse-continue*. Quatre autres recueils suivront, témoins de sa maîtrise de l'instrument et d'une écriture qui s'est enrichie au contact des maîtres italiens. En effet, quatre ans après être devenu « ordinaire de la musique du roi », Senaillé se rend à Modène où il se perfectionne avec le célèbre violoniste italien Tomaso Antonio Vitali. Il se produira à plusieurs reprises au Concert Spirituel à partir de 1728, avant de s'éteindre à l'âge de 42 ans.

(William Christie et Théotime Langlois de Swarte, le 18 février)



© Johan Nieuwenhuize

**Kate Moore
(née en 1979)**

Australienne née en Angleterre, Kate Moore est installée aux Pays-Bas. Elle a composé, entre autres, pour le piano, le violoncelle, le quatuor à cordes et la voix - on lui doit des mélodies sur des poèmes de Walt Whitman. L'album intitulé *Dances and Canons*, paru en 2013 chez ECM, fait entendre, sous les doigts de la pianiste Saskia Lankhoorn, une filiation avec la musique répétitive américaine mais aussi Szymanowski ou Bartók. Le quotidien *Volkkrant* a noté « l'allure et l'émotivité mahleriennes » de sa musique, le *Sydney Morning Herald* vante « la brume qu'elle crée, des mélodies gracieuses et ambiantes qui émergent et s'évaporent, conférant à la musique son attrait. » Kate Moore est la première femme à remporter le prix Matthijs Vermeulen du gouvernement néerlandais, avec sa pièce *The Dam* (« Le Barrage »), en 2017.

(récital d'orgue de Matthias Havinga, le 22 février)

DÉCEMBRE

DI. 01 - 16H <i>Ciné-concert orgue</i> LE ROI DU CIRQUE, MAX LINDER S. BROMBERG/M. MELCOVA	AUDITORIUM
LU. 02 - 20H <i>42: Rue fait son show!</i> GRAND ORCHESTRE DE 42^e RUE T. BOULANGER/P. PEYRIÉRAS/L. VALIÈRE	STUDIO 104
JE. 05 - 20H <i>Chorus Line #3</i> DUBOIS/FAURÉ/GODARD CHRF/J. VILA I CASAÑAS/K. DESHAYES/ M. ARIVONY/ R. DESCHARMES	AUDITORIUM
VE. 06 - 20H HAYDN/STRAVINSKY/RACHMANINOV OPRF/T. SOKHIEV/J.-F. NEUBURGER	PHILHARMONIE DE PARIS

DI. 08 - 16H VIVALDI/ LES QUATRE SAISONS GLI INCOGNITI/A. BEYER	AUDITORIUM
---	------------

MA. 10 - 20H VIVALDI/PALESTRINA MRF/S. JEANNIN ENSEMBLE PULCINELLA/O. GAILLARD	AUDITORIUM
---	------------

JE. 12 - 20H DVOŘÁK/MAŘATKA OPRF/K. MAŘATKA/A. COEYTAUX	AUDITORIUM
---	------------

VE. 13 - 20H BOULANGER/SCHNITTKÉ/PROKOFIEV OPRF/L. SHANI/A. TAMÉSTIT	AUDITORIUM
--	------------

SA. 14 - 14H30 ET 17H <i>Les Odyssées musicales</i> LA VIE DE MOZART ONF/Y.-C. LIN/L. GRANDBESANÇON	STUDIO 104
--	------------

DI. 15 - 11H <i>Musique de chambre</i> BACH - PRÉLUDES ET FUGUES MUSICIENS ONF/J. JOURQUIN	AUDITORIUM
---	------------

JE. 19 - 20H CHIN/MOZART/TCHAIKOVSKI ONF/S. MÄLKKI/D. LOZAKOVICH	AUDITORIUM
--	------------

VE. 20 , SA. 21 - 20H TCHAIKOVSKI/RACHMANINOV/PROKOFIEV OPRF/E. CHAN/N. GOERNER	AUDITORIUM
--	------------

SA. 21 - 14H30 ET 17H <i>Les Contes de la maison ronde</i> J-C GENGEMBRE - LA GRENOUILLE À GRANDE BOUCHE OPRF/C. MANGOU/M. MIETTON/T. MOUGET	STUDIO 104
---	------------

DI. 22 - 16H <i>Concert de Noël - orgue</i> BACH/IVES/LUCAS/ALBRECHTSBERGER F. NORBERT/J.-B. MONNOT	AUDITORIUM
--	------------

LU. 30 , MA. 31 - 20H CONCERT DU NOUVEL AN ONF/C. MÄCELARU/JANOSKA ENSEMBLE	AUDITORIUM
--	------------

JANVIER

SA. 04 , DI. 05 - 20H, 16H 9^e DE BEETHOVEN OPRF/J. VAN ZWEDEN/ CHRF/L. SOW/S. SCHNEIDER/ E.-M. HUBEAUX/P. BRESLIK/P. KELLNER	AUDITORIUM
---	------------

VE. 10 - 20H SCHUMANN/BEETHOVEN OPRF/L. KAVAKOS/V. FRANG	AUDITORIUM
--	------------

SA. 11 - 19H <i>Jazz</i> AKI TAKASE/DANIEL ERDMANN «DIX MAINS POUR JARRETT»	STUDIO 104
--	------------

SA. 11 - 20H HAENDEL, WATER MUSIC OPRF/T. KOOPMAN	AUDITORIUM
---	------------

JE. 16 - 20H PROKOFIEV/MAHLER, SYMPHONIE N°5 OPRF/T. PELTOKOSKI/N. LUGANSKY	AUDITORIUM
---	------------

VE. 17 - 20H CENTENAIRE BOULEZ 1/2 ONF/T.GUGGEIS / J. VAN OOSTRUM/K.-F. VOGT/ F. STRUCKMANN	PHILHARMONIE DE PARIS
--	-----------------------

SA. 18 - 14H30 ET 17H ÉLÉMENT TERRE MON CHER CÉLESTIN I MUSICIENS OPRF/F. BONANNI/M. ROBIN/J.-C GENGEMBRE/ L. HENRI/D. MÉNARD	STUDIO 104
--	------------

SA. 18 - 20H <i>Récital d'orgue</i> BACH J.-L. HO	AUDITORIUM
--	------------

DI. 19 - 16H <i>Musique de chambre</i> DUTILLEUX/FRANCK MUSICIENS OPRF/N. LUGANSKY	AUDITORIUM
---	------------

JE. 23 - 20H CENTENAIRE BOULEZ 2/2 ONF/CHRF/L. SOW/J. VALČUHA/S. ARISTIDOU/ J.-E. BAVOUZET	AUDITORIUM
---	------------

VE. 24 - 20H BEETHOVEN/STRAVINSKY OPRF/M.-W. CHUNG	PHILHARMONIE DE PARIS
--	-----------------------

VE. 24 , SA. 25 , DI. 26 HYPER WEEKEND FESTIVAL, 4^e ÉDITION OPRF	RADIO FRANCE
---	--------------

JE. 30 - 20H DVOŘÁK, « NOUVEAU MONDE » ONF/T. HENGELBROCK/E.-M. HUBEAUX	AUDITORIUM
---	------------

VE. 31 - 20H PRIX FRANCE MUSIQUE - SACEM DE LA MUSIQUE DE FILM SAMY THIÉBAULT/ PHILIPPE ROMBI OPRF/B. STIL	AUDITORIUM
---	------------

FÉVRIER

SA. 01 - 14H30 ET 17H IGOR STRAVINSKY - L'HISTOIRE DU SOLDAT MUSICIENS ONF/D. MOLARD SORIANO/C. LAGRANGE/ É. RUF/C. LARRIEU	STUDIO 104
--	------------

MA. 04 AU DI. 09 FESTIVAL PRÉSENCES 35 ^e ÉDITION OLGA NEUWIRTH, UN PORTRAIT	RADIO FRANCE
---	--------------

JE. 13 - 20H BACEWICZ/CHOSTAKOVITCH/TCHAIKOVSKI OPRF/P. HERAS-CASADO/I. FAUST	AUDITORIUM
---	------------

VE. 14 - 20H BEETHOVEN/CANAT DE CHIZY/BRAHMS ONF/C. MEISTER/E. CURT/F. JOLELET/G. RANCITELLI/ F. DESFORGES	AUDITORIUM
---	------------

ME. 18 - 20H <i>Récital de violon et clavier</i> HAENDEL/LECLAIR/CORELLI T. LANGLOIS DE SWARTE/W. CHRISTIE	AUDITORIUM
---	------------

SA. 22 - 20H <i>Récital d'orgue</i> MENDELSSOHN/BACH/MOORE M. HAVINGA	AUDITORIUM
--	------------

MA. 25 - 20H <i>Musique de chambre</i> BEETHOVEN/MERLIN/TCHAIKOVSKI QUATUOR EBÈNE	AUDITORIUM
--	------------

JE. 27 - 20H TANGUY/CHAUSSON/ELGAR OPRF/D. HARDING/R. CAPUÇON	AUDITORIUM
---	------------

VE. 28 - 20H CLASSIQUE & MIX OPRF/D. HARDING	AUDITORIUM
--	------------

VE. 28 - 20H ANNIVERSAIRE RAVEL 1/5 ONF/C. MÄCELARU/CHRF/ L. SOW/A. THARAUD	PHILHARMONIE DE PARIS
---	-----------------------

radiofrance SAISON 24-25

PASS JEUNE 16—28 ANS
4 CONCERTS 28€

À UTILISER SEUL OU À PLUSIEURS

FLASHÉZ POUR RÉSERVER VOTRE PASS JEUNE RADIO FRANCE MAISONDELARADIOETDELAMUSIQUE.FR

radiofrance

VOIX
LA CHAÎNE YOUTUBE
VOX MA CHORALE

POUR APPRENDRE ET ENSEIGNER LA MUSIQUE CHORALE

TUTORIELS, KARAKÉS, INTERVIEWS, LA CHAÎNE YOUTUBE DE RADIO FRANCE VOUS PROPOSERA TOUT AU LONG DE L'ANNÉE, DU CONTENU PÉDAGOGIQUE À UTILISER CHEZ SOI OU EN CLASSE!

ABONNEZ-VOUS!

YouTube VOX MA CHORALE

Devenez Mécènes!

Soutenez la Fondation Musique et Radio et profitez d'avantages exclusifs!

fondation.musique-radio@radiofrance.com

RADIO FRANCE CONCERTS 24-25

ÉCOUTEZ LES CONCERTS SUR FRANCEMUSIQUE.FR ET RETROUVEZ LE PROGRAMME DÉTAILLÉ SUR MAISONDELARADIOETDELAMUSIQUE.FR

LES PROGRAMMES DE SALLE SONT TÉLÉCHARGEABLES SUR LE SITE MAISONDELARADIOETDELAMUSIQUE.FR

INFORMATIONS PRATIQUES

BILLETTERIE
Sur internet maisondelaradioetdelamusique.fr
Accueil au guichet Accès par l'entrée Porte Seine du mardi au samedi de 11h à 18h
Inscrivez-vous à la newsletter sur maisondelaradioetdelamusique.fr



INFO VIGIPIRATE

Conformément au plan Vigipirate et afin d'assurer la sécurité des visiteurs, Radio France applique les mesures préventives décidées par le Gouvernement. Radio France est ouvert dans les conditions habituelles. Les valises, les sacs de voyage et les sacs à dos de taille supérieure au format A3 sont interdits. Radio France ainsi que tous objets tranchants (canifs, couteaux, cutters...). Les visiteurs sont invités à prendre connaissance de l'ensemble des mesures de sécurité, en consultant le site maisondelaradioetdelamusique.fr



ABONNEZ-VOUS

Et profitez d'avantages exclusifs : réductions tarifaires, invitations auprès de nos partenaires...
Abonnement libre à partir de 4 concerts : 15 % de réduction*
Pass Jeune moins de 28 ans : 4 concerts pour 28€* valable pour tous les concerts de la saison dans la limite des places disponibles. À utiliser en une ou plusieurs fois, seul ou entre amis (âgés de moins de 28 ans). Le Pass peut être renouvelé autant de fois que vous le souhaitez. **Réservations des places en ligne dès l'achat du Pass!**
*Hors productions extérieures, voir détail et conditions sur maisondelaradioetdelamusique.fr

TOUTE L'ANNÉE

Demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RSA, ASP, jusqu'à 50 % de réduction pour les billets d'un montant supérieur à 16 €. **5 € de réduction pour les billets à 16 € uniquement** sur les ventes de billets à l'unité. Réservations au guichet ou par téléphone, un justificatif vous sera demandé au moment de l'achat ou retrait des billets.
Tarif dernière minute sur place 30 minutes avant le concert : 25 € pour les concerts en tarifs, A+, A et B ; 10 € pour les concerts en tarifs C et D. Dans la limite des places disponibles.

Comités d'entreprise : 15 % de réduction dès la 1^{re} place achetée
Groupes d'amis, collectivités : 15% de réduction pour les groupes constitués de 10 personnes minimum. Hors productions extérieures.
Nous contacter : collectivites@radiofrance.com
Associations d'élèves (BDA/BDE) : un tarif spécifique de 7 € la place est réservé pour vos adhérents de moins de 28 ans (hors productions extérieures) **sur toute la saison**. Posez vos options et confirmez votre réservation 1 mois avant la date du concert.
Nous contacter : collectivites@radiofrance.com

CHÈQUES CADEAUX

Achetez et offrez des chèques cadeaux à vos proches (montant libre entre 10 € et 200 €). Le chèque cadeau est valable 1 an à compter de sa date d'achat et peut être utilisé en ligne sur maisondelaradioetdelamusique.fr ou à la billetterie de Radio France pour des abonnements concerts, concerts-fictions, visites guidées, ateliers jeunes public... Le chèque est à usage unique, aucun avoir ni rendu de monnaie ne sera effectué.

INFORMATIONS

Conditions d'échange et de remboursement des billets sur maisondelaradioetdelamusique.fr
Paieement immédiat pour tout achat effectué dans les 10 jours qui précèdent la représentation.
Toute réservation non payée 10 jours avant la date du concert sera systématiquement remise à la vente.
Si le concert doit être interrompu au-delà de la moitié de sa durée, les billets ne seront pas remboursés.

ACCÈS AUX SALLES

L'accès aux salles est interdit aux enfants de moins de trois ans, le personnel de salle se réserve le droit de refuser l'entrée. Le règlement complet d'accès à Radio France est disponible sur maisondelaradioetdelamusique.fr.

Les salles de concert sont accessibles aux personnes en situation de handicap. Les personnes à mobilité réduite sont invitées à se renseigner auprès de la billetterie sur l'accessibilité des sièges avant l'achat des places. Les titulaires d'une carte « mobilité inclusion » et leurs accompagnateurs peuvent bénéficier d'un tarif réduit*. Information et réservation uniquement au guichet ou par téléphone au 01 56 40 15 16. *30 % de réduction pour le titulaire de la carte et -20 % pour son accompagnateur. Réduction valable sur le plein tarif, hors productions extérieures pour les billets d'un montant supérieur à 16 €.

RESTAURANT ET TERRASSE - RADIOEAT

Grande hauteur sous plafond et grandes baies vitrées : le restaurant et le bar apportent leur touche de plaisir et de spectacle à ce décor vivant qu'est Radio France. Restaurant panoramique de Radio France et terrasse saisonnière. Renseignements : 01 47 20 00 29 – eat@radioeat.com

7 CHAÎNES RADIO, PARTENAIRES DES FORMATIONS MUSICALES DE RADIO FRANCE



franceinfo: **MOUV'**

ONF | l'orchestre national de france
radiofrance
CRISTIAN MÄCELARU
DIRECTEUR MUSICAL

OΦ | l'orchestre philharmonique
radiofrance
MIKKO FRANCK
DIRECTEUR MUSICAL

ch | le chœur
radiofrance
LIONEL SOW
DIRECTEUR MUSICAL

ma | la maîtrise
radiofrance
SOFI JEANNIN
DIRECTRICE MUSICALE

Maison de la Radio et de la Musique

radiofrance

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION : SYBILLE VEIL

LA LETTRE DES CONCERTS EST UNE PUBLICATION DE LA DIRECTION DE LA MUSIQUE ET DE LA CRÉATION DE RADIO FRANCE

DIRECTEUR : MICHEL ORIER
DIRECTEUR DE LA RÉDACTION : DENIS BRETIN
COORDINATION ÉDITORIALE : CAMILLE GRABOWSKI
RÉDACTEUR EN CHEF : JÉRÉMIE ROUSSEAU
DESIGN GRAPHIQUE : HIND MEZIANE-MAVOUNGOU
IMPRIMERIE : IMPRIMERIE COURAND ASSOCIÉS
LICENCES L-R-21-7837, L-R-21-7404 ET L-R-21-7405
PROGRAMME DONNÉ SOUS RÉSERVE DE MODIFICATIONS
IMPRESSION EN NOVEMBRE 2024