

radiofrance

CONCERTS

MAISON DE LA RADIO
ET DE LA MUSIQUE

LA LETTRE

PRINTEMPS / ÉTÉ 2025

n° **31**



**LES ADIEUX
DE MIKKO FRANCK**



**LE NATIONAL FÊTE
MAURICE RAVEL**



**MARTHA ARGERICH
LE RETOUR DE LA LIONNE**



Gérard Lomonaco



UN ANNIVERSAIRE PEUT EN CACHER UN AUTRE. LES FESTIVITÉS DU CENTENAIRE BOULEZ REFERMÉES, L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE CÉLÈBRE UN COMPOSITEUR NÉ IL Y A TOUT JUSTE 150 ANS, QUI EST COMME UN AMI DE LA FAMILLE, ET DONT IL CONTINUE DE DÉFENDRE LES COULEURS AVEC UN ART SANS PAREIL : EN QUINZE JOURS, C'EST UNE QUASI INTÉGRALE DE LA MUSIQUE SYMPHONIQUE DE MAURICE RAVEL QUI RAYONNERA, SOUTENUE PAR DES SOLISTES QUI Y ONT FAIT LEURS PREUVES - BEATRICE RANA, MARIE-NICOLE LEMIEUX, ALEXANDRE THARAUD. LE DEUXIÈME SEMESTRE DE NOTRE SAISON SERA ENFIN MARQUÉ PAR LES ULTIMES CONCERTS DE MIKKO FRANCK COMME DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE : LES GRANDS RENDEZ-VOUS DU RICHE MANDAT DU CHEF FINLANDAIS AU PHILHAR SONT RÉSUMÉS DANS LES PAGES QUI SUIVENT. ET PUIS, AVEC MONTEVERDI, BRAHMS, MAHLER, GEORGES DELERUE COMME COMPAGNONS DE ROUTE, NOUS NOUS RENDRONS DOUCEMENT SUR LA ROUTE DU FESTIVAL DE MONTPELLIER, QUI VOUS TEND DÉJÀ LES BRAS. L'ÉTÉ, C'EST DEMAIN !

NOBLE ET SENTIMENTAL

IL EST PARMI LES COMPOSITEURS QUE L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE A SÛREMENT LE PLUS JOUÉS. QUOI DE PLUS NATUREL, À L'OCCASION DU 150^e ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE, DE CONSACRER CINQ CONCERTS COMPLETS À MAURICE RAVEL ?



Anonyme, 1916, Maurice Ravel en soldat © Bibliothèque nationale de France, département de la musique

Souffrant d'une maladie cérébrale dégénérative, Maurice Ravel entendit son tout dernier concert en novembre 1937, avec l'Orchestre National dirigé par son fondateur Désiré-Émile Inghelbrecht dans *Daphnis et Chloé*. À l'issue de la soirée, Ravel confia à ses amis : « J'ai encore tant de musiques dans ma tête, je n'ai encore rien dit, j'ai encore tellement à dire... ». Il mourut le mois suivant, à 62 ans. Le 4 janvier 1938, la Tour Eiffel « radiodiffusait » en direct un concert donné Salle Gaveau à Paris, de nouveau avec « l'O.N. » dirigé par « Inghel », auteur d'une *Fanfare funèbre* jouée en ouverture. Dédié à la mémoire de Ravel, ce concert proposait plusieurs de ses œuvres, dont le *Concerto en sol* par le pianiste Jean Doyen.

Pourtant, le chef d'orchestre n'avait pas toujours été tendre avec l'auteur du *Boléro*, qu'il surnommait ironiquement en 1917, dans une lettre à Debussy, « Radis-noir, notre maître à tous » (mauvais jeu de mots sur la « rave »). En 1926, le fervent debussyste Inghelbrecht écrivait à Jean Vuillermoz : « ce petit salaud de Maurice a dirigé un concert de ses œuvres au milieu desquelles il a glissé – charmant hommage – les deux Debussy qu'il a orchestrés » ... « Pour des raisons extra-musicales, je suis avec M. Inghelbrecht en termes assez froids... » reconnaissait Ravel ; mais, beau joueur, il saluait « l'habileté et la compréhension vraiment exceptionnelles de ce jeune homme ».

Quoi qu'il en soit, la musique de Ravel fut et sera toujours au cœur du répertoire de l'Orchestre National de France, Inghelbrecht enregistrant avec sa formation *Daphnis* ou la *Rapsodie espagnole* au début des années 50. En 1975, le centenaire du compositeur fut marqué par une série de concerts du National avec le flamboyant Leonard Bernstein dirigeant de son clavier le *Concerto en sol*, dans lequel les musiciens de l'orchestre ont accompagné bien d'autres virtuoses, comme Jean-Philippe Collard avec Lorin Maazel, Monique Haas avec Paul Paray ou plus récemment Alexandre Tharaud avec Louis Langrée.

Et ce même Bernstein accompagnant la voix de Marilyn Horne dans *Shéhérazade*, et Paul Kletzki accompagnant celle de Victoria de los Ángeles dans les *Mélodies hébraïques*, et Ernest Bour dirigeant avec délice *L'Enfant et les sortilèges*, et André Cluytens envoûtant dans les *Valses nobles et sentimentales*, et Georges Prêtre tourbillonnant dans *La Valse*, et Elisha Inbal ciselant les motifs de *Ma Mère l'Oye* ou du *Tombeau de Couperin*, et Manuel Rosenthal cultivant le « son français » dans la musique de son maître bien-aimé Maurice Ravel, notamment *L'Heure espagnole* en décembre 1944, et l'actuel directeur musical Cristian Măcelaru emmenant *Daphnis et Chloé* à Bucarest, à la suite de ses prédécesseurs Roger Désormière, Maurice Leroux, Jean Martinon, Sergiu Celibidache, Charles Dutoit, Kurt Masur, Daniele Gatti ou Emmanuel Krivine... Tout cela se passe avec le National qui, bien évidemment, rendra hommage dans quelques jours à cet univers musical intemporel et éternel. Mille mercis Monsieur Ravel !

François-Xavier Szymczak

RAVEL

VENDREDI
28
FÉVRIER
PHILHARMONIE DE PARIS

216113
MARS
AUDITORIUM

MERCREDI
5
MARS
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Alexandre Tharaud, Marie-Nicole Lemieux,
Sarah Nemtanu, Beatrice Rana
Chœur de Radio France
Orchestre National de France
Cristian Măcelaru direction

DIFFUSIONS SUR FRANCE MUSIQUE



RAVEL ET LE NATIONAL AU DISQUE

Les disques Ravel de l'Orchestre National de France sont chacun des témoins de leur époque. Les deux opéras du compositeur, *L'Enfant et les sortilèges* et *L'Heure espagnole*, gravés en 1960 et 1965 par Lorin Maazel, alors à la tête de l'Orchestre de l'ORTF (Deutsche Grammophon) sont devenus des classiques de la discographie, tandis que le dernier en date immortalise deux ravéliens distingués dans les *Concertos*, Alexandre Tharaud et Louis Langrée (Erato, 2022). Entre ces deux pôles, on retiendra les gravures d'André Cluytens, de Lorin Maazel à nouveau avec Jean-Philippe Collard dans les *Concertos* (EMI/Warner), des mélodies avec Elly Ameling et des musiciens de l'Orchestre (Erato), *Daphnis et Chloé* par Elisha Inbal (Denon), *La Valse* et *Pavane pour une infante défunte* emmenées par Georges Prêtre (EMI) ou encore *Boléro*, *La Valse*, *Shéhérazade* (avec Marilyn Horne) captés sur le vif lors d'un concert de Leonard Bernstein en septembre 1975, où le chef américain est également le soliste du *Concerto en sol*.

3 FEMMES PUISSANTES

AVEC MARTHA ARGERICH, LILYA ZILBERSTEIN ET BEATRICE RANA, TROIS GÉNÉRATIONS DE VIRTUOSES ET AUTANT DE FORTES PERSONNALITÉS, LE PIANO FÉMININ S'IMPOSE AU PLUS NIVEAU.



Lilya Zilberstein © Andrej Grilc

La benjamine de notre trio affiche à 32 ans un parcours impressionnant. On a véritablement découvert Beatrice Rana lors du concours Van Cliburn en 2013, où elle remportait la Médaille d'argent, deux ans après avoir remporté celui de Montréal. En finale, son *Gaspard de la Nuit* révélait déjà les caractéristiques de son jeu : l'alliage d'une technique d'une maîtrise totale et souvent incandescente, d'un vaste panel de coloris et d'un précieux sens de l'atmosphère. Toutes ces qualités feront merveille plus tard au disque, par exemple dans des *Variations Goldberg* sensuelles, d'inoubliables *Miroirs* de Ravel, des *Études* de Chopin inventives ou encore dans un *Concerto n°2* de Prokofiev au lyrisme inattendu. En concert comme au disque, Beatrice Rana s'engage pleinement : « Il s'agit pour moi de retrouver en studio la même intensité que sur scène : enregistrer doit toujours constituer un choc », nous déclarait-elle en 2021.

Née dans une famille de musiciens (son père et sa mère sont pianistes, sa sœur violoncelliste), l'artiste italienne commence ses études musicales à l'âge de quatre ans. À onze, elle participe au Concours San Marino pour les jeunes et est repérée par un professeur réputé qui désire la faire entrer dans une école spéciale pour enfants doués. Ses parents, qui se sont toujours employés à ce qu'elle ait une enfance la plus normale possible, refusent : il n'est pas question de la soumettre à quelque pression que ce soit. Ses deux professeurs, Benedetto Lupo et Arie Vardi, se complètent : le premier lui transmet tout ce qu'il faut savoir pour bien jouer du piano, le second, au-delà de l'instrument, lui apprend à devenir une musicienne complète.

En tant qu'italienne, se sent-elle appartenir à la lignée des Michelangeli et Pollini ? « Je pense qu'il y a toujours un lien. Le passé n'est pas le passé, c'est de l'Histoire. Et l'Histoire exerce toujours une influence. L'école pianistique dont je viens est assez éloignée de celle de ces deux figures. Mais d'une certaine manière, je pense que tout le monde a été influencé par Michelangeli. Il était le contraire de ce que les gens pensent savoir des Italiens, ce cliché de l'italien échappé d'un opéra, pas très précis mais flamboyant. Au piano, Michelangeli était la plus sobre des personnes. Cela a changé le monde musical en Italie. » Un des modèles de Beatrice Rana a pour nom... Martha Argerich. Celle qu'elle qualifie de « miracle » l'impressionne au plus haut point : « je ne l'avais pas rencontrée jusqu'à ce qu'elle dise dans une interview que j'étais une des meilleures jeunes pianistes. Je ne pouvais le croire, car c'est vraiment mon idole. »

Martha Argerich a 50 ans de plus que sa consœur, mais il faut se pincer pour le croire. Avec la pianiste argentine, il semble bien que tous les superlatifs aient depuis longtemps été épuisés. Qui a joué de manière aussi éblouissante, avec ce naturel et cette vitalité, à un âge qu'il faut bien qualifier d'avancé ? Aurait-elle signé quelque pacte avec le diable pour défier avec cette crânerie, presque cette désinvolture, les outrages du temps ? Si elle a bien conservé cette « patte », ce sens du rebond, ce « swing » et cette électricité qui n'appartiennent qu'à elle, avec les ans la sonorité s'est encore élargie et diversifiée, le toucher s'est métamorphosé en myriades d'« attaques » plus subtiles les unes que les autres.

Martha Argerich possède la capacité de dévoiler un pan insoupçonné des œuvres, mais sans le moindre maniérisme. « Quand on libère certaines choses que l'on ne soupçonnait pas - les choses inattendues et les surprises d'une exécution -, voilà ce qui fait sa valeur. C'est aussi ce que j'apprécie chez d'autres interprètes. Quand ils sont maîtres de leurs moyens d'expression, cela ne m'intéresse pas vraiment » (Clavier magazine, 1979). Dès lors, on ne s'étonne pas que Vladimir Horowitz figure

parmi ses artistes favoris. Mais d'autres pianistes, très différents, l'intéressent : « J'aime Gieseking, Schnabel, Glenn Gould (...) Cortot est très important pour moi. L'enregistrement de Backhaus du *Troisième Concerto* de Beethoven avec Böhm est fantastique ... » précisait-elle au même magazine.

Bien sûr on peut se lamenter qu'elle ne se produise plus en solo depuis quarante ans, si ce n'est à l'occasion d'un bis au débotté mais quelle pianiste de son niveau a emmagasiné un répertoire aussi large et divers de musique de chambre ? La solitude du pianiste de fond, elle ne la supporte plus. La musique, pour Martha Argerich, reste une activité éminemment sociale. Elle passe essentiellement par les autres, ses partenaires, avec lesquels elle a noué une complicité doublée d'une fidélité à toute épreuve : ils ont pour nom Gidon Kremer, Nelson Goerner, Mischa Maisky, ou le regretté Nelson Freire. Sans oublier Lilya Zilberstein, sans doute de toutes ses partenaires féminines, la pianiste avec laquelle elle a le plus joué. Que ce soit en concert ou au disque, leur duo explosif fonctionne à merveille, particulièrement dans la musique russe - Rachmaninov, Chostakovitch... Avec sa technique d'acier et sa puissance de feu, la native de Moscou n'a aucun mal à lui offrir la réplique adéquate. Tout semble facile avec elle. « Je n'ai jamais aimé la virtuosité pour elle-même, mais c'est vrai que les difficultés techniques ne m'ont jamais paru insurmontables », avouait-elle lors d'un entretien pour *Le Monde* en 1988.

Née en 1965, Lilya Zilberstein débute l'étude du piano à l'âge de cinq ans. Deux ans plus tard, elle est admise à l'École spéciale de musique Gnnessine. Elle y étudie avec Ada Traub, avant de terminer ses études avec Alexander Satz, une chance selon elle : « il s'intéresse à la pensée profonde des compositeurs et parle fort peu de technique pianistique. Quand j'ai travaillé avec lui les *Scènes d'enfants* (...), il m'a apporté des textes de Schumann, il m'a lu des poèmes. J'espère que tous les professeurs sont comme lui. »

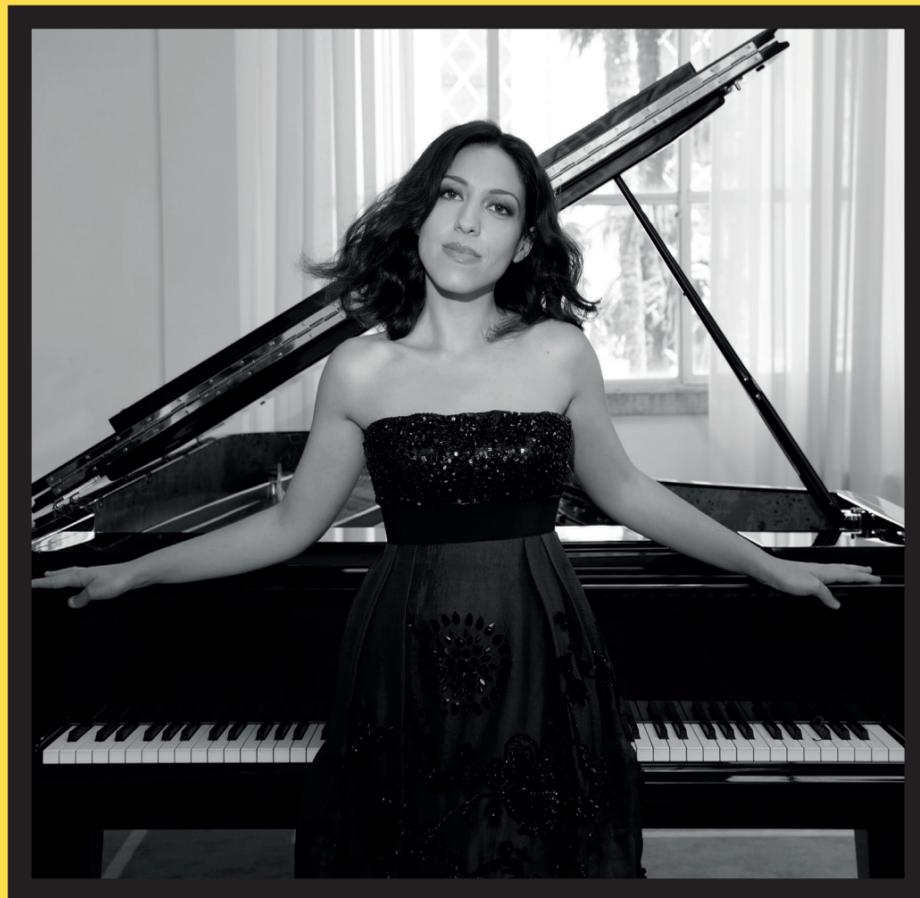
Après plusieurs prix en Russie, la musicienne s'est fait un nom au niveau international lors de sa victoire en 1987 au Concours Busoni de Bolzano. Les observateurs ne tarissent alors pas d'éloges, évoquant une « maîtrise, un brio, une agilité, une intégrité sonore qui rappellent les jeunes Richter et Gilels » (*Süddeutsche Zeitung*). En 1991, elle fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dans le *Concerto n°2* de Rachmaninov en compagnie de Claudio Abbado - qui deviendra un de ses partenaires privilégiés. Rapidement, elle enregistre de nombreux albums pour Deutsche Grammophon dans des répertoires variés, où les noms de Schubert, Brahms et Liszt croisent ceux de Prokofiev, Rachmaninov, Debussy et Ravel. D'un point de vue artistique, ses gènes se sont heureusement transmis à ses deux fils, Anton et Daniel Gerzenberg. Le premier a remporté le Concours Géza Anda en 2021 et les deux rejetons jouent régulièrement à Hambourg, dans le festival de Martha Argerich où celle-ci a décidé de poser ses valises après des années de folles fêtes musicales à Lugano.

Avec Beatrice Rana, Martha Argerich et Lilya Zilberstein, le piano a trouvé trois artistes inspirées, trois interprètes qui jamais ne laissent l'auditeur indifférent.

Bertrand Boissard



Martha Argerich © Adriano Heitman



Beatrice Rana © Simon Fowler

**RAVEL, CHAUSSON, CZERNY,
RACHMANINOV**

DIMANCHE

9

MARS
AUDITORIUM

Lilya Zilberstein

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

RAVEL

JEUDI

13

MARS
AUDITORIUM

Beatrice Rana
Orchestre National de France
Cristian Măcelaru direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

BEETHOVEN

VENDREDI

4

AVRIL
AUDITORIUM

Martha Argerich
Orchestre Philharmonique de Radio France
Myung-Whun Chung direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

SUR LES TRACES DE MAHLER À VIENNE

ET SI, À L'OCCASION DE LA NEUVIÈME SYMPHONIE DIRIGÉE PAR DANIELE GATTI, NOUS ALLIONS MARCHER SUR LES PAS DU COMPOSITEUR, DANS CETTE VILLE INDISSOCIABLE DE SON DESTIN ?

La capitale de l'Empire austro-hongrois occupe une place centrale dans la vie de Gustav Mahler. Successivement ville du parachèvement de sa formation, Eldorado de ses années de galère aux quatre coins de l'Europe centrale, cité de son triomphe mais aussi du reniement de ses racines, de l'antisémitisme, des intrigues sans fin et d'une lutte incessante pour faire triompher des idéaux éloignés du confort si prisé des autochtones ; Vienne fut pour Mahler tout cela à la fois.

Les lieux de mémoire abondent, un peu plus d'un siècle après la mort du compositeur, dans les rues de la capitale autrichienne. Il faut d'abord tenter de s'imaginer la vie très chic de l'adolescent, né en Bohême, élevé en Moravie, à quelque deux cents kilomètres de là, qui intègre à quinze ans, en 1875, la grande cité cosmopolite pour y suivre les cours au Conservatoire et à l'Université.

La formation en piano, écriture et composition se déroule dans les locaux de la Société des amis de la musique, au flambant neuf Musikverein, mais aussi pour la classe d'harmonie de Bruckner dans ceux de l'Ancienne université, sur la petite place qui jouxte l'église des Jésuites, dans la Vienne médiévale. Mahler sera un élève indépendant et insubordonné, déménageant de mansardes insalubres en chambres de bonne glaciales, avec des colocataires comme Hugo Wolf et Rudolf Krzyzanowski.

Engagé de manière purement alimentaire à l'été 1880 à Bad Hall, petite ville de cure de la banlieue de Linz, pour y diriger des opérettes, le jeune musicien comprend rapidement que l'affaire de sa vie, la composition, ne pourra être son seul gagne-pain, et met la baguette dans l'engrenage infernal des saisons lyriques, gravissant un à un les échelons du métier, d'abord dans des théâtres médiocres – à Laibach (Ljubljana), Olmütz (Olomouc), Kassel – puis de plus en plus prestigieux – Prague, Leipzig, Budapest, enfin Hambourg, où il reste six ans.

Le 3 avril 1897, jour exact où Johannes Brahms rend son dernier soupir et où se constituent en association les architectes et plasticiens de la révolution artistique qui prendra le nom de Sécession viennoise autour de Klimt, Mahler, qui s'est converti au catholicisme en Allemagne, signe son contrat de directeur de l'Opéra de la cour, la plus prestigieuse institution musicale d'Europe centrale, ce Hofoper qui deviendra Staatsoper en 1920, après la chute de la monarchie.

Cette bâtisse à la façade néo-renaissance, inaugurée en 1869, très moyennement prise par l'Empereur, qui en fit si peu secret que l'un de ses deux architectes, Eduard van der Nüll, finit par se suicider, sommeille alors sous la férule ramollie d'un Wilhelm Jahn vieillissant, qui perd la vue et occupe le poste depuis seize ans. Mahler va alors revoir le fonctionnement de l'institution de fond en comble.

Une véritable révolution, sur le répertoire d'abord, avec le retour en force des grands titres en langue allemande. Sur l'approche scénique ensuite, basée sur une collaboration avec des artistes majeurs de la Sécession, comme Alfred Roller, avec qui Mahler conçoit en 1903 un *Tristan* aux éclairages anticipant d'un demi-siècle le style du Nouveau Bayreuth, et qui fera frémir l'ultra-conservatrice Cosima Wagner.

Le nouveau directeur chamboule les habitudes, avec l'abaissement de la fosse d'orchestre, l'instauration de l'obscurité et du silence dans la salle, l'abolition de la claque qui faussait les réactions spontanées des spectateurs, le rétablissement des pages coupées dans les opéras de Wagner. C'est la conception même de la représentation lyrique qui est repensée, en privilégiant désormais l'esprit de troupe, l'homogénéité des distributions plutôt que l'alignement de stars qui les déséquilibrent. Finis les jeux du cirque du Hofoper où l'on venait pour les chanteurs davantage que pour les œuvres.

Mahler doublera ces coups de pied dans la fourmière, qui ne seront pas du goût de tous, d'un travail acharné sur l'orchestre au bénéfice de prestations de fosse passionnées – le renouvellement des instrumentistes est entrepris à marche forcée, en imposant même des solistes instrumentaux étrangers. Les interprétations du directeur, très contrastées, sont vilipendées par une partie de la critique estimant que Mahler sombre systématiquement dans l'excès : tantôt trop vite, tantôt trop lent, tantôt trop fort, tantôt trop piano. Jamais dans la modération, modèle indépassable de la bonne société viennoise de François-Joseph.

Pendant la décennie qu'il passe à la tête de l'Opéra, Mahler sera aussi les premières années (1898-1901) le patron de l'Orchestre philharmonique de Vienne, dont les membres sont tous issus du Hofoper. Il brille alors tout autant en concert au Musikverein, le célèbre complexe ouvert en 1870, situé sur la bordure extérieure du boulevard circulaire du Ring, non loin de l'église Saint-Charles Borromée. Ce bâtiment précité abrite la mythique Salle dorée, mondialement connue aujourd'hui pour le Concert du Nouvel An qui s'y tient chaque 1^{er} janvier depuis le début de la Seconde Guerre mondiale.

En conflit avec les musiciens, Mahler ne pousse pas le bouchon jusqu'à profiter de son statut pour étreindre à Vienne ses propres œuvres, dont il assure la création dans d'autres centres musicaux. Ses symphonies sont inaugurées à Budapest, Berlin, Krefeld, Munich, Cologne, Essen, Prague et de nouveau Munich. Finaud, le compositeur laisse se répandre au bord du Danube la rumeur de ses créations, suscitant à l'occasion l'intérêt de son orchestre qui propose parfois des reprises des partitions de son patron. Seule la *Symphonie n° 9*, au final, sera créée à Vienne en 1912, post-mortem, par les Wiener Philharmoniker et Bruno Walter.

La folle décennie de Mahler à l'Opéra de Vienne se referme sur sa démission au terme d'une cabale effrénée la même année 1907 où il devait perdre sa fille aînée de la scarlatine et apprendre qu'il souffrait d'une maladie cardiaque. Autant de changements profonds dans son mode de vie qui précipitent son départ pour le Nouveau Monde et le Metropolitan Opera, où l'attendent en tant que simple chef principal des saisons plus ramassées et une tâche purement artistique.

Difficile enfin de ne pas évoquer Vienne en tant que terre de sépulture. Lors de son quatrième hiver new yorkais, fin février 1911, Mahler, alors directeur de l'Orchestre philharmonique de New York, contracte une angine qui dégénère petit à petit en endocardite à streptocoques. À une époque où n'existe pas encore la pénicilline, l'auteur du *Chant de la terre* sentant sa fin proche et souhaitant mourir au pays se décide à embarquer sur le paquebot Amerika pendant la semaine sainte pour sa dernière traversée de l'Atlantique. Il passe ensuite trois semaines dans une clinique de Neuilly où le professeur Chantemesse tente de soigner son mal. Sans succès.

Mahler est alors rapatrié en train – son arrivée par l'Orient-Express à la Gare de l'ouest est annoncée par la presse – et installé au Sanatorium Löw, la plus grande clinique privée de Vienne, au numéro 20 de la Mariannengasse, dans les locaux où il avait déjà failli mourir d'une hémorragie intestinale en 1901 – l'institution fermera ses portes en 1939, le bâtiment accueillant aujourd'hui la direction de la SNCF autrichienne. Le compositeur s'y éteint dans la soirée du 18 mai 1911, à l'issue d'une journée météorologique d'Apocalypse, où après une très forte chaleur tout à fait anormale, le ciel lâche un déluge de grêle sur la Ville impériale.

Haut lieu de pèlerinage mahlérien, le discret cimetière de Grinzing, ancien village vigneron éloigné de six kilomètres du centre historique, abrite la dernière demeure du compositeur. Très à l'écart des gloires musicales regroupées dans le carré des musiciens du gigantesque Cimetière central, Mahler repose à l'abri des fastes du grand monde, dans une tombe Jugendstil très simple juste ornée de son nom, sans dates ni épitaphe, selon sa propre volonté : « ceux qui me chercheront savent qui j'étais, les autres n'ont pas besoin de le savoir. »

Yannick Millon

MAHLER, MOZART, HAYDN,
BEETHOVEN, BRAHMS

28 | 2

MARS - AVRIL
AUDITORIUM

SAMEDI

5

AVRIL

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Orchestre National de France
Chœur de Radio France
Daniele Gatti direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

4

Carl Moll, *Vue de l'atelier sur St. Michael à Heiligenstadt*, 1913, Banque Nationale autrichienne, Vienne. Mahler utilisa l'adresse du peintre Carl Moll comme référence européenne pendant ses années américaines. Il y conserva une partie de ses partitions et vécut à l'étage supérieur avec Alma et sa fille Anna lors de ses séjours plutôt courts à Vienne en 1909 et 1910. En 1914, Moll peignit la vue depuis la chambre de Mahler et offrit le tableau à un ami. Dans la lettre d'accompagnement (datée du 24.12.1914), Moll se souvient : « Je ne vous envoie pas ici un petit tableau, mais je vous ai peint la vue de la chambre dans laquelle notre Gustav a vécu ces dernières années, avant son départ pour l'Amérique et après son retour de là-bas. Il aimait cette vue et se réjouissait toujours des cloches qui sonnaient de là-bas ». Cité d'après Gabriela Koschatzky-Elias, « Carl Moll. Vienne 1861-1945 », dans : *Les peintres autrichiens entre les deux guerres*, éd. par la Banque nationale d'Autriche, Vienne 2005).

LE SURSAUT D'UN INTOUCHABLE

PLUS QU'AUCUNE DE SES ŒUVRES, LES VÊPRES DE LA VIERGE DE MONTEVERDI RÉVÈLENT LA TRAJECTOIRE COMPLEXE D'UN HOMME SANS CESSER PRÉOCCUPÉ PAR SES CONDITIONS FINANCIÈRES, MAIS ÉLANCÉ DANS UNE QUÊTE PERPÉTUELLE D'INNOVATIONS. VOICI LEUR HISTOIRE, TOUR DE FORCE D'UN HOMME QUI N'EUT QUE SA PLUME POUR SE DÉFENDRE.

« Oracle de la musique », « lumière et fierté de notre siècle »... les termes élogieux fusent pour louer l'écriture novatrice de Claudio Monteverdi (1567-1643), dès son vivant. Du portrait peint par Bernardo Strozzi en 1640, on retient l'image d'un homme confiant, voire déstabilisant. Monteverdi, un intouchable ?

C'est pourtant un Monteverdi à bout de souffle qui signe cette œuvre en 1610 - sorte de « carte de visite » qu'il dédie au pape Paul V, espérant sans doute obtenir un poste à Rome. Il officie alors comme maître de chapelle à la cour de Mantoue, auprès du duc Vincent de Gonzague. Épuisé par un rythme infernal de travail et par le faible salaire en récompense, le Crémonais multiplie dès 1608 les lettres de doléances pour obtenir un congé. Ainsi écrit-il à un conseiller de la cour : « si c'est pour me fatiguer à nouveau et de plus belle qu'on m'ordonne de revenir, je prétends que ma vie sera courte faute de repos ». Seules ses menaces de quitter la cour lui permettent d'obtenir meilleur salaire.

De retour à Mantoue au printemps 1609, son inquiétude ne s'évanouit pas face à la santé en déclin du duc. Sera-t-il licencié par l'héritier du trône ? Anxieux devant cet horizon incertain et sans perspective, il s'impose un nouveau défi, et s'attèle à l'écriture d'un ouvrage de musique sacrée de grande ampleur : un recueil composé d'une Messe à six voix *a cappella*, et les *Vêpres de la Vierge*. Il en confie la publication en l'été 1610, à son fidèle éditeur vénitien Ricciardo Amadino, et porte lui-même l'ouvrage au pape, dès septembre.

Ce recueil publié en un temps record, est-il un moyen de renouveler son jeu de cartes ? Si la création des *Vêpres* se tient sans doute en la basilique mantouane de Santa Barbara, la dédicace papale fut indéniablement un choix stratégique pour pénétrer la société pontificale. Mais, dans ce milieu peu enclin à soutenir l'avant-garde, salue-t-on la rigueur stylistique de la Messe, ou la liberté créatrice des *Vêpres* ?

Les quatorze pièces composant les *Vêpres* proposent une diversité d'effectifs vocaux et instrumentaux, et un parcours déroutant. Des éléments caractéristiques du strict canevase de l'office vespéral sont présents : les cinq psaumes, le *Magnificat*, ou encore l'hymne. Les *concerti sacri* et la *Sonata* qui ponctuent l'ouvrage sont toutefois construits à partir de textes non réservés à une fête mariale. Mais si nous les considérons comme les antiennes qui rythment habituellement l'office vespéral, alors Monteverdi ne respecte-t-il pas le schéma traditionnel ? Par ces jeux constants entre fond et forme, il parvient à bâtir un joyau de musique sacrée à la fois avant-gardiste et ancré dans un héritage musical.

« Le compositeur moderne bâtit ses œuvres en les fondant sur la vérité », affirmait Monteverdi. Attaché à accompagner musicalement une communion festive louant Marie, davantage qu'à respecter un schéma liturgique, il semble par-dessus tout en quête d'une vérité de l'expérience individuelle et collective du spirituel. Marie - à qui chaque prêcheur s'adresse avec une proximité quasi-familiale -

est l'incarnation par excellence de cette porosité entre profane et sacré. Semblables à une toile de Caravage, les *Vêpres* sont le reflet d'une société où chacun se tourne vers le spirituel, avec ses propres questionnements. Synthèse vertigineuse des opposés, cette œuvre est un éloge de la continuité - des âges musicaux, des échelles sociales et de nos façons d'être au monde. Ce bijou fut le sursaut d'un homme qui, face aux échecs, sut élever un horizon politique, en musique - seul monde où il demeurerait intouchable.

Aline Bieth

MONTEVERDI

VENDREDI

25

AVRIL
AUDITORIUM

Gwendoline Blondeel,
Emmanuelle de Negri, Valerio Contaldo,
Antonin Rondepierre
Chœur de Radio France
La Consort
Lionel Sow direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

TABLEAUX D'UNE RÉEXPOSITION

PEINTURE ET MUSIQUE N'ONT JAMAIS CESSÉ DE SE CROISER, DE SE RÉPONDRE ET DE S'INFLUENCER. L'ESPAGNOL GRANADOS N'HÉSITAIT PAS À SE DÉCLARER « AMOUREUX DE LA PSYCHOLOGIE DE GOYA, DE SA PALETTE, DE SA PERSONNE, DE SA MUSE ». UN CHEF-D'ŒUVRE EST NÉ DE CETTE VÉNÉRATION.

Enrique Granados ressentait une véritable passion pour l'atmosphère exprimée par Goya, qu'il considérait comme « le génie représentatif de l'Espagne ». D'où l'hommage qu'il lui rend dans le recueil pianistique des *Goyescas* (les Goyesques), sous forme de deux cahiers, portant le sous-titre *Los majos enamorados* (Les majos amoureux, d'après une peinture célèbre de Goya). Le terme Goyesque et celui de majo (jeune élégant selon la tradition espagnole) se réfèrent clairement à l'œuvre de Goya, qui peignit abondamment ces élégants et leurs coutumes populaires essentiellement castillanes et madrilènes, souvent en référence à la corrida. C'est ainsi que Granados réutilise des airs populaires, dans une traduction élaborée. Il n'existe toutefois pas de correspondance précise entre chacune des six pièces des deux cahiers de la suite et un tableau particulier du peintre. Ce serait plutôt dans l'esprit d'une atmosphère que de description musicale proprement dite (à l'inverse, par exemple, des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski).

La suite est ainsi constituée de deux cahiers : le premier cahier comprend quatre pièces, le second deux. S'ajoute une septième pièce, mais qui n'a pas été intégrée au cycle initial. Le cahier 1 a été créé le 11 mars 1911, au Palais de la musique de Barcelone, par le compositeur au piano ; le cahier 2 fut créé le 4 avril 1914, Salle Pleyel à Paris, toujours par le compositeur. L'œuvre allait par la suite devenir de répertoire obligé parmi les meilleurs virtuoses pianistiques internationaux de renom. Les pièces qui composent la suite ont la particularité d'être faites de rupture, dans une écriture mouvementée avec une succession de crescendos et pianissimos, à laquelle s'ajoute une instabilité rythmique.

Le premier cahier comprend donc quatre pièces : *Los requiebros* (Les galanteries), dont le thème principal dérive de la *Tirana del Tripili*, d'après une tonadilla (forme brève de zarzuela à la fin du XVIII^e siècle) de Blas de Laserna (1751-1816) ; *El coloquio en la reja* (La conversation derrière

la grille), avec une manière d'évocation de la guitare ; *El fandango del candil* (Le fandango de la chandelle), stylisation du motif de danse où s'ébattaient les dandys madrilènes de l'époque de Goya, majos et majas ; et enfin *Quejas, o la maja y el ruiseñor* (Complainte, ou la maja et le rossignol), page de sentiment poétique inspirée d'une chanson populaire. Le second cahier comporte deux pièces : *El Amor y la muerte* (L'Amour et la mort), sous-titré *Balada*, en forme de ballade mélancolique, entre des rappels du thème précédent et des élans de dextérité ; et *Epilogo: Serenata del espectro* (Épilogue : Sérénade du spectre), nimbé de sarcasme et de mystère, achevé évanoui (avec cette indication : « Le spectre disparaît pinçant les cordes de sa guitare »). S'ajoute une septième pièce, *El pelele* (Le pantin, en évocation cette fois précisément d'un tableau de Goya), de facture rythmique bondissante, non intégrée au cycle initial.

Devant le succès de sa suite pour piano, Granados devait en réutiliser la matière pour son opéra-zarzuela éponyme, *Goyescas* (sur un livret de son ami Fernando Periquet). Il souhaitait en donner la primeur à l'Opéra de Paris, mais le déclenchement de la guerre en 1914 fit tomber le projet. L'ouvrage fut finalement monté par le Metropolitan Opera de New York le 26 janvier 1916 avec un accueil triomphal. Le 11 mars Granados et son épouse repartaient de New York pour l'Europe. Ce retour devait marquer sa fin tragique, le 24 mars 1916, dans le torpillage du paquebot le ramenant via Folkestone par un sous-marin allemand en pleine Guerre mondiale.

Pierre-René Serna

GOYESCAS DE GRANADOS

MARDI

27

MAI

AUDITORIUM

Javier Perianes piano

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE



MORTS ET TRANSFIGURATION

LES AFFRES DE LA SOUFFRANCE, LA MÉMOIRE D'UN ANGE, L'ENVOI VERS LE PARADIS : MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA DIRIGE DEUX CONCERTS D'UNE RARE PUISSANCE SPIRITUELLE.

À peine un instant plus tard, une gazelle entra dans la pièce, une créature légère, aux cheveux bruns, déguisée en jeune fille, insensible à la splendeur dans laquelle elle avait été appelée, plus jeune dans son innocence que ses seize ans probables. Elle rayonnait de timidité encore plus que de beauté, une gazelle angélique, non pas de l'arche mais du ciel.
Elias Canetti, *Jeux de regards*, 1985

Douterions-nous du pouvoir de la musique après que Marcel Proust a affirmé, dans sa correspondance en 1895, que l'essence même de la musique était « de réveiller en nous ce fond mystérieux de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête, et qu'on peut appeler pour cela religieux » ? Parce que la Transfiguration n'est pas simple ravissement ni quelconque extase, nous retiendrons de l'auteur du *Côté de Guermantes* la métamorphose du musicien que celle de l'auditeur, lorsque son jeu parvient, par quelque phénomène magique, à faire oublier l'instrumentiste : « ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète, que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre ». Si le sportif rêve d'échapper à la lourdeur corporelle, le musicien, grâce à la musique, paraît ainsi libéré de toutes les tensions nerveuses et musculaires de l'effort comme si la musique pouvait libérer le corps lui-même de ses contraintes. Mais parce que la Transfiguration n'est pas seulement un élan de l'âme ou un transport mystique hors de soi pour communier avec le divin, une autre métamorphose littéraire pourrait nous paraître plus proche de l'image du Christ révélée aux disciples au sommet du mont Thabor. L'image d'Huberte, dans *Le Père la Ruine* d'Alexandre Dumas, emportée par le rythme d'une valse et dansant jusqu'à perdre toute dernière retenue, les cheveux dénoués et flottant « autour de sa tête comme une auréole transparente. »

« Terribilis »

Malgré la monumentale *Transfiguration* de Notre Seigneur Jésus-Christ d'Olivier Messiaen créée en 1969 à Lisbonne, la Transfiguration n'est pas, loin s'en faut, un épisode biblique mis régulièrement en musique. Antennes et répons ont naturellement célébré, dès le Moyen-âge, le moment où, « aujourd'hui, le Seigneur ayant été transfiguré sur la montagne, les cieux s'ouvrirent » (*Hodie in Monte*). Mais des versets de Saint Matthieu racontant comment la face du Christ est devenue aussi resplendissante que le soleil et comment ses vêtements ont blanchi comme neige, nous ne retiendrons guère que l'harmonie envoûtante d'un motet à cinq voix de Tomás Luis de Victoria, typique de la Renaissance. De même du *Christus Jesus Splendor Patris* avec un motet de Luca Marenzio, parfait contemporain du précédent, mais à quatre voix seulement. Le texte de cette antienne rappelle pourtant que la transfiguration n'est pas un changement de corps mais la révélation de ce que celui-ci contient en profondeur. Ainsi, c'est Dieu qui apparaît à travers le corps du Fils et de lui émane la splendeur. Peu importe alors que nous soyons croyants ou non, tant il est vrai que la musique pourrait nous en faire partager un peu de l'expérience par sa beauté et sa grandeur. Évidemment, il lui faut alors briller d'un merveilleux éclat. Pour Olivier Messiaen, cela impliquait la présence de solistes, d'un immense orchestre et d'un chœur mixte pouvant aussi bien s'unir dans la monodie grégorienne que développer de magnifiques masses sonores. Et le compositeur d'expliquer : « C'est en regardant, par temps clair, le Mont Blanc, la Jungfrau, et les trois glaciers de La Meije en Oisans, que j'ai compris la différence entre la petite splendeur de la neige et la grande splendeur du soleil – c'est là aussi que j'ai pu imaginer à quel point le lieu de la Transfiguration était terrible ! Une vocalise collective écrite à vingt parties réelles amène le mot final : « Terribilis ! » »

Discrète sur la scène musicale, la Transfiguration n'en promet pas moins au chrétien la vie au-delà de la mort. Non seulement le salut des âmes, mais aussi la résurrection rassurante des corps. Nul ne l'a peut-être mieux compris que Gabriel Fauré. Prompt à se revendiquer athée tout en reconnaissant le rôle social et moral de la religion, peu effrayé par les menaces de l'Église, le compositeur a signé un *Requiem* d'une merveilleuse douceur, parce que la mort lui est apparue comme « une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux. » Nul Dies

Irae ; à peine, dans le *Libera me*, quelques foudres fortissimo. L'œuvre tend vers l'*In paradisum* final, conçu à partir de l'absoute qui clôt habituellement la cérémonie des défunts. Une sorte de transfiguration du funèbre et de sa musique dont Fauré lui-même s'amuserait : « Quant à mon *Requiem*, peut-être ai-je aussi, d'instinct, cherché à sortir du convenu. Voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrements ! J'en ai par-dessus la tête. J'ai voulu faire autre chose. »

« O Nata Lux »

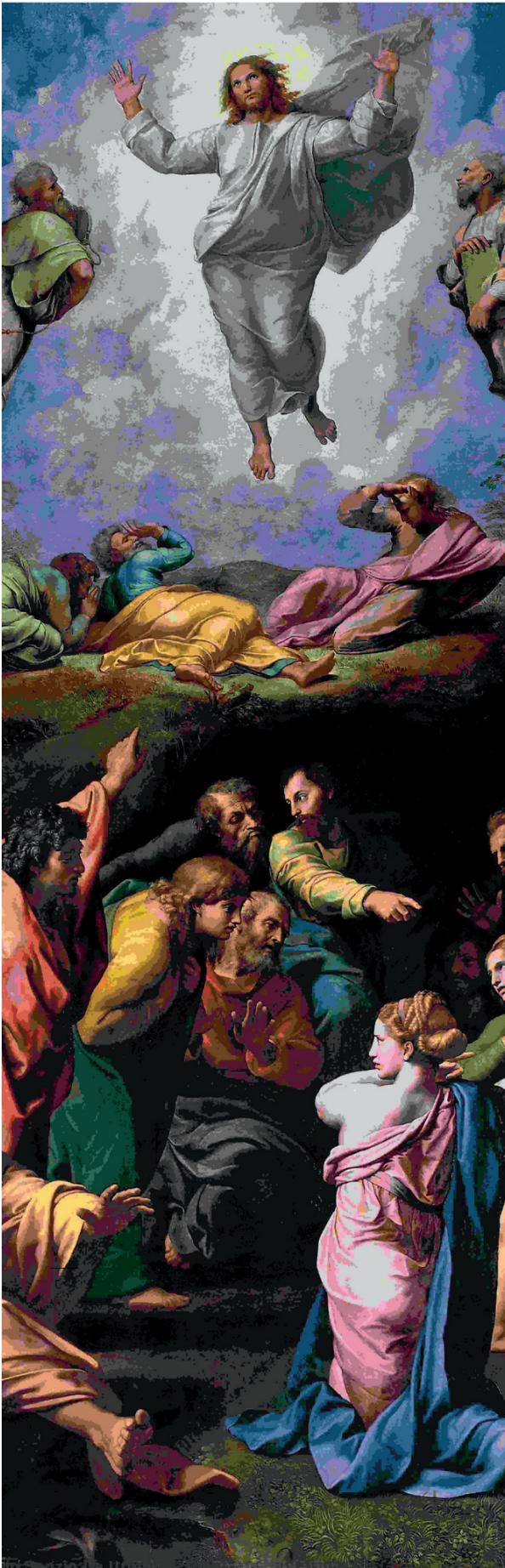
Nombre de peintres ont représenté la Transfiguration. Au XV^e siècle, Fra Angelico en a orné une cellule de son couvent comme pour y projeter la lumière du Christ et vaincre les Ténébres. Cent ans plus tard, Raphaël a repris le même sujet mais lui a adjoint une seconde scène, elle aussi inspirée par Matthieu, montrant la guérison d'un enfant possédé par le démon. Entre les disciples et la foule, le jeu des regards, des bras, des mains et des doigts tendus montrait comment les deux scènes étaient intimement liées, se reflétaient et se complétaient. L'or et les teintes les plus claires inondaient leurs tableaux de lumière. Sans doute n'est-ce donc pas un hasard si l'hymne *O nata Lux* a, plus que d'autres textes, retenu l'attention des compositeurs. Il n'y a guère que la musique pour traduire une telle expérience. Parce que la Transfiguration implique un changement d'état, il lui faut un art ancré dans le temps, capable de faire entendre un avant et un après, voire les pas légers de la mort rythmés, chez Richard Strauss, « par la pendule au tic-tac régulier ». Le concept peut alors échapper au récit biblique sans se dépouiller de son essence chrétienne.

En tête de son poème symphonique *Mort et Transfiguration*, Strauss a reproduit un poème d'Alexander Ritter : « Dans la pauvre petite chambre où la lampe jette sa clarté, le malade est couché sur son lit de douleur ; il lutte avec la mort dans la crainte et l'angoisse. » À son combat se mêlent les souvenirs des beaux jours de sa jeunesse, avant que l'homme apaisé n'accepte son sort. « *Mort et Transfiguration* est un pur produit de mon imagination, non pas celui d'une expérience vécue » assurait Strauss. « Une idée musicale comme une autre », quête de lumière allant de la tonalité d'*ut* mineur à celle homonyme d'*ut* majeur. Nous ne nous étonnerons donc pas de retrouver un cheminement comparable dans *La Nuit transfigurée* de Schoenberg, celle-ci sur des vers de Richard Dehmel. Cette fois-ci, ce sera au pardon d'illuminer la pièce. Une femme a fauté ; l'homme saura-t-il accueillir l'enfant prêt à naître ? Extrêmement resserré, le contrepoint enchevêtrera ses lignes pour préserver l'enivrant mystère, jusqu'à la transfiguration du thème par une radieuse modulation, et la disparition du couple « dans la nuit haute et claire. » Quelques années plus tard, dans le désespoir et les ruines de l'Après-guerre, Strauss renouera avec ce symbolisme tonal dans ses ultimes *Métamorphoses*. Alors parti de nulle part, il ne pourra toutefois qu'aboutir à une réminiscence de marche funèbre.

La gazelle céleste

Vienne, années 30. Écœuré par l'abjecte superficialité du cercle d'Alma Mahler, Elias Canetti voit une gazelle céleste surgir au milieu des invités. Une enfant dont la gracieuse apparition tranche avec la trivialité terre-à-terre du salon. Ce petit animal s'appelle Manon, fille d'Alma et de Walter Gropius. Sa mort, à l'âge de dix-huit ans des suites d'une poliomyélite, affecte durement le compositeur Alban Berg. Pour elle, il conçoit le *Concerto « à la mémoire d'un ange »*. Dans cette œuvre, il porte son regard sur sa propre existence, son parcours artistique et les femmes aimées. Un chant populaire de Carinthie rappelle une ancienne servante, mère de son unique enfant, et un choral emprunté à Bach inscrit le concerto sous le signe de l'acceptation : « C'en est assez Seigneur ! Si, telle est ta volonté, alors dételle-moi ! » D'une simple série dodécaphonique ascendante, la musique confie ainsi d'éternelles ailes à l'enfant tout en accordant au compositeur, quelques mois avant sa mort, l'espérance et la joie.

François-Gildas Tual



Transfiguration de Raphaël. La Transfiguration est le dernier tableau peint par Raphaël, commencé en 1518 et inachevé à sa mort.
© Pinacothèque de la cité du Vatican.



GÉRARD LO MONACO



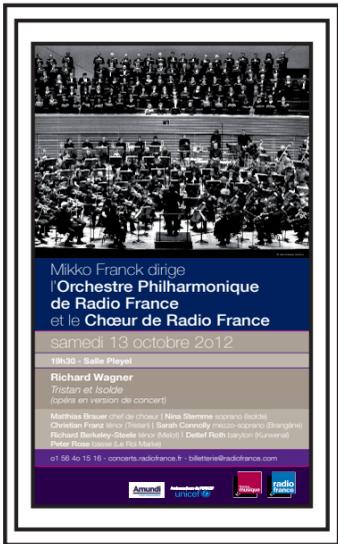
Né en 1948 à Buenos Aires en Argentine, Gérard Lo Monaco vit à Paris. Auteur, illustrateur, typographe, concepteur de livres animés, mais aussi directeur artistique et scénographe, il a accompagné toute la saison musicale 2024-2025 de Radio France, à la fois la brochure et les journaux que vous avez plaisir à lire chaque trimestre.

En 2017, il reçoit le 59th Grammy Award à Los Angeles, Art Director – Best boxed or special limited edition package – Warner Music. Ses livres sont publiés à l'international. Il crée le grand livre pop-up *Le Petit Prince*, Gallimard, Voyage en train, Albin Michel, *Moby Dick*, Chronicle Books, *A Sea Voyage*, Thames & Hudson, *Pompon mes pochoirs*, Musée d'Orsay / RMN et *Surréalisme en pop-up*, Centre Georges Pompidou.

Il conçoit des projets pour le Musée des Arts Décoratifs, la Philharmonie de Paris, Hermès, la Fondation Yves Saint Laurent, Palais Galliera et élargit son champ artistique avec la scénographie et la conception d'expositions à l'Opéra national de Paris, le Théâtre de Chaillot à Paris, Séoul, Prague, Buenos Aires. Toutes les informations sur Gérard Lo Monaco sont à retrouver sur son site www.gerardlomonaco.com

DIX CONCERTS INOUBLIABLES DE MIKKO FRANCK

EN JUIN, MIKKO FRANCK DONNE SON DERNIER CONCERT EN TANT QUE DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE. NOUS AVONS SÉLECTIONNÉ DIX MOMENTS INOUBLIABLES DE SES DIX ANNÉES PASSÉES À PARIS.

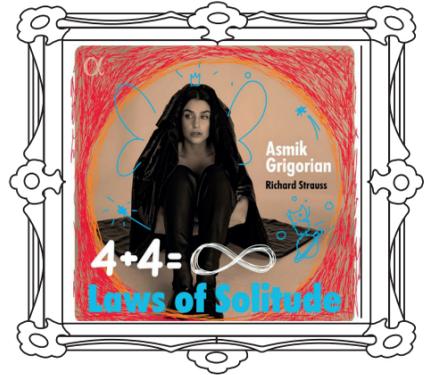


Le coup de foudre
Tristan et Isolde de Wagner
 Salle Pleyel, 13 octobre 2012
 Il s'agit de la première rencontre de Mikko Franck et de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et c'est un coup de foudre : le chef finlandais, venu remplacer au pied levé Myung-Whun Chung, a appris en quelques jours la partition de *Tristan*. Sur le plateau : Nina Stemme, Christian Franz, Sarah Connolly, Peter Rose. L'été suivant, l'aventure wagnérienne se poursuit sous le ciel d'Orange avec *Le Vaisseau Fantôme*. Avant sa prise de fonction comme directeur musical en 2015.



Son compositeur préféré
Cantus Arcticus et *Concerto pour violon* de Rautavaara ;
Prélude à l'après-midi d'un faune et *La Mer* de Debussy
 Auditorium, 23 mai 2014
 Héritier de Sibelius, le Finlandais Einojuhani Rautavaara (1928-2016) doit sa notoriété mondiale à *Cantus Arcticus*, concerto pour oiseaux et orchestre écrit en 1972, que Mikko Franck dirige à deux reprises au Philhar (2014 et 2019). On découvre aussi un *Adagio céleste* (2019), *Apotheosis* (2020), son *Concerto pour flûte* défendu par Magali Masnier et le *Concerto pour violon* par Hilary Hahn, laquelle dévoile, durant le festival Présences 2019, les *Deux Sérénades pour violon et orchestre* commandées par Mikko Franck et dont témoigne le disque *Paris* (paru chez Deutsche Grammophon). Mikko Franck voyait en Rautavaara un « ami proche » et son « compositeur préféré ».

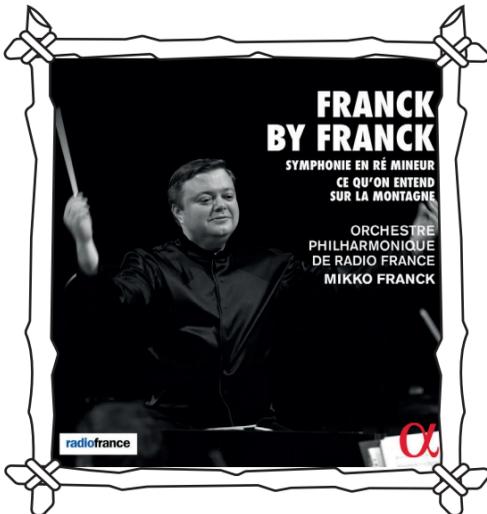
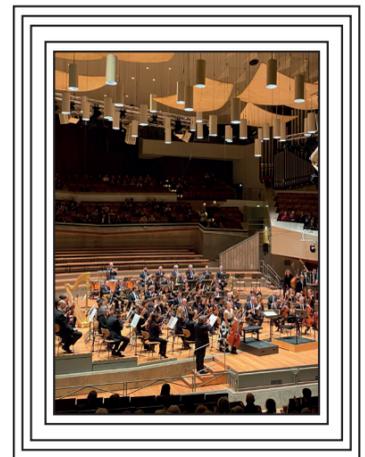
Coup de poing
Elektra de Richard Strauss
 Philharmonie de Paris, 15 décembre 2017
 Cinq ans après *Isolde*, Nina Stemme campe Elektra et Waltraud Meier Clytemnestre dans la tragédie de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal. Une soirée électrique qui souligne les affinités de Mikko Franck avec Richard Strauss, compositeur souvent abordé, notamment lors d'un cycle regroupant ses poèmes symphoniques majeurs en 2022/2023. Les *Quatre derniers Lieder* ouvrent la saison suivante, portés par Asmik Grigorian qui les enregistre dans la foulée avec le Philhar et son chef (Alpha). Et c'est sur *Don Juan* du même Strauss que se refermera son mandat, pour son ultime concert avec le Philhar le 18 juin.



Naissance d'un symbole
Symphonie n°9 de Beethoven
 Auditorium, 6 janvier 2018
 En 2018, Mikko Franck lance une tradition qui sera suivie désormais chaque saison : jouer la *Symphonie n°9* de Beethoven aux premiers jours de la nouvelle année. Il la dirige lui-même tous les deux ans (2020, 2022, 2024), cédant sa place à des chefs d'orchestre venus d'horizons esthétiques différents lorsqu'il n'est pas lui-même à la barre. Pétri du message de joie et de fraternité de Beethoven et Schiller, Mikko Franck est nommé ambassadeur de l'UNICEF France en février 2018. « Chaque enfant est unique, chaque vie est importante. Chaque enfant, quelles que soient ses origines, devrait avoir le droit de vivre dans un environnement stable et serein qui lui permette de réaliser ses rêves et de développer tout son potentiel » déclare-t-il alors.



Hilary souvent
Concerto pour violon de Brahms,
Symphonie n°5 de Chostakovitch
 Philharmonie de Berlin, 26 avril 2023
 Bach, Chausson, Dvořák, Prokofiev, Rautavaara, Sibelius sont quelques-uns des compositeurs que la violoniste américaine est venue défendre régulièrement avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Mikko Franck, « parmi mes chefs préférés » admire-t-elle. Pour leur tournée allemande au printemps 2023, ils choisissent le *Concerto* de Brahms. Avant une *Cinquième* de Chostakovitch en seconde partie.



Double moi
Symphonie de Franck, *Fantasia Hongroise* de Liszt, *Cziffra Psodia* de Peter Eötvös
 Auditorium, 7 novembre 2021
 Ce retour à la *Symphonie* de César Franck a son importance. Mikko Franck et l'Orchestre Philharmonique de Radio France en ont fait une pièce maîtresse de leur répertoire et signé une splendide version au disque, dans un album malicieusement nommé « Franck by Franck », complété par *Ce qu'on entend sur la montagne*. On y retrouve les qualités de son style, tel qu'il le définit dans de passionnants *Grands Entretiens* avec Christian Merlin, pour France Musique, en 2022. « Tout peut se résumer à la clarté de la technique des mains et des gestes. La communication des intentions doit être limpide. La communication verbale, elle, n'intervient que lorsque c'est vraiment nécessaire. En répétition, je parle donc assez peu, j'aime être efficace. Il n'y a pas une seule façon de diriger. Le style de chacun provient de son propre style corporel, puis on se débarrasse du superflu pour donner quelque chose qui soit à la fois limpide et profondément personnel ».



Pour l'amour de Sibelius
 Intégrale des symphonies de Sibelius
 Auditorium, 10, 11, 12 avril 2024
 Sibelius est l'un des compositeurs que Mikko Franck a le plus souvent dirigé durant ses années parisiennes. Une *Symphonie n°2* dès 2013, le *Concerto pour violon*, remis maintes fois sur le métier, mais aussi les *Symphonies n°5*, *n°7*, *n°3*, les *Six Humoresques*, la musique de scène du *Roi Christian II*, le « *Nocturne* » extrait du *Festin de Balthazar*, *En Saga*, la *Suite Lemminkäinen*. Au printemps 2024, la boucle est bouclée avec une intégrale, en trois jours, des sept symphonies.



Matthias et Dimitri
Symphonie n°13 « Babi Yar » de Shostakovich,
Concerto pour cor de Hans Abrahamsen
 Auditorium, 15 janvier 2021
 Matthias Goerne est un fidèle de Mikko Franck et du Philhar, notamment dans les œuvres de Dmitri Chostakovitch. Après la terrifiante *Babi Yar*, ils se retrouvent dans la *Suite sur des poèmes de Michel-Ange* en avril 2021 puis dans une *Quatorzième* en juin, deux programmes par ailleurs enregistrés. Du Russe, le chef dirige encore à Radio France sa *Symphonie de chambre*, le *Concerto pour violoncelle n°2*, le *Concerto pour violon n°1*, le *Concerto pour piano n°2*, *Cinq fragments*. Quant au baryton allemand, il est aussi Oreste dans l'*Elektra* de 2017 et, plus récemment, Barbe-Bleue dans une version de concert de l'opéra de Bartók à l'automne 2024.



Diptyque de rêve
L'Enfant et les sortilèges de Ravel et *L'Enfant prodige* de Debussy
 Auditorium, 15 avril 2016
 Le Philhar et son directeur musical réunissent une distribution de luxe au printemps 2016 pour ces deux chefs-d'œuvre lyriques français sur le thème de l'enfance, *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel et *L'Enfant prodige* de Debussy avec Roberto Alagna, Sabine Devielhe, Nathalie Stutzmann notamment. Un diptyque immortalisé au disque chez Erato qui recevra une pluie de récompenses, et un marqueur important dans l'exploration du répertoire français.

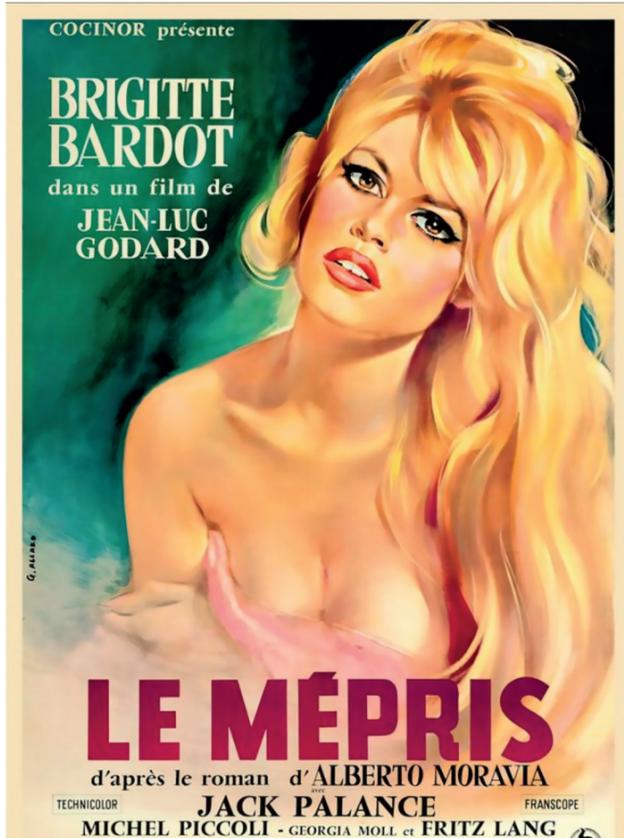


Mikko et Meryl
Dream Requiem de Rufus Wainwright
 Auditorium, 14 juin 2024
 Une narratrice (Meryl Streep), une soprano (Anna Prohaska), la Maîtrise, le Chœur et l'Orchestre Philharmonique de Radio France sont réunis sous la baguette de Mikko Franck pour le *Dream Requiem* de Rufus Wainwright, donné en 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. L'événement de la fin de saison dernière, devenu un disque édité par Warner.

GEORGES DELERUE, LA VIBRATION MAGIQUE À L'IMAGE

EN DEUX SOIRÉES, À L'OCCASION DU CENTENAIRE DE SA NAISSANCE, L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE, L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ET LE CHŒUR DE RADIO FRANCE CÉLÈBENT LE COMPOSITEUR AUX 300 B.O.

« À la fin des années cinquante, il y avait deux écoles : une tendance à écrire une musique extrêmement fidèle à l'action, une autre qui encourageait un détachement, une distanciation par rapport à l'image. Personnellement, j'ai préféré m'engager dans la seconde voie. » Voilà comment le grand Georges Delerue résumait son statut de rénovateur musical, galvanisé par l'effervescence d'une nouvelle génération, celle des cinéastes de la Nouvelle Vague, ses frères d'armes et d'invention. Avec eux, Delerue a assis sa renommée de compositeur raffiné et très français, grâce notamment à trois partitions blasons qui lui ont ouvert les portes du cinéma international (*Jules et Jim*, *Le Mépris*, *Le Roi de cœur*). Malgré sa trajectoire prodigieuse, de son Roubaix natal aux collines d'Hollywood, ses trois cents bandes originales, son Oscar, ses collaborations avec Truffaut, Godard, Bertrand Blier, John Huston ou Oliver Stone, Georges Delerue est toujours resté l'homme simple et discret de ses débuts. Pendant plus de trente ans, il a sincèrement épousé le cinéma français, anglais et américain dans sa pluralité. Jamais il n'a tenu compte de cette barrière caricaturale artificiellement dressée entre cinéma d'auteur et cinéma spectacle. D'ailleurs, dans quelle mesure ses dix-sept longs-métrages avec Philippe de Broca ne relèvent-ils pas du cinéma spectacle d'auteur ? Mélomane forcené, le tumultueux metteur en scène Ken Russell analysait joliment leur fraternité : « Delerue possède une qualité rare, celle de transfigurer votre travail. Si vous voulez du soleil et que vous avez la pluie, il fait briller le soleil. Seuls Dieu et Georges peuvent accomplir ce type de miracle ! »



Au cinéma, l'œuvre deleruesque fuit l'uniformité au profit d'esthétiques variées et complémentaires : un goût pour les valse des faubourgs flirte avec un sens personnel du pastiche pour les musiques d'époque, notamment celles du Moyen-Âge et de la Renaissance. Comme si Delerue ne possédait pas un mais plusieurs visages, à la façon de certains dieux hindous. À l'intérieur d'une même partition, un lamento pour violoncelle peut s'encanailler auprès d'une java un peu allumeuse. Cette versatilité, pleinement assumée, révèle la personnalité - ou plutôt les personnalités - d'un créateur d'origine modeste, qui a appris le langage de la musique, s'est passionné pour son histoire, s'est grandi au contact de hautes figures du siècle passé, comme Darius Milhaud, l'un de ses maîtres. « Dans le cinéma, insistait-il, j'ai toujours trouvé stimulant de voyager d'Alain Cavalier à Gérard Oury, ce qui préserve de la sclérose. Il faut aborder chaque projet sans idée préconçue, ni esthétique pré-déterminée. » Est-ce d'ailleurs un hasard si, quand le film l'autorise, Delerue radicalise son écriture, prouvant au passage qu'il est également un compositeur de son temps ? Il en résulte quelques partitions au lyrisme noir (*L'Important, c'est d'aimer*, *Quelque part quelqu'un*, *Police Python 357*), s'ouvrant sur de larges pans d'angoisse... aux antipodes de *Trois petites notes de musique*.

Aujourd'hui, on mesure à quel point l'héritage de Delerue est considérable chez les compositeurs du nouveau monde, à commencer par Alexandre Desplat : « Ce que j'admire chez Georges, c'est sa clarté, sa vibration magique à l'image, sa capacité à générer des émotions hors du commun. » Côté cinéastes, dans le sillage de Scorsese (*Casino*), il est réjouissant de voir sa musique contaminer les images de Wes Anderson (*Fantastic Mr. Fox*, *The French Dispatch*), Valérie Donzelli (*La Guerre est déclarée*) ou Noah Baumbach (*Frances Ha*). En clair, les metteurs en scène du XXI^e siècle offrent une belle postérité à l'écriture de Delerue, lui permettent de magnifiquement traverser le temps.

En 2025, Radio France célèbre le centenaire de sa naissance en deux actes, en équilibre entre musiques de concert et musiques de films, entre standards inoxydables (*Cartouche*, *Radioscopie*, le *Grand choral de La Nuit américaine*, *Le Dernier métro*) et compositions moins exposées, plus secrètes (*Calmos* pour basse chantante soliste, *Jamais plus toujours*). Au-delà de suites thématiques (de Broca, Truffaut, Agnès Varda, les années télévision), l'un des points d'orgue sera le *Concerto de l'adieu de Diên Biên Phu* : une musique de film pensée comme une œuvre de concert. Sur un fil entre douleur et passion, cette pièce concertante pour violon et orchestre sera le chant du cygne de Georges Delerue pour le cinéma français, au cœur de l'hiver 1992. « A aucun moment, mélancolisait le cinéaste Pierre Schoendoerffer, je n'ai imaginé que ce *Concerto de l'adieu* serait aussi le sien. » En 2025, ces deux concerts ont une valeur de symbole : c'est lutter contre le temps qui rétrécit, contre la mémoire qui s'érode. C'est enfin une manière obstinée et enthousiaste de continuer à conjuguer Georges Delerue au présent.

Stéphane Lerouge

DELERUE

1112

AVRIL

AUDITORIUM

Chœur de Radio France, Orchestre Philharmonique de Radio France
Bastien Sill direction
Orchestre National de France
Philippe Béran direction

DIFFUSION SUR FRANCE MUSIQUE

RETROUVER LES PROMESSES CÉLESTES

COMPOSITEUR ET PLASTICIEN, ZAD MOULTAKA EST NÉ AU LIBAN. LES MYTHES ET L'INTERROGATION SUR LE SACRÉ PRENNENT UNE PLACE CENTRALE DANS SA MUSIQUE, QUI S'INSCRIT À LA CROISÉE DE SES RACINES MÉDITERRANÉENNES ET OCCIDENTALES. LA MAÎTRISE DE RADIO FRANCE CRÉE CE PRINTEMPS SA PASSION SELON LES ENFANTS.

Vous avez déjà composé plusieurs Passions, que vous concevez comme autant de parties d'un cycle. Après la Passion selon Adonis, figure de passeur entre les vivants et les morts, puis une Passion selon Marie qui abordait la souffrance d'une mère devant la perte de son enfant, pourquoi une Passion selon les enfants ?

Ce qui m'intéresse dans le genre de la Passion, c'est le désastre humain qui se joue au nom de forces divines. Que reste-t-il des promesses célestes face à la souffrance et à la douleur ? Cette question est très actuelle et elle le restera tout au long de l'aventure humaine, tant que les hommes croiront à des missions « angéliques » de toutes sortes et enverront leurs enfants mourir en martyrs ! Il existe de nombreuses Passions composées au fil du temps, mais singulièrement, aucune ne prend en compte le point de vue des enfants. J'ai imaginé les gamins qui, jouant dans la rue, à Jérusalem, ont vu le Christ passer et assister à toute l'histoire. Quel regard ont-ils porté sur la passion de Jésus, sur le reniement de Pierre par exemple : « Pierre est son copain, pourquoi ment-il sur Jésus » ? Ou encore : « Il a l'air sympa, Jésus, pourquoi lui fait-on du mal ? ».

J'avais ce projet en tête lorsque Sofi Jeannin m'a proposé de composer une nouvelle œuvre pour la maîtrise. Elle m'avait commandé dans le passé la courte pièce *Then Thelo* et j'avais également réalisé, il y a deux ans, une transcription de trois comptines. Lorsque nous nous sommes revus, mon idée de *Passion selon les enfants* l'a conquise et j'ai demandé à Bruno Messina d'écrire le livret. Nous avons collaboré pour un opéra sur la figure d'Hercule créé au Festival Berlioz en 2023.

Le titre renvoie de votre Passion selon les enfants fait référence à Jean-Sébastien Bach ?

Bach est partout, plus précisément sa *Passion selon saint Matthieu* qui irrigue mon œuvre, mais d'une façon totalement libre et spontanée, sans volonté d'emprunt ou d'intellectualisation de la démarche compositionnelle. Parfois des arias me sont apparues. Parfois des bribes de récitatif lancées par le clavecin, ou des chœurs. J'étais à Beyrouth pendant l'écriture de l'œuvre, c'était un moment particulier puisque j'ai perdu mes parents l'un après l'autre. La *Saint Matthieu* m'a donné de la force, c'est une œuvre absolue car elle est reliée à quelque chose qui transcende notre condition humaine.

Votre Passion selon Marie se déroulait dans un étirement temporel. Quel est ici le rapport au temps ?

La musique suit le déroulement proposé par Bruno Messina. On peut parler d'un temps fragmenté, car il n'y a pas de récit. Bruno donne la parole aux enfants. Ici, ils disent des choses, là ils sont ailleurs. Ils passent rapidement de la tristesse à la joie comme seuls les enfants sont capables de faire. Le livret intègre des comptines arabes, italiennes, des *Lullabies*. C'est le temps de l'enfance. L'exercice était très difficile et à mon sens il a réussi à faire un chef-d'œuvre.

Concevez-vous votre Passion selon les enfants comme une œuvre de musique sacrée ?

Comment définir le sacré ? Cette passion est selon les enfants, tout passe par leur prisme, même si c'est un adulte qui leur donne la parole, mais cette parole est peut-être celle de l'enfant qui réside en nous jusqu'à la fin de notre traversée avec tout ce qu'elle comporte comme questionnements et comme mystère, en cela on pourrait peut-être la qualifier d'œuvre sacrée.

Comment unissez-vous l'Orient et l'Occident dans cette partition ?

Le lien Orient Occident n'est pas toujours visible dans ma musique, il est spontané, il naît de mes doubles racines. Mais là, j'ai vraiment voulu partir de l'univers de la comptine arabe pour aller à la rencontre de tout ce que je suis, de toutes ces cultures. Les comptines arabes de mon enfance sont là avec leurs rythmes spécifiques et par la couleur très particulière des percussions que j'ai choisies : une darbouka et un davul, instruments arabes, trouvent place à côté de la grosse caisse symphonique occidentale. Si j'ai tenu à partir de la comptine, il n'était pas question pour autant, bien sûr, d'y enfermer les enfants. La *Passion* suit le chemin qui part du petit pour se diriger vers l'adolescent, au seuil de l'âge adulte. Sofi Jeannin m'a fait une proposition que j'ai beaucoup aimée : intégrer des enfants très jeunes. L'ouvrage est ainsi pour 80 à 90 choristes, dont un tiers de petits de 6 à 8 ans. Ils ont des parties spécifiques, le reste est chanté par les adolescents eux-mêmes divisés en deux chœurs. Il y a également 4 solistes enfants dans le livret, prénommés Noé, Noam, Noah et Nahama.

Quel est votre lien au texte lorsque vous composez ?

De manière générale, je compose dans une grande liberté : je peux couper des mots, en utiliser comme une matière abstraite, ou encore, en mettre un en lumière un parce qu'il crée une émotion. Mais dans *La Passion selon les enfants*, le rapport à la comptine est fondamental. J'ai beaucoup travaillé la rythmique de la langue française pour la rapprocher des comptines orientales, j'ai essayé de la tordre pour la faire entrer dans cette rythmique et dynamique spécifique. Il y a des moments où la langue résiste ! C'est très intéressant. Quand je ne peux pas la conduire où je voudrais, je vais vers elle.

Vous êtes franco-libanais, votre œuvre est-elle habitée par de ce qui se passe dans le monde actuellement ?

Bien sûr, voir dans quelle dérive se trouvent le Moyen Orient et le monde entier est terrible. L'essentiel est d'être pour la vie, pour la paix, sans prendre parti. C'est vraiment capital. Cette *Passion selon les enfants* est aussi chargée. Et puis, il y a cette grande question : Bach écrivait pour des hommes et des femmes tendus comme lui vers la transcendance et reliés entre eux par une croyance chrétienne. Sur quoi nous accrocher aujourd'hui, pour nous élever ? La *Passion selon saint Matthieu* est aussi puissante parce qu'elle s'enracine dans une relation à la transcendance, ce qui devient impossible quand la foi n'est plus. Aujourd'hui, nous n'y sommes plus reliés.

La Passion selon les enfants est grave, mais dans une dynamique cependant enlevée.

Oui, la scansion est très dansée, la partition ponctuée de moments légers. Le début par exemple, avec la darbouka, est très joyeux ; il y a aussi des épisodes sombres : à la manière des enfants qui rient et, deux minutes plus tard, s'attristent. J'ai essayé d'être dans cette humeur enfantine.

Propos recueillis par Laetitia Le Guay

ZAD MOULTAKA

DIMANCHE

6

AVRIL

AUDITORIUM

Les Musiciens de Saint-Julien
Maîtrise de Radio France
Sofi Jeannin direction

DIFFUSIONS SUR FRANCE MUSIQUE



Festival RADIO FRANCE OCCITANIE
MONTPELLIER
DU 6 AU 19 JUILLET 2025

AVEC YUJA WANG, WILLIAM CHRISTIE, TARMO PELTOKOSKI, MIRGA GRAŽYNIŲ-TYLA, MARIE-ANGE NGUCI,
HERVÉ NIQUET, DANIIL TRIFONOV, DANIEL HARDING, RODERICK COX, CRISTIAN MĂCELARU, ANDREI KOROBENIKOV,
BERTRAND CHAMAYOU, ALAIN PLANÈS, MARIO BRUNELLO, JOE LOVANO, YARON HERMAN, BRAD MEHLDAU,
JEANNE ADDED, JOWEE OMICIL, ARTHUR TBOUL, BAPTISTE TROTIGNON, ANOUSHKA SHANKAR...



RETROUVEZ TOUTE LA PROGRAMMATION DU FESTIVAL 2025 EN FLASHANT LE QR CODE

HIPPOLYTE PÉRÈS DE FRANCE MUSIQUE

« ELLE EST DANGEREUSE, CETTE ÉMISSION ! »



© C. Abramowitz

Pouvez-vous nous parler de votre parcours dansé ?

J'ai commencé la danse classique à huit ans dans le conservatoire de ma ville, en banlieue de Lille. J'ai ensuite passé le concours de l'École de danse de l'Opéra de Paris, où je suis entré en janvier 2015. J'y suis resté quatre ans, puis j'ai dû en partir après l'examen de quatrième division.

Parce que ... ?

Je ne dansais pas assez bien, tout simplement... mais ce n'était pas tout à fait une surprise ! J'avais été blessé cette année-là : j'avais quatorze ans, avec un corps fragile qui était forcément très sollicité. À force de sauter et de pointer les pieds, mon corps ne suivait plus. Le retour chez mes parents a été compliqué à gérer émotionnellement : passer d'un internat pour danseurs à l'Opéra de Paris à un lycée « normal », ce n'est pas rien. Mais je m'y suis fait !

Et vous êtes revenu bien vite à Paris pour étudier à Sciences Po.

Exactement ! De toute façon, il fallait que je fasse quelque chose. J'ai toujours hésité entre l'histoire et le journalisme, même pendant mes études de danse : lorsque j'étais à l'École de l'Opéra, j'aimais bien interroger les élèves d'écoles invitées, pour le site de l'Opéra. Quant à la danse, après un an d'arrêt complet, je me suis de nouveau inscrit dans mon ancienne école à Lille pour continuer pour le plaisir.

Puisqu'on parle de ballet à la radio, je suis curieux : que voyez-vous quand vous entendez de la musique de danse ?

Cela dépend. Si c'est une variation, si c'est une musique associée à une chorégraphie dansée par une fille et que je connais bien la chorégraphie, je la vois dans ma tête. Si c'est une musique associée à une chorégraphie que j'ai dansée, j'ai envie de danser en même temps, même si je suis en voiture ou dans le train : je ressens encore le mouvement de ces chorégraphies.

Et puis... France Musique.

Oui ! Je savais que j'allais rentrer à Sciences Po (pour ensuite être journaliste), j'avais envie d'effectuer un stage, et j'ai pu le faire au pôle vidéo de France Musique. J'y ai fait des vidéos sur la danse pendant le mois de juillet, et c'est à ce moment que Clément Rochefort m'a proposé de faire un bout d'interview pour sa matinale du lendemain. Je suis arrivé au bon moment : avec les vidéos, l'interview et la volonté des « patrons » de programmer une émission sur la danse, j'ai rapidement reçu une proposition pour la grille de rentrée.

Ce sont deux tensions différentes, entre la danse et le micro ?

Oui et non. Certes, le spectacle qui commence à 19h30, c'est un peu comme le micro qui s'allume. Maintenant, je stresse moins pour la radio que pour la danse : pour la danse, on n'est pas totalement maître de soi-même, le corps ne va pas forcément réagir comme on veut ; alors que, dans le cadre de mon émission, tout est écrit à l'avance. A priori, il ne va rien se passer de grave. Au pire, je trébucher sur un mot... alors que dans la danse, je peux trébucher pour de vrai !

Parler de danse à la radio. Est-ce possible ?

Je progresse encore sur la description des ballets dont je parle. J'essaie tous les jours de trouver un langage à la fois technique, pour que cela reste une émission sérieuse, et compréhensible. J'essaie de me mettre à la place de l'auditeur... et c'est parti ! « Vous imaginez que vous êtes dans la salle, le rideau s'ouvre, c'est un décor bleuté, avec des costumes comme ci, avec un tutu en tulle comme ça », puis la danse arrive. « Elle fait une arabesque. Qu'est-ce qu'une arabesque ? Si vous êtes debout, alors vous levez derrière vous une jambe, vous mettez vos bras comme ça, etc. » Souvent, j'aime bien faire faire l'exercice aux auditeurs.

Et comment réagissent-ils ?

Certaines et certains se cassent la figure et m'écrivent en me disant que mon émission est très dangereuse ! J'ai une communauté d'auditeurs très agréable mais qui, pour certains, peuvent parfois être un peu durs lorsque je vulgarise au maximum : ce n'est pas simple de doser pour être compris de tous, tout en satisfaisant les balletomanes.

Vous sentez que vous vous êtes connecté à la communauté des balletomanes ? Ceux qui surveillent les nominations, qui savent précisément qui danse où ?

J'admire beaucoup cette passion, et en même temps, je m'en éloigne un peu (et sans mépris aucun !). Il peut y avoir un côté « actu » confinant au « potin » qui m'intéresse un peu moins. L'objet de mon émission est de parler d'histoire (voire d'historiens) de la danse, et de donner des codes à ceux qui ne les possèdent pas. Il s'agit donc de montrer la danse comme un milieu ouvert, ce qui ne se conjugue pas toujours très bien avec la communauté de personnes très au courant des détails de la vie contemporaine de la danse en France.

Propos recueillis par Christophe Dilys

3

QUESTIONS À...

LAURENT STOCKER



© Stéphane Lavoué

Quel rôle la musique classique a-t-elle joué dans votre enfance ?

J'ai été bercé par la musique grâce à mon grand-père et ma grand-tante, par la clarinette et le piano. Mes parents écoutaient beaucoup de vinyles, on en entendait donc constamment en rentrant de l'école, ainsi que le week-end : des opéras, beaucoup de piano, des albums de Nadia Boulanger. À la maison, c'était un plaisir quotidien, malgré un professeur de solfège très sévère qui n'a découragé de cette discipline. J'aurais rêvé de jouer d'un instrument, d'être à l'aise avec les notes ; malgré tout, je pense avoir l'oreille musicale, ce qui me sert dans mon métier de comédien.

De quelle manière ?

Depuis mes années au Conservatoire auprès de Daniel Mesguich, où nous utilisons de nombreuses musiques de Verdi, entre autres, je suis convaincu qu'un acteur qui n'a pas l'oreille musicale manquera des rôles. Il y a du *legato* et du *staccato* dans le métier d'acteur, de nombreuses nuances musicales que l'on apprend lorsque l'oreille se forme. C'est chez Louis de Funès qu'on trouve un magnifique exemple : il était un formidable musicien, un véritable pianiste, et son talent venait en partie de la musicalité qu'il a insufflée à ses rôles. Aujourd'hui la musique a une importance prépondérante dans mon métier, puisqu'à la Comédie-Française, nous l'utilisons beaucoup, comme la danse et d'autres arts. Dans *Le Soulier de satin* de Claudel, on peut trouver de nombreux morceaux joués par deux violonistes et un pianiste, de Schubert par exemple. Avoir une part de musicalité nous aide à maîtriser le rythme du jeu, mais aussi la force des silences.

Qu'évoque pour vous la figure de Ravel ?

À part son fameux *Boléro*, je n'étais pas si familier de son œuvre, que je connaissais moins que celle de Debussy. Ce projet de concert à la Maison de la Radio et de la Musique est pour moi l'occasion de m'intéresser à ce personnage extraordinaire et à son rapport à l'Espagne. Lorsqu'on découvre son œuvre, le *Boléro* devient comme un ovni ! J'ai voulu faire une sélection de poèmes que je n'ai pas encore arrêtée. Je suis en train de faire un montage de poèmes de García Lorca, de Mallarmé et d'extraits de *L'Anniversaire de l'infante* d'Oscar Wilde. J'ai le sentiment que cela va bien se marier avec ce que Ravel était au fond de lui-même.

RAVEL
LAURENT STOCKER

JEUDI

6

MARS
AUDITORIUM

Laurent Stocker sociétaire
de la Comédie-Française
Orchestre National de France
Cristian Măcelaru direction

ÉDITIONS



NIGHT WINDOWS

Organiste en résidence à Radio France, Lucile Dollat improvise et interprète, sur l'orgue Grenzing de l'Auditorium, un programme consacré à Ravel, Thomas Lacôte, Fabien Waksman et Jehan Alain, en compagnie de François Vallet aux percussions. Le titre de l'album, *Night Windows*, fait référence à l'œuvre de Fabien Waksman et sert de thème général au récital.

Lucile Dollat orgue
François Vallet percussions

1 CD Tempéraments Radio France



SUITE SUR DES POÈMES DE MICHEL-ANGE DIMITRI CHOSTAKOVITCH

Après leur gravure de sa *Symphonie n°14*, Mikko Franck, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le baryton Matthias Goerne enregistrent les *Suite sur des poèmes de Michel-Ange*, que Chostakovitch acheva un an avant sa mort. Des mélodies noires et dépouillées, presque entièrement consacrées au thème du deuil, de la perte et de la mort, complétées par le poème symphonique *Octobre*, écrit en 1966/1967 pour commémorer le cinquantième anniversaire de la Révolution d'octobre.

1 CD Alpha



LE LOTTE CENTER DE SÉOUL

C'EST DANS LA NOUVELLE ET INCROYABLE SALLE DE CONCERT DU LOTTE CENTER, À SÉOUL, QUE L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE, ACCOMPAGNÉ DU PIANISTE ALEXANDRE KANTOROW ET DE L'ORGANISTE LUCILE DOLLAT, ENTAME SA TOURNÉE D'UNE SEMAINE EN CORÉE DU SUD ET EN CHINE AU PRINTEMPS. GRÂCE AU SOUTIEN DE LA FONDATION MUSIQUE ET RADIO, LES MUSICIENS ET LE DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE, CRISTIAN MĂCELARU, VONT DÉCOUVRIR CETTE SALLE UNIQUE AU MONDE.

Avec ses 9 millions d'habitants et une densité deux fois supérieure à celle de New York, Séoul s'agrandit aussi en hauteur. Et c'est justement en face de notre salle de concert que se dresse la Lotte World Tower, avec ses 555 mètres de hauteur, considérée comme la plus haute de Corée et la cinquième au monde. Construite en 2016 (et inaugurée par l'organiste français Jean Guillou), la salle se situe, étonnement, au sommet du Lotte World Mall, immense centre commercial de Séoul, avec hôtels et restaurants. Toutefois, l'entité musicale en est entièrement séparée, comme dans une boîte, séparée de la structure externe pour éviter toute vibration extérieure, venant de la foule, du métro et de la ville. Cette isolation phonique est appelée « Box in box ». Après avoir savouré la vue incroyable sur Séoul depuis la terrasse, le public est ensuite invité à vivre une expérience musicale optimale.

Entrons dans la salle à petits pas. Conçues par les architectes du bureau new-yorkais Kohn Pedersen Fox, les courbes du Lotte Concert Hall s'alignent avec une splendide perspective. Ses sièges en velours rouge, les lumières tamisées, le bois de ses murs et sa scène modulable offrent une parfaite harmonie de couleurs et de matériaux. Au fond de la salle se tient l'orgue imposant aux couleurs argentées qui illumine la salle. Telle une œuvre d'art, l'orgue aux 68 jeux provient du facteur autrichien Rieger, tout comme ceux du Mozarteum de Salzbourg et du Musikverein de Vienne.

Une architecture sensuelle et une acoustique exigeante
Salle dite « en terrasse » ou « en vignoble », qui permet une visibilité et une écoute parfaite, quel que soit le siège sur lequel vous êtes assis, le Lotte Concert Hall a demandé un travail de premier ordre sur son acoustique. Cette recherche méticuleuse a été prise en main par l'acousticien japonais Yasuhisa Toyota de la société Nagata Acoustics. Notons que c'est ce même cabinet d'acousticiens qui a pensé l'acoustique de la Philharmonie de Paris, du Suntory Hall à Tokyo et de l'Auditorium de la Maison de la Radio et de la Musique

(inauguré en 2014, il y a 10 ans) ! Avec ses 2036 sièges à 360 degrés autour de la scène, qui accueille les plus grandes formations symphoniques internationales, le Lotte Concert Hall est l'une des plus importantes salles de musique dédiées à la musique classique en Corée du Sud.

Si les formations musicales de Radio France partent régulièrement en tournée en Chine et en Corée du Sud, c'est pour satisfaire un fervent public amateur du grand répertoire. Plus de la moitié des enfants pratiquent un instrument, et de plus en plus de musiciens sud-coréens participent aux concours internationaux, depuis deux décennies, raflant la plupart des prix, à l'image des pianistes Seong-Jin Cho, Yunchan Lim ou du baryton Taehan Kim. Le public les suit avec un engouement phénoménal sur les réseaux sociaux et ne manque aucun de leur concert dans leur pays. Ainsi Séoul compte de très nombreuses salles de concerts, comme le Seoul Arts Centre, ensemble de musées, salles d'expositions, de spectacles et d'opéra créé en 1988 (qui accueille 2,5 millions de visiteurs chaque année), ou encore le très moderne LG Arts Center, à l'ouest de la ville.

Saint-Saëns au bout du monde

Camille Saint-Saëns, grand voyageur, serait heureux de voir sa musique jouée à 9000 km de Paris, sa ville natale, par l'un des orchestres de notre maison ronde. Lors de ce concert du 29 avril au Lotte Concert Hall, sa *Symphonie n°3 « avec orgue »* résonnera grâce aux 5000 tuyaux de l'instrument joué par Lucile Dollat. L'Orchestre National de France interprètera également son *Troisième Tableau symphonique d'après « La Foi » d'Eugène Brieux (1909)* et son *Concerto pour piano n°5* (composé lors d'un séjour à Louxor en 1896) avec Alexandre Kantorow.

Gabrielle Oliveira Guyon

TOURNÉE
CORÉE ET CHINE

29 AU 6
AVRIL MAI

Alexandre Kantorow piano
Bruce Liu piano
Orchestre National de France
Cristian Măcelaru direction

29 avril - Lotte Concert Hall de Séoul
30 avril - Seoul Arts Centre
1^{er} mai - Arts Center de Gwangju
2 mai - Arts Center de Bucheon
5 et 6 mai - Pékin

LES INCONNUS DANS LA MAISON



© DR

Vítězslava Kaprálová (1915-1940)

Une vingtaine d'opus, une bien courte vie. Fauchée à l'âge de 25 ans, Vítězslava Kaprálová écrit ses premières pages encore enfant et devient la première femme à étudier la composition et la direction d'orchestre au Conservatoire de Brno, sa ville natale. À Prague où elle se perfectionne, elle rencontre Bohuslav Martinu, qui influencera son parcours et son esthétique, avant de s'installer à Paris en 1937. Elle y suit les cours de direction de Charles Munch et côtoie, entre autres, Milhaud, Honegger ou Florent Schmitt. La même année, elle dirige la création de sa propre *Sinfonietta militaire*, à Brno, à la tête de la Philharmonie tchèque, qui lui vaudra un franc succès. Vítězslava Kaprálová s'éteint à Montpellier, des suites d'un cancer. On lui doit encore un concerto pour piano, des chœurs et divers cycles de mélodies.

(Maîtrise de Radio France, le 4 mars)



© DR

Geoffrey Gordon (né en 1968)

Auteur, depuis une vingtaine d'années, d'une centaine de pièces, notamment chorales et orchestrales, ainsi que de partitions pour le théâtre, le cinéma et la danse, le compositeur anglo-américain Geoffrey Gordon est joué dans le monde entier, à la fois par des formations symphoniques (Müncher Philharmoniker, Philharmonia, Cleveland Orchestra) et des ensembles spécialisés (Ensemble Modern). Après avoir mis en musique William Blake (*Mad Songs*), ce parfait francophile s'est tourné vers la poésie de Mallarmé pour honorer la commande de Radio France *Ses purs ongles très haut*. Discret, il se refuse à expliquer les influences de sa musique : « Le grand sculpteur britannique Henry Moore disait que donner trop d'informations sur une œuvre d'art enlevait une partie du mystère » confie-t-il.

(Orchestre Philharmonique de Radio France, le 7 mars)



© DR

Wilhelm Killmayer (1927-2017)

Le nom de Wilhelm Killmayer est resté pour le moins discret. Il a surtout pâti de sa prise de position contre le sérialisme. Contemporain de Boulez, Xenakis ou Ligeti, il se distingue de leurs démarches modernes en restant attaché à une musique néoclassique et fortement mélodique. Formé à Munich, entre autres auprès de Carl Orff, il développe un langage dont les atmosphères très introspectives contrastent avec un sens de l'humour musical aigu, comme en témoigne l'opérette *Yolimba*. Quand il s'installe en 1960 à Francfort, une intense période de création commence : plusieurs cycles de lieder sur des poèmes de Friedrich Hölderlin et Joseph von Eichendorff voient le jour. *La joie de vivre* (1996) est imaginé pour l'effectif des premières symphonies de Haydn.

(Orchestre Philharmonique de Radio France, le 26 avril)

MARS

DI. 2 – 11H	AUDITORIUM
<i>Anniversaire Ravel 2/5</i>	
LES MATINS DU NATIONAL	
MUSICIENS DE L'ONF / M-N.LEMIEUX / S.DE VILLE	

MA. 4 – 20H	STUDIO 104
<i>Chœur d'enfants</i>	
DVOŘÁK / JANÁČEK	
MRF / M.JOURDAIN	

ME. 5 – 20H	THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
<i>Anniversaire Ravel 3/5</i>	
SHÉHÉRAZADE, TZIGANE, BOLÉRO	
ONF/ C.MÂCELARU / M-N.LEMIEUX / S.NEMTANU	

JE. 6 – 20H	AUDITORIUM
<i>Anniversaire Ravel 4/5</i>	
RAVEL / BOLÉRO / RAPSODIE ESPAGNOLE, ŒUVRE AUGMENTÉE	
ONF/ C.MÂCELARU / L.STOCKER	

VE. 7 – 20H	AUDITORIUM
CHOSTAKOVITCH, « LÉNINGRAD »	
CHRF / OPRF / C-L. WU / M.FRANCK / J.VOISIN	

SA. 8 – 19H	STUDIO 104
<i>Jazz</i>	
100 ANS DE POPP ET DE JAZZ	
F.MÉNÉGOZ / F.PALLEM	

SA. 8 – 20H	AUDITORIUM
BACH, CANTATES	
OPRF / L.GARCÍA ALARCÓN / S. JUNKER / K. SZELAZEK / L.KILSBY / M. MILHOFER / A.WOLF / S. MANOJLOVIC / A. GRÁCIA GÁLVEZ / Q. GATO / R. PRADA	

DI. 9 – 16H	AUDITORIUM
<i>Récital de piano</i>	
RACHMANINOV / RAVEL	
L.ZILBERSTEIN	

JE. 13 – 20H	AUDITORIUM
<i>Anniversaire Ravel 5/5</i>	
CONCERTO EN SOL, LA VALSE	
ONF/ C.MÂCELARU / B.RANA	

VE. 14 – 20H	AUDITORIUM
SCRIABINE, POÈME DE L'EXTASE	
OPRF / G.GIMENO / J.BELL	

SA. 15 – 14H30 ET 17H30	STUDIO 104
<i>Concert-fiction France Culture</i>	
LA REINE DES NEIGES	
OPRF / L.LEGUAY / L.EGOROFF / P.SENGES / M.LAMBOLEY	

SA. 15 – 20H, DI 16 – 16H	AUDITORIUM
PEER GYNT	
LES CLEFS DE L'ORCHESTRE DE JEAN-FRANÇOIS ZYGEL	
OPRF / G.GIMENO / J-F.ZYGEL	

MA. 18 – 20H	AUDITORIUM
<i>Opéra en version de concert</i>	
RAMEAU / DARDANUS	
CŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR / LES AMBASSADEURS / E.RESCHE-CASERTA / E.DE NEGRI / M.PERBOST / R. VAN MECHELEN / E.FARDINI / S.MACLEOD /	

JE. 20 – 20H	AUDITORIUM
STRAVINSKY, PETROUCHKA	
ONF / M.JACQUOT / A.TAMESTIT	

VE. 21 – 20H	AUDITORIUM
<i>Concertos de Brahms 1/2</i>	
BRAHMS, CONCERTO POUR PIANO N°1	
OPRF / J-E.GARDINER / A.KANTOROW	

SA. 22 – 20H	AUDITORIUM
<i>Orgue</i>	
BACH / CÉSAR FRANCK	
M.BOUVARD	

DI. 23 – 11H	STUDIO 104
<i>Musique de chambre</i>	
LES MATINS DU NATIONAL	
MUSICIENS DE L'ONF / S. DE VILLE	

ME. 26 – 20H	AUDITORIUM
<i>Concertos de Brahms 2/2</i>	
BRAHMS, CONCERTO POUR PIANO N°2	
OPRF / J-E.GARDINER / A.KANTOROW	

VE. 28 – 20H	AUDITORIUM
MAHLER, SYMPHONIE N°9	
ONF / D.GATTI	

SA. 29 – 14H30 ET 17H	STUDIO 104
<i>Frissons</i>	
DR JEKYLL ET MR HYDE	
MUSICIENS DE L'ONF / L.GRANDBESANÇON / F.LEROY	

SA. 29 - 20H	AUDITORIUM
BACH, SUITES POUR VIOLONCELLE	
V.JULIEN-LAFERRIÈRE	

DI. 30 – 16H	AUDITORIUM
<i>Chorus Line #4</i>	
BRAHMS / MENDELSSOHN / BRITTEN	
CHRF / F.HELGATH / P.KOFLER	

AVRIL

ME. 2 – 20H	AUDITORIUM
MOZART / HAYDN / BEETHOVEN	
ONF / D.GATTI	

JE. 3 – 20H	CITÉ DE LA MUSIQUE
POULENC, LA VOIX HUMAINE	
OPRF / B.HANNIGAN / C.MALINOWSKI	

JE. 3 - 20H	AUDITORIUM
BEETHOVEN, SYMPHONIE N°7	
OPRF / M-W.CHUNG / M.ARGERICH	

VE. 4 – 20H	AUDITORIUM
BEETHOVEN, SYMPHONIE N°7	
OPRF / M-W.CHUNG / M.ARGERICH	

SA. 5 – 20H	THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
BRAHMS, UN REQUIEM ALLEMAND	
CHRF / ONF / D.GATTI / L.SOW / R.CID / M.VOLLE	

DI. 6 – 16H	AUDITORIUM
<i>Chœur d'enfants</i>	
ZAD MOULTAKA, LA PASSION SELON LES ENFANTS	
MRF / LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN / S.JEANNIN / B.MESSINA	

LU. 7 – 18H30	SALLE OVALE I BNF RICHELIEU
MUSIQUE DE CHAMBRE À LA BNF	
N.STAVY / S.CAREDDU / R.PERRAUD	

JE. 10 – 20H	AUDITORIUM
BEETHOVEN, SYMPHONIE N°5	
ONF / QUATUOR DIOTIMA / K.POSKA	

VE. 11 – 20H	AUDITORIUM
GEORGES DELERUE, UN GÉANT DU CINÉMA LA NUIT AMÉRICAINE	
CHRF / OPRF / B.STIL / V.FAYET	

SA. 12 – 20H	AUDITORIUM
GEORGES DELERUE, UN GÉANT DU CINÉMA LE MÉPRIS	
ONF / P.BÉRAN	

JE. 17 VE. 18 17H	STUDIO 104
<i>Les contes de la Maison Ronde</i>	
LE VOYAGE D'ULYSSE	
MUSICIENS DE L'OPRF / S.ALZIAL / R.THERY / P.HATTAT	

SA. 19 – 20H	AUDITORIUM
<i>Orgue et percussions</i>	
BACH / DALBAVIE / BARRAINE	
F.JODELET/F.VALLET/L.DOLLAT/T.DURET	

JE. 24 – 20H	AUDITORIUM
TABLEAUX D'UNE EXPOSITION	
ONF/ C.MÂCELARU	

VE. 25 – 20H	PHILHARMONIE DE PARIS
TCHAIKOVSKI, CONCERTO POUR PIANO N°1	
OPRF / M.FRANCK / B.RANA	

VE. 25 – 20H	AUDITORIUM
<i>Chorus Line #5</i>	
MONTEVERDI, VÊPRES DE LA VIERGE	
CHRF / LE CONSORT / L.SOW / G.BLONDEEL / E.DE NEGRI / V.CONTALDO / A.RONDEPIERRE	

SA. 26 – 19H	STUDIO 104
<i>Jazz</i>	
JAMES BRANDON LEWIS TRIO/ARNAUD DOLMEN QUARTET	

SA. 26 – 20H	AUDITORIUM
SCHUMANN, CONCERTO POUR VIOLONCELLE	
OPRF / N.ALTSTAEDT	

DI. 27 – 16H	AUDITORIUM
<i>Musique de chambre</i>	
PHILHAR'INTIME	
MUSICIENS DE L'OPRF / B.RANA	

MA. 29 – 20H	AUDITORIUM
<i>Récital de piano</i>	
BACH / BRAHMS / LISZT	
J.FOURNEL	

ME. 30 – 20H	AUDITORIUM
DEBUSSY, LA MER	
OPRF / M.FRANCK / A.TAMESTIT	

MAI

SA. 3 – 19H	STUDIO 104
LADY DAY SINGS LE BLUES DE BILLIE HOLIDAY	
MUSICIENS DU CHRF / CHORALES SCOLAIRES DE L'EDUCATION NATIONALE / L.GAL / A.PALACIOS / C.CONSTANTIN	

ME. 7 – 20H	STUDIO 104
<i>Chœur d'enfants</i>	
DOUCE ET BARBE-BLEUE	
MRF / M-N. MAERTEN	

MA. 13 – 20H	PHILHARMONIE DE PARIS
BEETHOVEN / SCHUBERT / MENDELSSOHN	
ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE / CHRF / C.SCAGLIONE / L.SOW / C.SKERATH / M-L.DRESSÉN / T.DE DAMAS	

VE. 16 – 20H	PHILHARMONIE DE PARIS
DEBUSSY / MESSIAEN	
MRF / OPRF / G.BENJAMIN / L.REDPATH / E.NIKOLOVSKA	

SA. 17 – 19H	STUDIO 104
<i>Jazz</i>	
SYLVAINÉ HÉLARY ET L'ORCHESTRE INCANDESCENT / ANTOINE BERJEAUT, CHROMESTHESIA	

DI. 18 – 11H	AUDITORIUM
<i>Musique de chambre</i>	
LES MATINS DU NATIONAL	
MUSICIENS DE L'ONF / L.DOLLAT / S.DE VILLE	

ME. 21 , SA. 24 , MA. 27 , LU. 2 , JE. 5 – 19H	THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
---	----------------------------

OPÉRA	
STRAUSS, LE CHEVALIER À LA ROSE	
ONF / H.NÁNÁSI / K.WARLIKOWSKI / M.PETERSEN / M.VIOTTI / R.MÜHLEMANN	

ME. 21 – 20H	AUDITORIUM
FAURÉ, REQUIEM	
CHRF / OPRF / M. GRAŽINYTĖ-TYLA / S.JEANNIN / G.BRYNMOR JOHN / S.KANNEH-MASON	

VE. 23 – 20H	STUDIO 104
<i>Concert-fiction France Culture</i>	
VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE	
ONF / B.DRAGAN / B.GUITON / K.LEVY	

SA. 24 – 20H	AUDITORIUM
BERG, « À LA MÉMOIRE D'UN ANGE »	
OPRF / M. GRAŽINYTĖ-TYLA / P.KOPATCHINSKAJA	

MA. 27 – 20H	AUDITORIUM
<i>Récital de piano</i>	
GOYESCAS DE GRANADOS	
J.PERIANES	

VE. 30 – 20H	AUDITORIUM
VIVA L'ORCHESTRA !	
ONF / ORCHESTRE DES GRANDS AMATEURS DE RADIO FRANCE / L.LEGUAY	

VE. 30 , SA. 31 – 20H30, DI. 1 – 18H	STUDIO 104
INA GRM	
AKOUSMA. HOMMAGE À PIERRE SCHAEFFER	

JUIN

MA. 3 – 20H	AUDITORIUM
<i>Chœur d'enfants</i>	
BIRDS ON A WIRE, LE CHANT DES OISEAUX	
MRF / S.JEANNIN / R.STANDLEY	

JE. 5 – 18H30	GRAND AUDITORIUM I BNF MITTERRAND
MUSIQUE DE CHAMBRE À LA BNF	
MUSICIENS DE L'OPRF	

SA. 7 – 20H	AUDITORIUM
<i>Orgue</i>	
WAGNER / ROSSINI / HAENDEL	
J.JOSEPH / J.ESSL	

JE. 12 – 20H	AUDITORIUM
BERLIOZ, SYMPHONIE FANTASTIQUE	
MRF / OPRF / M.FRANCK / S.JEANNIN / V.SANTONI	

VE. 13 – 20H	AUDITORIUM
<i>Chorus Line #6</i>	
REQUIEM DE DURUFLÉ	
CHRF / L.SOW / L.RICHARDOT / O.LATRY	

VE. 13 – 20H	STUDIO 104
<i>Fiction France Culture</i>	
RACINE / ATHALIE	
C.HERVIEU-LÉGER / LA COMÉDIE FRANÇAISE / L.LOUBRIEU / J-B.MOREAU	

SA. 14 – 19H	STUDIO 104
<i>Jazz</i>	
J.LOURAU / V.POHJOLA	

DI. 15 – 16H	AUDITORIUM
<i>Musique de chambre</i>	
PHILHAR'INTIME	
MUSICIENS DE L'OPRF / N.GOERNER	

MA. 17 – 20H	STUDIO 104
42^e RUE JUNIOR	
MRF	

ME. 18 – 20H	AUDITORIUM
BOUQUET FINAL !	
CHRF / OPRF / M.FRANCK / J-Y.THIBAUDET	

JE. 19 – 20H	AUDITORIUM
MOZART, SYMPHONIE « JUPITER »	
ONF / S.YOUNG / C.TIBERGHIEIN / A.KAVALINSKI	

SA. 21 – 20H	AUDITORIUM
VIVA L'ORCHESTRA !	
FÊTE DE LA MUSIQUE	
ORCHESTRE DES GRANDS AMATEURS DE RADIO FRANCE / ONF / L.LEGUAY	

MA. 24 – 20H	AUDITORIUM
MUSIQUE DE CHAMBRE	
MUSIQUE POPULAIRE ÉCOSSAISE	
QUATUOR EBÈNE / C.STOUT / C.MCKAY	

JE. 26 – 20H	THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
SCHUBERT, SYMPHONIE « INACHEVÉE »	
ONF / M.EMELYANYCHEV / S.DEVIEILLEHE	

VE. 27 – 20H	STUDIO 104
BERIO, FOLK SONGS	
OPRF / L.LIAO / YARN/WIRE / R.SHAHAM / D.PAPANIKOLAOU	

ME. 2 – 20H	AUDITORIUM
GALA BIZET	
ONF / B.DE BILLY / J.OSBORN / A.DUHAMEL	

JE. 3 – 20H	AUDITORIUM
REQUIEM FOR NATURE	
CHRF / OPRF / T.DUN / M.LOCATELLI	

LU. 14 – 20H	CHAMP-DE-MARS
CONCERT DE PARIS	
MRF / CHRF / ONF	

DU 8 AU 19	
40^e ÉDITION	
LE NOUVEAU FESTIVAL RADIO FRANCE OCCITANIE MONTPELLIER	
AVEC LES FORMATIONS MUSICALES DE RADIO FRANCE	

DU 8 AU 19	
40^e ÉDITION	
LE NOUVEAU FESTIVAL RADIO FRANCE OCCITANIE MONTPELLIER	
AVEC LES FORMATIONS MUSICALES DE RADIO FRANCE	



INFORMATIONS PRATIQUES

BILLETTERIE

Sur internet maisondelaradioetdelamusicue.fr

Accueil au guichet Accès par l'entrée Porte Seine

du mardi au samedi de 11h à 18h

Inscrivez-vous à la newsletter sur maisondelaradioetdelamusicue.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 **maisondelaradioetdelamusicue.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 **maisondelaradioetdelamusicue.fr**

TOUTE L'ANNÉE