

AU

l'
auditorium
radiofrance

LUCIANO BERIO

Sequenze pour instrument seul

radiofrance

VENDREDI 12 SEPTEMBRE

Sequenza I : Justine Caillé flûte

Sequenza II : Nicolas Tulliez harpe

VENDREDI 26 SEPTEMBRE

Sequenza III : Giulia Zaniboni soprano

Sequenza V : Aymeric Fournès trombone

VENDREDI 3 OCTOBRE

Sequenza IV : Philippe Hattat piano

Sequenza X : Lucas Lipari trompette – Philippe Hattat piano résonant

JEUDI 9 OCTOBRE

Sequenza VI : Leonardo Jelveh alto

Sequenza VII : Hélène Devilleneuve, hautbois

DIMANCHE 19 OCTOBRE

Sequenza VIII : Savitri Grier violon

JEUDI 6 NOVEMBRE

Sequenza IXa : Nicolas Baldeyrou clarinette

MARDI 18 NOVEMBRE

Sequenza XI : Thierry Mercier guitare

VENDREDI 21 NOVEMBRE

Sequenza XII : Diego Chenna basson

VENDREDI 28 NOVEMBRE

Sequenza XIII : Fanny Vicens accordéon

VENDREDI 5 DÉCEMBRE

Sequenza XIV : Jérémie Maillard violoncelle

JEUDI 18 DÉCEMBRE

Sequenza XIVb : Yann Dubost contrebasse

LUCIANO BERIO

Sequenze pour instrument seul

À l'occasion du centenaire de la naissance de Luciano Berio (1925-2003), l'Orchestre Philharmonique vous propose, avant le concert et tout au long de la saison, de découvrir les *Sequenze* de Berio, pour instrument seul, petits bijoux sertis par le compositeur italien écrits témoins de son évolution, entre 1958 et 2002.

Tous les concerts se déroulent au 22^e étage de la tour de Radio France, à l'exception du concert du 3 octobre, au Foyer F

Les *Sequenze* de Luciano Berio sont l'un des grands chefs-d'œuvre de la deuxième moitié du XX^e siècle. Le principe en est simple : imaginer une pièce déployant les possibilités d'un instrument soliste. Quarante-quatre ans séparent la première *Sequenza* pour flûte (1958) de la quatorzième et dernière, pour violoncelle (2002), écrite un an avant la mort du compositeur italien. Berio a expliqué le terme de *sequenza* (singulier) et *sequenze* (pluriel) en ces termes : « Ces pièces sont presque toujours construites à partir d'une séquence de champs harmoniques dont découlent les autres fonctions musicales, caractérisées de façon extrême. » L'accent est ici mis sur la volonté de développer un discours harmonique et de suggérer une polyphonie de voix, surtout lorsqu'il s'agit d'instruments monodiques, comme la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le saxophone, la trompette ou le trombone. En d'autres termes, Berio superpose toujours — et c'est la préoccupation centrale des *Sequenze* — plusieurs actions et caractères musicaux propres à chaque instrument. Un exemple éloquent : la *Sequenza V* pour trombone (1966) entremêle simultanément le son « normal » de l'instrument, un jeu avec la sourdine « wha-wha », l'utilisation de la voix à l'intérieur du pavillon et enfin un jeu théâtral, expressément noté par Berio en hommage au clown Grock, que le compositeur avait admiré dans son enfance. De cette superposition naît une « polyphonie » d'actions d'une grande richesse.

Plusieurs traits communs définissent ainsi chaque *Sequenza*. Chaque pièce est le fruit d'un travail de collaboration avec un interprète : citons le flûtiste Severino Gazzelloni, l'accordéoniste Teodoro Anzellotti ou encore le harpiste Fabrice Pierre. Comptant parmi les plus développées du cycle, la *Sequenza XII* découle d'un long dialogue avec le bassoniste Pascal Gallois, qui fit découvrir au compositeur toutes les techniques modernes de son instrument (telles que la respiration circulaire et les sons multiphoniques).

Deux exceptions à la règle : la *Sequenza IV* pour piano (instrument familier de Berio) et la *Sequenza X* pour trompette (dans laquelle le compositeur avoua ne pas s'être servi de la documentation de son premier interprète). Une *Sequenza* s'avère aussi, le plus souvent, un portrait musical de son dédicataire : la *Sequenza III* exploite toutes les capacités vocales et expressives de Cathy Berberian ; la *Sequenza VII* repose sur la note pivot si (H dans la notation allemande) et les treize lettres du prénom et du nom du hautboïste Heinz Holliger ; la *Sequenza XIV* intègre enfin un rythme de tambour kandyen sri-lankais en écho aux origines du violoncelliste Rohan de Saram.

Berio n'utilise jamais un instrument « contre nature ». Il exploite toujours les ressources inscrites dans son histoire : ainsi, la *Sequenza VIII* pour violon s'inscrit résolument dans le sillage de la Chaconne de la Partita de Bach, et la *Sequenza XI* pour guitare réveille des sonorités flamenco mêlées à des techniques contemporaines. Parfois, toutefois, Berio s'écarte de l'image traditionnellement associée à un instrument : la harpe révèle ici un « visage plus dur, fort et agressif » que celui qu'on rattache souvent à l'impressionnisme français. De même, la spectaculaire et virtuosissime *Sequenza VI* rend toutes ses lettres de noblesse à l'alto, longtemps resté dans l'ombre du violon.

Nous avons cité la *Sequenza V* pour trombone, qui réclame un jeu de scène, mais toutes les pièces procèdent d'une forme de théâtre instrumental, à la fois par leur réflexion sur le contexte historique et par leurs possibilités techniques et gestuelles. À la manière d'un laboratoire, Luciano Berio augmentera nombre d'entre elles d'un « commentaire orchestral » dans sa série des neuf *Chemins*. Aujourd'hui, les *Sequenze* de Berio sont considérées comme un vade-mecum et une véritable bible, autant pour les interprètes que pour les compositeurs.

En 1994, le poète et ami de Berio, Edoardo Sanguineti, placera un court poème en tête de chaque *Sequenza*, ajoutant encore une couche de signification à ces pages solistes d'un extrême foisonnement polysémique.

Laurent Vilarem

Sequenza I, pour flûte

Composition : 1958. **Dédicace** : Severino Gazzelloni. **Création** : 1958 à Darmstadt par le dédicataire. **Durée** : 5 minutes

*e qui incomincia il tuo desiderio, che è il delirio del mio desiderio:
la musica è il desiderio dei desideri*
Edoardo Sanguineti

et ici commence ton désir, qui est le délire de mon désir :
la musique est le désir des désirs
Edoardo Sanguineti

Nous sommes à Darmstadt en 1958. À l'instar de Boulez et Stockhausen, Luciano Berio est proche du courant sériel, cette musique qui combine et permute en permanence les douze notes de la gamme chromatique. Le début de la *Sequenza I* expose ainsi le réservoir de motifs qui seront ensuite constamment transformés et alternés. Mais en plaçant la flûte virtuose de Severino Gazzelloni (1919-1992) au premier plan soliste, le compositeur italien opère un basculement significatif. Au travers d'un instrument monodique, Berio souhaite donner l'illusion que plusieurs voix sont émises simultanément. La *Sequenza I* offre certes l'impression d'une grande volubilité, typique des années d'après-guerre, mais en réalité l'interprète doit jongler avec des oppositions marquées (legato/staccato, forte/piano, continuité/brusque discontinuité...), ainsi qu'avec différentes techniques de jeu (émission traditionnelle, *flutterzunge*, trémolos ou bruits des doigts sur les clés aux trois quarts de la pièce...), le tout dans une forme qui s'engendre elle-même par sa propre logique. Après des premiers chefs-d'œuvre tels *Syrinx* (1913) de Debussy et *Density 21.5* (1936) de Varèse, c'est tout le potentiel technique et virtuose de la flûte qui se révèle. Le cycle des *Sequenze* peut commencer.

Sequenza II, pour harpe

Composition : 1963. **Dédicace** : Francis Pierre. **Création** : 1963 à Darmstadt par le dédicataire.

Durée : 7 minutes.

ho ascoltato catene di colori, muscolosamente aggressivi:

ho toccato i tuoi ruvidi rumori rigidi:

Edoardo Sanguineti

j'ai écouté des chaînes de couleurs, musclées et agressives :

j'ai touché tes bruits rudes et raides

Edoardo Sanguineti

Écrite en 1963, la *Sequenza II* cherche à défier l'image traditionnelle de la harpe. Trois ans plus tôt, Berio intégrait déjà dans *Circles* des modes de jeu percussifs. Le compositeur italien écrit : « L'impressionnisme français nous a laissé une vision assez limitée de la harpe, comme si sa spécificité était d'être jouée par des jeunes filles blondes évanescences, capables de n'en tirer que de séduisants glissandi. Mais la harpe possède également un autre visage, plus dur, fort et agressif. Dans la *Sequenza II*, j'ai voulu mettre en lumière plusieurs visages de l'instrument, les faisant parfois apparaître simultanément. » À l'instar de la *Sequenza I*, la pièce mène simultanément plusieurs chemins en parallèle : un parcours harmonique savamment étudié, allant du son monodique à une corde vers une harmonie de plus en plus dense et chargée, mais également une écriture pour la harpe de plus en plus percussive et violente. À la manière d'une accumulation, Berio multiplie les modes de jeu : jeu « à la table » en étouffant, pizzicato « Bartók », pincé avec l'ongle, glissando le long de la corde, frottement de deux cordes l'une contre l'autre, percussion sur le bois de l'instrument... Dans sa note de présentation, Berio affirme également de manière poétique : « À certains moments, la harpe doit rendre le son d'une forêt. » À la fin, le son monodique, les glissandi impressionnistes et le jeu percussif sont entremêlés, révélant le visage intégral d'un instrument placé ici sous une lumière nouvelle.

Sequenza III, pour voix

Composition : 1965. **Dédicace** : Cathy Berberian. **Création** : 1966 à Brême par la dédicataire.

Durée : 8 minutes.

voglio le tue parole: e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole:

e voglio distruggermi, me, finalmente, veramente

Edoardo Sanguineti

je veux tes mots, et je veux vite les détruire, tes mots :

et je veux me détruire, moi, enfin, vraiment

Edoardo Sanguineti

La *Sequenza III* opère une véritable révolution vocale. Luciano Berio écrit : « Dans cette œuvre, j'ai cherché à assimiler musicalement plusieurs aspects, même triviaux, de la vocalité quotidienne, sans pour autant renoncer à certains aspects intermédiaires et au chant proprement dit. » Pour ce faire, Berio utilise un texte de Markus Kutter (1925-2005), composé de neuf énoncés permutables, pouvant être lus à l'horizontale, à la verticale ou en diagonale :

Give me a few words for a woman

To sing a truth allowing us

To build a house without worrying before night comes

À travers ce texte qu'il fragmente et fracture en éléments phonétiques, le compositeur nous entraîne dans un grand voyage au sein des possibilités de la voix humaine et de son interprète. Si l'on simplifiait, on pourrait affirmer que la *Sequenza III* trace un chemin du murmure initial vers un chant final plus épanoui, mais à la manière de son utilisation du langage, qui permet les configurations les plus inattendues, Berio multiplie les « états intermédiaires » : soupir, geignement, claquement de langue, rire et ses dérivés, parlé, chant à bouche fermée, vocalise ou chant lyrique. S'y ajoutent quarante-quatre indications psychologiques impliquant le corps de l'interprète, telles que « inquiet », « calme », « rêveur », « joyeux », « désorienté », « timide », « langoureux », « serein », « plaintif », « pressant » ou « tendu ». Dans une grande forme ouverte, une figure comme le rire peut ainsi connaître en quelques secondes une expression physique et un type de chant différents, sur un nouveau segment phonétique. En réalité, cette *Sequenza III* apparaît comme l'équivalent musical du monologue intérieur de James Joyce, révélant la multiplicité d'un individu. Écrite pour la chanteuse Cathy Berberian (1925-1983), la pièce possède une dimension résolument théâtrale. Pour reprendre les mots de Berio : « Du bruit le plus insolent au chant le plus exquis, la *Sequenza* met en scène le rapport entre l'interprète et sa propre voix. »

Sequenza IV, pour piano

Composition : 1966. **Dédicace** : Jocy de Carvalho. **Création** : 1966 à Saint-Louis par le dédicataire. **Durée** : 11 minutes.

*mi disegno contro i tuoi tanti specchi, mi modifico con le mie vene, con i miei piedi:
mi chiudo dentro tutti i tuoi occhi:*

Edoardo Sanguineti

*je me dessine sur tes nombreux miroirs, je me modifie avec mes veines, avec mes pieds :
je m'enferme à l'intérieur de tous tes yeux*

Edoardo Sanguineti

La *Sequenza IV* occupe une place à part dans le corpus des *Sequenze*. Étant lui-même pianiste, Berio ne demanda pas à un interprète de lui montrer les possibilités historiques et modernes de son instrument. Contrairement aux autres *Sequenze*, elle utilise également son médium de façon relativement traditionnelle. À l'époque où John Cage plaçait des objets à l'intérieur des cordes pour « préparer » le piano, Berio reste ici sur les touches du clavier. L'impulsion pour écrire cette pièce provient cependant de deux versants du piano d'après-guerre : les pièces atonales et furieuses de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, et le free jazz venu des États-Unis (où Berio habitait durant les années 1960). À l'instar de la *Sequenza I* pour flûte, les premières mesures déploient les deux types d'écriture à partir desquels la pièce se développe. On entend d'abord des accords staccato à trois sons (le geste spontané d'un pianiste posant ses doigts sur un clavier) ainsi que des sons tenus par la pédale. À partir de cette opposition, Berio entremêle différents éléments d'écriture harmonique et mélodique. En découlent bientôt des trémolos et des arpèges (lointainement réminiscent de Chopin), ainsi que des clusters (blocs de notes jouées simultanément) que le morceau alterne ou superpose sur des plans indépendants. Restant fidèle à son principe de juxtaposer des objets et des actions dissemblables typiques de l'instrument, Berio manipule ici chaque geste pianistique dans différentes dynamiques. Moins théâtrale que ses consœurs, la *Sequenza IV* s'achève par les mêmes accords qu'au début, concluant une pièce pleine d'énergie et de ruptures.

Sequenza V, pour trombone

Composition : 1966. **Dédicace :** Stuart Dempster. **Création :** 1966 à New York par le dédicataire.

Durée : 7 minutes.

ti dico: perché, perché? e sono la secca smorfia di un clown:

perché vuoi sapere, ti dico, perché ti dico perché?

Edoardo Sanguineti

je te dis : pourquoi, pourquoi ? et je suis la sèche grimace d'un clown :

pourquoi veux-tu savoir, dis-je, pourquoi je te dis pourquoi ?

Edoardo Sanguineti

La Sequenza V pour trombone est l'une des plus emblématiques du cycle. Elle est, avec la Sequenza III, l'une des plus théâtrales : Berio rend ici hommage au clown suisse Grock (1880-1959), qu'il avait vu dans sa jeunesse. Le compositeur italien ajoute : « Pendant ses numéros, une seule fois au cours de la soirée, Grock arrêta soudainement son jeu et, en regardant le public d'un regard désarmé, il demandait "warum?" (pourquoi ?) et alors je ne savais pas si je devais rire ou pleurer et j'avais envie des deux à la fois. » Requirant un habillement spécial et un jeu de scène (debout/assis) dûment noté, la Sequenza V poursuit cette ambiguïté tous azimuts. On distingue ainsi le son « typique » du trombone, couplé à l'emploi d'une sourdine plunger dite « wha-wha », ainsi qu'à l'utilisation de la voix à l'intérieur (et à l'extérieur) de l'instrument. De cette manière, chaque élément s'hybride : la voix devient instrumentale et l'instrument devient la prolongation de la voix ; la sourdine ouverte et fermée modifie le son du trombone, mais celui-ci est également transformé par le cuivre métallique du pavillon. D'abord décomposé en voyelles U, A, I, entre sons phonétiques, le « Warum » de Grock est ici prononcé en anglais. Placé au centre de la pièce, ce « Why », pleinement articulé entre sons et sens, symbolise toute la puissance de cette pièce à la fois drôle et tragique, interprétée par un tromboniste-comédien.

Sequenza VI, pour alto

Composition : 1967. **Dédicace** : Serge Collot. **Création** : 1967 à New York par Walter Trampler. **Durée** : 12 minutes.

il mio capriccioso furore fu già la tua livida calma:

la mia canzone sarà il tuo silenzio lentissimo

Edoardo Sanguineti

ma frénésie fantasque fut jadis ton calme livide :

mon chant sera la lenteur de ton silence

Edoardo Sanguineti

La *Sequenza VI* est l'une des pièces les plus spectaculaires du cycle. À l'instar de la *Sequenza II* pour harpe, l'œuvre va à l'encontre de l'image traditionnellement associée à l'alto. Ici, nulle voix feutrée et discrète, intermédiaire entre le violon et le violoncelle, mais un déluge crépitant de difficulté technique et de plénitude sonore, que Berio a lui-même comparé à la virtuosité d'un caprice violonistique de Paganini. La première partie de la *Sequenza* répète, en le variant, un trémolo sur trois ou quatre cordes. D'une urgence suffocante, cette section laisse ensuite place à un passage aux notes plus distinctes, auxquelles s'ajoutent bientôt des sons typiques des cordes comme les pizzicati et col legno. Après un retour dans l'œil du tourbillon, la pièce s'achève sur une texture à deux voix, à la manière d'un chanteur d'opéra parvenu au bout de cette « étude d'endurance, de résistance et d'intensité ». Preuve que Berio attachait une importance particulière à ce morceau, la *Sequenza VI* sera le point de départ de plusieurs œuvres à venir, telles *Chemins II* (pour alto et neuf instruments) et *Chemins III* (pour alto et orchestre).

Sequenza VII, pour hautbois

Composition : 1969. **Dédicace** : Heinz Holliger. **Création** : 1969 à Bâle par le dédicataire.

Durée : 7 minutes.

il tuo profilo è un mio paesaggio frenetico, tenuto a distanza:

è un falso fuoco d'amore, ché è minimo: è morto

Edoardo Sanguineti

ton profil est un de mes paysages frénétiques, tenu à distance :

c'est un feu d'amour faux, minimal : il est mort

Edoardo Sanguineti

Le premier élément frappant de la *Sequenza VII* réside dans la première note du hautbois, maintenue en résonance tout au long de l'exécution par une source sonore extérieure (enregistrée ou jouée en coulisses par un autre instrument). Si le hautbois est connu pour donner le « la » lors de l'accord de l'orchestre, il s'agit ici d'un si, en hommage au dédicataire de la *Sequenza*, le hautboïste et compositeur Heinz Holliger (le H désignant le si dans la notation allemande). Écrite en 1969, la pièce détonne par rapport à ses contemporaines : toute la musique tourne autour de cet axe central, alors que les œuvres sérielles de l'époque refusaient tout centre d'écoute. Plusieurs éléments concourent à faire jouer la « polyphonie d'actions » chère aux *Sequenze* de Berio : emploi progressif des douze notes de la gamme chromatique ; opposition entre l'extrême vitesse du phrasé instrumental (qui ralentit progressivement) et la lenteur des procédés musicaux (qui s'accroissent en parallèle) ; utilisation des trois registres du hautbois (grave, médium, aigu) ; inventaire complet des techniques de l'instrument (quintolets en triples croches, doubles trilles, micro-intervalles, glissandi, babils, multiphoniques, etc.). À l'instar de la *Sequenza II* pour harpe et de la *Sequenza VI* pour alto, la *Sequenza VII* présente une image singulière de l'instrument. Si les dernières mesures évoquent, selon Berio lui-même, de lointains souvenirs du solo de cor anglais de *Tristan et Isolde* de Wagner que lui jouait son père, le hautbois s'éloigne ici de son image bucolique et champêtre pour déployer un conflit violent, psalmodié, à la manière d'un Sisyphe irrémédiablement arrimé à la note si entendue en bourdon. À noter que Berio proposera un « commentaire orchestral » de la *Sequenza VII* dans *Chemin IV* pour hautbois et onze cordes (1975), et que Claude Delangle en réalisera une version pour saxophone soprano en 1993.

Sequenza VIII, pour violon

Composition : 1976. **Dédicace** : Carlo Chiarappa. **Création** : 1977 à La Rochelle par le dédicataire. **Durée** : 15 minutes.

*ho multiplicato per te le mie voci, i miei vocaboli, le mie vocali:
e grido, adesso, che sei il mio vocativo*
Edoardo Sanguineti

*pour toi j'ai multiplié mes voix, mes vocables, mes voyelles :
et je clame maintenant que tu es mon vocatif*
Edoardo Sanguineti

Écrite en 1976, après une interruption de sept ans, la *Sequenza VIII* est sans doute l'une des plus classiques et des plus belles du cycle. Contrairement à d'autres *Sequenze*, la structure formelle (tripartite) y est discernable dès la première écoute, l'harmonie plus stable qu'à l'accoutumée et l'enchaînement des techniques instrumentales présenté de façon plus homogène et continue. Luciano Berio l'explique en ces termes : « Composer cette *Sequenza* a été pour moi comme payer une dette personnelle au violon, que je considère comme l'un des instruments les plus permanents et les plus complexes qui soient. Si presque toutes les autres *Sequenze* développent de façon extrême un choix très restreint de possibilités instrumentales et de comportements du soliste, la *Sequenza VIII* présente une image plus vaste et plus historique de l'instrument. Elle s'appuie constamment sur deux notes (la et si) qui, comme dans une chaconne, servent de boussole dans le parcours plutôt diversifié et élaboré du morceau, où la polyphonie n'est plus virtuelle, comme dans d'autres *Sequenze*, mais réelle. C'est pourquoi cette *Sequenza* se révèle, inévitablement, un hommage à ce sommet musical qu'est la Chaconne de la *Partita* en ré mineur de Johann Sebastian Bach, dans laquelle coexistent des techniques instrumentales passées, présentes et futures. » La *Sequenza VIII* sera également à l'origine de l'une des plus belles pièces de Berio, *Corale* pour violon, deux cors et cordes (1980).

Sequenza IXa, pour clarinette

Composition : 1980. **Dédicace** : Michel Arrignon. **Création** : 26 avril 1980 au Théâtre d'Orsay par le dédicataire. **Durée** : 13 minutes.

sei instabile e immobile, mia fragile frattale:

sei tu, questa mia infranta forma che trema

Edoardo Sanguineti

tu es instable et immobile, mon fragile fractal :

c'est toi, cette forme brisée et mienne qui tremble

Edoardo Sanguineti

Écrite en 1980, la *Sequenza IX* appartient à l'époque où Berio travaillait pour l'IRCAM, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique de Paris. La première version de la pièce comportait une partie électronique, destinée à transformer le timbre de la clarinette en timbre vocal. Mais la machine informatique tomba en panne le jour de la création, si bien que Berio abandonna l'idée et publia une version pour clarinette seule (*Sequenza IXa*). À noter que Pierre Boulez, directeur de l'IRCAM, reprendra l'idée d'une clarinette en dialogue avec son double électronique dans *Dialogue de l'ombre double* (1985).

Conformément à la *Sequenza VIII* pour violon, la pièce apparaît beaucoup plus continue et linéaire que les *Sequenze* précédentes pour instruments à vent (flûte ou hautbois). De fait, c'est l'aspect mélodique qui prévaut. Luciano Berio écrit : « La *Sequenza IXa* pour clarinette (et *IXb* pour saxophone alto) est en substance une longue mélodie, et, comme presque toutes les mélodies, elle présente des répétitions, des symétries, des transformations, des retours. Un échange permanent a lieu entre deux champs de hauteurs déterminés en constante transformation : l'un de sept notes, presque toujours immobiles dans le même registre, et l'autre de cinq notes, caractérisées au contraire par une grande mobilité. »

Berio ajoute, supprime, décale cette mélodie, faisant appel à notre mémoire rémanente, jusqu'à ces longs si bémol tenus qui déchirent l'espace sonore comme des cris. Si un large éventail de techniques est utilisé (multiphoniques, quarts de ton, harmoniques...), le compositeur n'en oublie pas de rendre hommage aux grands prédécesseurs de l'instrument, glissant des échos à Mozart, Weber ou au clarinettiste de jazz Benny Goodman.

Sequenza X, pour trompette en ut et résonance de piano

Composition : 1984. **Commande** : Ernest Fleischmann et Los Angeles Philharmonic Association.

Dédicace : Thomas Stevens. **Création** : 1984 à Los Angeles par le dédicataire. **Durée** : 14 minutes.

*descrivi i miei confini, e stringimi in echi, in riflessi:
a lungo, e disinvoltamente, diventami me, tu, per me*
Edoardo Sanguineti

*décris mes confins, et serre-moi en échos, en reflets :
désinvolte, longuement, deviens-moi, toi, pour moi*
Edoardo Sanguineti

Pour Berio, la *Sequenza X* est « la plus ambitieuse de toutes les *Sequenze* », parce qu'« il n'y a pas de transformations de timbres ni de fioritures : la trompette est utilisée de manière "naturelle" et directe ». De fait, le compositeur n'invente pas de nouveaux modes de jeu mais magnifie des techniques instrumentales déjà exploitées et développées par les grands trompettistes de jazz, telles l'articulation « doodle », le trémolo de pistons et le *flatterzunge* (roulement de la langue).

Outre le fait que l'introduction de la pièce évoque fortissimo l'hymne israélien *Hatikva* (peut-être en raison de l'origine du commanditaire, Ernest Fleischmann, directeur exécutif de l'Orchestre de Los Angeles ; l'hymne sera d'ailleurs cité une seconde fois au centre du morceau), le trait le plus frappant de la *Sequenza X* réside dans l'emploi d'un piano résonant. Régulièrement, le trompettiste se tourne vers la caisse du piano, pendant qu'un pianiste enfonce des accords muets en actionnant les pédales, de façon à créer un halo acoustique. Entrant en sympathie de façon plus ou moins percutante, les cordes du piano prolongent la trompette et confèrent à cet instrument monodique une dimension harmonique et polyphonique.

Par cette idée, la *Sequenza X* prolonge l'exploration amorcée dans la *Sequenza IV* pour piano ou la *Sequenza VII* pour hautbois. Mais elle rappelle aussi la *Sequenza V*, où le tromboniste incarnait le clown tragi-comique Grock. Avec une grande épure et par ses trémolos interrogatifs, la trompette incarne ici un drame métaphysique dont la signification est laissée à l'interprète.

Sequenza XI, pour guitare

Composition : 1988. **Dédicace :** Eliot Fisk. **Création :** 20 avril 1988 à Rovereto par le dédicataire.

Durée : 15 minutes.

ti ritrovo, mia puerile pseudo danza innaturale:

ti chiudo in un cuore, in un cerchio: e ti interrompo, ti rompo:

Edoardo Sanguineti

je te retrouve, ma pseudo-danse puérile et perverse :

je t'enferme dans un cœur, dans un cercle : et je t'interromps, je te romps

Edoardo Sanguineti

Écrite pour l'Américain Eliot Fisk, la *Sequenza XI* cherche à mêler deux styles instrumentaux et gestuels : l'un puise ses racines dans la tradition de la guitare flamenco, l'autre dans la guitare classique. La pièce combine ainsi un remarquable éventail de techniques. Si elle débute comme une caresse de chanson latino-américaine, on entendra aussi le jeu *rasgado* (cordes frappées simultanément) typique du flamenco, des jeux percussifs sur la touche, mais également des techniques classiques telles que le *pizzicato* Bartók ou le jeu *sul ponticello* (près du chevalet).

Luciano Berio précise qu'il ne s'agit pas de l'unique défi de la pièce : « Ce qui m'intéressait, avec la *Sequenza XI* pour guitare, c'était de développer un dialogue entre l'harmonie de base, liée à l'accord de l'instrument, et une harmonie "différente" : le passeport entre ces deux lointains territoires harmoniques est l'intervalle de quart augmentée. »

Tendez l'oreille vers les premiers accords : les deux premiers semblent respecter l'harmonie idiomatique en faisant entendre les cordes à vide, avant l'apparition d'un accord dissonant. Tout le trajet harmonique de la *Sequenza* consiste à faire dialoguer ces deux pôles avec autant de rigueur que de liberté ; de même, la guitare flamenco laisse la place à la guitare classique/contemporaine, et inversement. Lorsque les accords caressants du début reviendront à la fin, Berio nous aura livré une image intégrale de la guitare, qui, selon son propre aveu, était l'un de ses instruments préférés.

Sequenza XII, pour basson

Composition : 1995. **Dédicace :** Pascal Gallois. **Création :** 15 juin 1995 à Paris par le dédicataire.

Durée : 19 minutes.

*mi muovo piano piano, ti sfaccetto,
ti esploro le facce, ti palpo, meditando:
ti volto e rivolto, variandoti, tremando:
ti tormento, tremendo:*
Edoardo Sanguineti

*je bouge doucement, doucement, je te façonne,
j'explore tes facettes, je te palpe, méditant :
je te tourne et retourne, te variant, tremblant :
je te tourmente, terrifiant*
Edoardo Sanguineti

La *Sequenza XII* multiplie les superlatifs. Il s'agit de la pièce la plus longue et la plus développée du cycle (près de vingt minutes). Étendue entre 1990 et 1995, son écriture nécessita un travail collaboratif de longue haleine car, selon Pascal Gallois, le créateur-dédicataire, Berio voulait que la *Sequenza XII* « change l'histoire du basson ».

De fait, on s'éloigne ici de l'image familière du basson dans des œuvres comme *Pierre et le loup* de Prokofiev (le canard) ou *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (le solo introductif). C'est en lui faisant écouter une pièce de Yoshihisa Taïra que Gallois inspira la structure de l'œuvre au compositeur italien : à la manière du théâtre nô japonais, la *Sequenza* déploie un gigantesque glissando circulaire où le son ne s'interrompt littéralement jamais.

D'une redoutable difficulté technique, le soliste doit maintenir tout au long du morceau une double respiration circulaire (l'air est inspiré par le nez et expiré par la bouche), afin de produire un son continu, sans pause pour reprendre son souffle. Luciano Berio explore ici les registres extrêmes du basson. L'illusion d'un instrument polyphonique est rendue par des interventions rapides dans le grave ou l'aigu, au milieu du glissando méditatif qui constitue la trame générale de la pièce. L'alternance de plus en plus rapide des deux registres mène jusqu'au trémolo, produisant des sonorités inouïes.

Sequenza XIII, pour accordéon « Chanson »

Composition : 1995. **Dédicace** : Teodoro Anzellotti. **Création** : 9 novembre 1995 à Rotterdam par le dédicataire. **Durée** : 10 minutes.

*e così ci conforta un accordo, che gentilmente ci chiude, plebeo:
la catastrofe è in mezzo, è nel cuore: ma ci sta recintata, arroccata:*
Edoardo Sanguineti

*et ainsi nous trouvons le confort dans un accord qui nous enferme courtoisement, plébéen
:
la catastrophe est au milieu, en son cœur : et pourtant elle y est cernée, retranchée*
Edoardo Sanguineti

Écrite la même année que la *Sequenza XII* pour basson, la *Sequenza XIII* poursuit un tout autre dessein. Si l'accordéon est aujourd'hui un instrument phare de la musique contemporaine, il demeurerait relativement rare dans les années 1990. Qu'un compositeur de la stature de Berio lui consacre une pièce marqua le point de départ d'une véritable renaissance de l'accordéon, entraînant un renouvellement radical des techniques instrumentales qui se poursuit jusqu'à nos jours.

La structure de la pièce correspond à une chanson : un refrain (entendu dès les premières mesures) revient à plusieurs reprises, tandis que les « couplets » en développent les possibilités harmoniques, dans différents types de jeu. Luciano Berio expliquait ainsi son projet, avec modestie : « J'avais déjà utilisé l'accordéon en diverses occasions, en le "cachant" dans l'orchestre, où il me servait de passerelle de timbre entre diverses familles d'instruments. Ma rencontre avec Teodoro Anzellotti m'a convaincu de m'intéresser à l'accordéon comme instrument soliste, et donc de prendre en compte les expériences populaires auxquelles il est lié et qui se reconnaissent à sa facture même : je pense aux mélodies des promenades à la campagne et aux chants de la classe ouvrière, aux night-clubs, aux tangos argentins et au jazz – qui a contribué, plus que toute autre musique, à une redéfinition de l'instrument au cours des dernières décennies. Avec la *Sequenza XIII*, je ne me suis pas posé le problème de rendre hommage à tous ces antécédents en les unifiant. Ce morceau ne se veut que l'expression spontanée (une improvisation, un rondo ?) de mon rapport à l'accordéon : une "mémoire au futur" (comme dirait Italo Calvino) de cet instrument en perpétuelle évolution. »

Sequenza XIV, pour violoncelle

Composition : 2002. **Dédicace** : Rohan de Saram. **Création** : 28 avril 2002 à Witten par le dédicataire. **Durée** : 11 minutes.

*uh uh! che feste! e che lamenti, poi! e che danze! e che dolci dolori!
e che occidenti! e strappi, e squarci, e scoppi! che sbucciature, sbudellate sferze! e poi,
morendo*

Edoardo Sanguineti

*mais alors, quelles fêtes ! et quelles lamentations ensuite ! et quelles danses ! quelles
douleurs exquises !
quels crépuscules ! et entorses, et déchirures, et explosions ! quels éraflages, fouettages et
chatouillages ! et puis, ça disparaît*

Edoardo Sanguineti

Composée un an avant la mort de Berio, la *Sequenza XIV* apparaît autant comme une synthèse que comme un accomplissement du cycle entier. Renouant avec l'instabilité et la discontinuité des premières *Sequenze*, la pièce constitue à la fois une récapitulation des modes de jeu traditionnels et des innovations apparues au XX^e siècle (vibrato, harmoniques, doubles et triples cordes, jeu près du chevalet ou vers la fin de la touche, pression de l'archet sur les cordes...), et un renouvellement remarquable des possibilités du violoncelle.

L'élément inédit surgit du dialogue instauré avec le soliste-dédicataire, Rohan de Saram. D'origine sri-lankaise, le violoncelliste fit découvrir à Berio la musique des tambours kandyen. Le violoncelle se fait ainsi percussif : l'instrumentiste doit frapper quatre points de la caisse, bientôt mêlés à des notes jouées en pizzicato main gauche. Après cette évocation saisissante de la musique sri-lankaise, la *Sequenza* développe un visage tour à tour dansant puis lyrique, livrant un portrait multiforme de l'un des instruments majeurs de la musique occidentale.

Sequenza XIVb, pour contrebasse

Arrangement de la Sequenza XIV par Stefano Scodanibbio **Création** : 15 juin 2004 à Stuttgart par Stefano Scodanibbio. **Durée** : 13 minutes.

*uh! uh! tra timbri, tra tremiti di tropici, i tormenti! viscere vertebrate, quali orienti!
e che ritmi, e che rombi! tra rotti rutti, i rictus più ridenti! e poi; vivendo!*
Edoardo Sanguineti

*hé, hé ! parmi les timbres, parmi les tremblements tropicaux, et les tourments ! les viscères
vertébrées, celles d'Orient !
et ces rythmes, et ces grondements ! et les éructations, et les rictus plus riants ! et puis, ça vit !*
Edoardo Sanguineti

Le cycle des Sequenze ne s'achève pas tout à fait avec la Sequenza XIV pour violoncelle. Le grand contrebassiste italien Stefano Scodanibbio (1956-2012) raconte dans ses notes de programme : « Je connaissais Berio depuis une dizaine d'années. Il venait régulièrement m'écouter en concert et, en 1999, il me demanda de venir à son studio de Florence afin de lui montrer les possibilités de la contrebasse. Depuis 2000/2001, Berio parlait d'une double Sequenza pour violoncelle et contrebasse, qui seraient jouées l'une après l'autre. »

Après la création de la Sequenza XIV par le violoncelliste Rohan de Saram, le compositeur italien changea cependant légèrement de direction : « Berio m'envoya la partition de la Sequenza pour violoncelle en avril 2003, en me demandant de la "réinventer" (c'est le terme qu'il utilisa) pour la contrebasse. Il insista expressément pour qu'il ne s'agisse pas d'une transcription. » Une séance de travail entre les deux musiciens était prévue en juin, mais Berio mourut en mai 2003.

En l'espace de huit mois, Scodanibbio « réinventa » la pièce pour contrebasse, en exploitant les techniques propres à l'instrument, notamment les pizzicati et les harmoniques. Prolongeant l'esprit de Berio — passé maître dans la réécriture de compositeurs du passé tels Schubert, Boccherini ou Puccini — Scodanibbio inséra trois courts extraits de sa plume (placés entre crochets dans la partition), évoquant la Sequenza XI pour guitare et la Sequenza VIII pour violon, à la manière d'un hommage.

Laurent Vilarem

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

JAAP VAN ZWEDEN *directeur musical désigné*

Depuis sa création par la radiodiffusion française en 1937, l'Orchestre Philharmonique de Radio France s'affirme comme une formation singulière dans le paysage symphonique européen par l'éclectisme de son répertoire, l'importance qu'il accorde à la création (plus de 25 nouvelles œuvres chaque saison), la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet artistique, éducatif et citoyen. À partir du 1^{er} septembre 2025, le chef néerlandais Jaap van Zweden devient directeur musical désigné de l'orchestre. Mikko Franck, Myung-Whun Chung, Marek Janowski et Gilbert Amy l'ont précédé. L'orchestre a également été dirigé par de grandes personnalités, d'Aaron Copland à Gustavo Dudamel en passant par Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Lahav Shani, Mirga Gražinytė-Tyla, Daniel Harding, Santtu-Matias Rouvali, Marin Alsop ou encore Barbara Hannigan. L'Orchestre Philharmonique partage ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France et la Philharmonie de Paris. Il est par ailleurs régulièrement en tournée en France et dans les grandes salles et festivals internationaux (Philharmonie de Berlin, Isarphilharmonie de Munich, Elbphilharmonie, Alte Oper de Francfort, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, NCPA de Pékin, Suntory Hall de Tokyo, Gstaad Menuhin festival, Festival de Lucerne, Musikfest Berlin, Festival du printemps de Prague...)

Parmi les parutions discographiques les plus récentes sous la direction de Mikko Franck, nous pouvons citer la *Suite sur des poèmes de Michel-Ange* avec le baryton Matthias Goerne (Alpha Classics), la *14^e Symphonie* de Chostakovitch avec la soprano Asmik Grigorian et Matthias Goerne (Alpha Classics), les *Quatre derniers Lieder* de Richard Strauss toujours avec Asmik Grigorian (Alpha Classics), *Dream Requiem* de Rufus Wainwright avec Meryl Streep en récitante (Warner Classics).

À noter également la sortie chez Deutsche Grammophon de *Howard Shore: Anthology - The Paris Concerts*.

Les concerts du Philhar sont diffusés sur France Musique et nombre d'entre eux sont disponibles en vidéo sur le site de radiofrance.fr/francemusique et sur ARTE. Avec France Télévisions et France Inter, le Philhar poursuit la série des *Clefs de l'orchestre* de Jean-François Zygel pour découvrir, explorer et comprendre les chefs-d'œuvre du répertoire symphonique. Aux côtés des antennes de Radio France, l'orchestre développe des projets originaux qui contribuent aux croisements des esthétiques et des genres (concerts-fiction sur France Culture, *Hip Hop Symphonique* et plus récemment *Pop Symphonique* sur France Inter, *Classique & Mix* avec Fip ou les podcasts *OLI en concert* sur France Inter, *Les Contes de la Maison ronde*, *Octave et Mélo* sur France Musique...). Conscient du rôle social et culturel de l'orchestre, le Philhar réinvente chaque saison ses projets en direction des nouveaux publics avec notamment des dispositifs de création en milieu scolaire, des ateliers, des formes nouvelles de concerts, des interventions à l'hôpital, en milieu carcéral et un partenariat avec Orchestre à l'école. Depuis 2007, l'Orchestre Philharmonique de Radio France apporte son soutien à l'UNICEF.

SAISON 2025-2026

Quand on pense aux années 1900-1925, on pense à la Belle Epoque, à ce monde d'hier qui disparaît avec la Première Guerre mondiale, ainsi qu'aux Années folles qui lui succèdent. Cette période est marquée par l'impressionnisme de Claude Debussy (*La Mer*, *Ibéria*), par les Ballets russes de Diaghilev (*L'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky), ou par l'espièglerie de Ravel (*La Valse*, *L'enfant et les sortilèges*, *Alborada del gracioso*, *Tzigane*, ou *L'Heure espagnole*). On passe du post-romantisme au modernisme comme en témoignent la 5^e Symphonie de Mahler, le caractère mécanique de la musique de Prokofiev (*Concerto pour piano n°2*), la Symphonie de chambre de Franz Schreker, ou l'expressionnisme de Béla Bartók dans *Le Mandarin merveilleux*. Symbole de modernité, la locomotive Pacific 231 inspire à Arthur Honegger une œuvre orchestrale.

Cette saison propose de mettre en regard ces chefs d'œuvre du premier quart du XX^e siècle avec des compositions créées durant les années 2000-2025. Ainsi les couleurs de l'orchestre seront sublimées par *Color* de Marc-André Dalbavie. Unsuk Chin se rappellera de certaines œuvres du répertoire symphonique avec son *Frontispiece*. Pascal Dusapin nous fera revivre sa pièce *Uncut*, où rien n'est limité. Le *Concerto pour trompette «HUSH»*, ultime opus de Kaija Saariaho sera interprété par le chef Sakari Oramo et la trompettiste Verner Pohjola. Thomas Adès dirigera son *In Seven Days*, et *Aquifer*, qui rappelle la forme de certaines œuvres du premier quart du XX^e siècle. Et si les œuvres d'aujourd'hui étaient les chefs d'œuvre demain ? Parmi les compositeurs et compositrices de la jeune génération, on entendra des œuvres d'Anahita Abbasi, Bárá Gísladóttir, Mikel Urquiza, Héloïse Werner, ou Sauli Zinovjev.

La création musicale est un des fers de lance de Jaap van Zweden, directeur musical désigné du Philhar. Ainsi, il dirigera la création française de *B-day* de Betsy Jolas, qui fête ses 100 ans, et d'*Arising dances* de Thierry Escaich. Deux tournées avec lui sont prévues : la première en Europe avec Alice Sara Ott dans le *Concerto en sol* de Ravel, et la seconde en Asie avec la 7^e Symphonie de Bruckner et *La Mer* de Debussy, et les pianistes Mao Fujita et Alexandre Kantorow.

Ancré dans son temps, le Philhar propose d'entendre un cycle d'œuvres de compositeurs interprétées par eux-mêmes. Jörg Widmann dirigera son ouverture *Con brio* et sa sœur Carolin Widmann jouera ses *Etudes pour violon n°2* et *n°3*. Les créations de Thomas Adès s'inscrivent dans ce cadre, tout comme *Transir* avec le flûtiste Emmanuel Pahud (artiste en résidence à Radio France) et *Nuit sans Aube* de et avec au pupitre Matthias Pintscher. Les œuvres pour orchestre et voix sont à l'honneur dont deux Requiem : celui de Mozart par le fidèle Leonardo García-Alarcón, et celui de Britten avec la soprano Elena Stikhina sous la direction de Mirga Gražinytė-Tyla.

Le Philhar retrouvera également Mirga Gražinytė-Tyla aux festivals de Lucerne, Grafenegg et Musikfest Berlin, puis en novembre dans quatre programmes réunissant Mieczysław Weinberg et Dmitri Chostakovitch (dont on célèbre les 50 ans de la disparition).

Autre anniversaire : le centenaire de Luciano Berio avec sa *Sinfonia* (Festival d'Automne 2025), *Laborintus II* et l'intégrale de ses *Sequenze*.

Le Philhar retrouve cette saison des chefs avec qui il a noué une relation privilégiée : Alain

Altinoglu, Myung-Whun Chung (Directeur musical honoraire), Marzena Diakun, Maxim Emelyanychev, John Eliot Gardiner, Alan Gilbert, Daniel Harding, Pablo Heras-Casado, Santtu-Matias Rouvali, Tugan Sokhiev, Simone Young, et accueille pour la première fois Pierre Bleuse, Marie Jacquot, Riccardo Minasi et Robin Ticciati.

Côté piano, Evgeni Kissin interprètera le Premier concerto de Prokofiev et le *Concerto pour piano* de Scriabine. Nous pourrons également entendre Yefim Bronfman, et Marie-Ange Nguci (artiste en résidence à Radio France).

Les cordes ne sont pas en reste avec Nicolas Altstaedt, Kian Soltani, Leonidas Kavakos, et Frank Peter Zimmermann, artiste en résidence à Radio France.

Autre temps fort de la saison : le cinéma avec la musique de John Williams et l'annuelle soirée Prix des auditeurs France Musique-Sacem de la musique de film consacrée à Francis Lai (*Un homme et une femme*, *Love Story*).



25-26
CONCERTS
DE RADIO FRANCE

MAISON DELA RADIO ET DELA MUSIQUE.FR

ONF | l'orchestre
national de france
radiofrance

OP | l'orchestre
philharmonique
radiofrance

ch | le chœur
radiofrance

ma | la maîtrise
radiofrance



JAAP VAN ZWEDEN

DIRECTEUR MUSICAL DÉSIGNÉ

JEAN-MARC BADOR

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL

Violons solos

Hélène Colletterte 1^{er} solo

Nathan Mierdl 1^{er} solo

Ji-Yoon Park 1^{er} solo

Violons

Cécile Agator 2^e solo

Virginie Buscail 2^e solo

Marie-Laurence Camilleri 3^e solo

Savitri Grier 1^{er} chef d'attaque

Pascal Oddon 1^{er} chef d'attaque

Juan-Fermin Ciriaco 2^e chef d'attaque

Eun Joo Lee 2^e chef d'attaque

Emmanuel André, Cyril Baletton, Emmanuelle

Blanche-Lormand, Martin Blondeau,

Floriane Bonanni, Florent Brannens, Anny

Chen, Guy Comentale, Aurore Doise, Rachel

Givelet, Louise Grindel, Yoko Ishikura,

Mireille Jardon, Sarah Khavand, Mathilde

Klein, Jean-Philippe Kuzma, Jean-Christophe

Lamacque, François Laprévote, Amandine

Ley, Arno Madoni, Virginie Michel, Ana

Millet, Florence Ory, Céline Planes, Sophie

Pradel, Olivier Robin, Mihaëla Smolean,

Isabelle Souvignet, Anne Vilette

Altos

Marc Desmons 1^{er} solo

Aurélia Souvignet-Kowalski 1^{er} solo

Fanny Coupé 2^e solo

Nicolas Garrigues 2^e solo

Daniel Wagner 3^e solo

Marie-Émeline Charpentier, Julien Dabonneville,

Clémence Dupuy, Sophie Groseil, Élodie Guillot,

Leonardo Jelveh, Clara Lefèvre-Perriot, Anne-

Michèle Liénard, Frédéric Maindive, Benoît

Marin, Jérémy Pasquier

Violoncelles

Nadine Pierre 1^{er} solo

Adrien Bellom 2^e solo

Jérôme Pinget 2^e solo

Armance Quéro 3^e solo

Catherine de Vençay, Marion Gailland,

Renaud Guieu, Karine Jean-Baptiste,

Jérémie Maillard, Clémentine Meyer-Amet,

Nicolas Saint-Yves

Contrebasses

Christophe Dinaut 1^{er} solo

Yann Dubost 1^{er} solo

Wei-Yu Chang 2^e solo

Édouard Macarez 2^e solo

Étienne Durantel 3^e solo

Marta Fossas, Lucas Henri, Simon Torunczyk,

Boris Trouchaud

Flûtes

Mathilde Caldérini 1^{er} flûte solo

Magali Mosnier 1^{er} flûte solo

Michel Rousseau 2^e flûte

Justine Caillé, Anne-Sophie Neves piccolo

Hautbois

Hélène Devilleneuve 1^{er} hautbois solo

Olivier Doise 1^{er} hautbois solo

Cyril Ciabaud 2^e hautbois

Anne-Marie Gay 2^e hautbois et cor anglais

Stéphane Suchanek cor anglais

Clarinettes

Nicolas Baldeyrou 1^{er} clarinette solo

Jérôme Voisin 1^{er} clarinette solo

Manuel Metzger petite clarinette

Victor Bourhis, Lilian Harismendy, clarinette basse

Bassons

Jean-François Duquesnoy 1^{er} basson solo

Julien Hardy 1^{er} basson solo

Stéphane Coutaz 2^e basson

Hugues Anselmo, Wladimir Weimer contrebasson

Cors

Alexandre Collard, Antoine Dreyfuss 1^{er} cor solo

Sylvain Delcroix, Hugues Viallon 2^e cor

Xavier Agogué, Stéphane Bridoux 3^e cor

Bruno Fayolle, Hugo Thobie 4^e cor

Trompettes

Javier Rossetto 1^{er} trompette solo

Jean-Pierre Odasso 2^e trompette

Gilles Mercier 3^e trompette et corne

Trombones

Antoine Ganaye 1^{er} trombone solo

Nestor Welmane 1^{er} trombone solo

David Maquet 2^e trombone

Aymeric Fournès 2^e trombone et trombone basse

Raphaël Lemaire trombone basse

Tuba

Florian Schuegraf

Timbales

Jean-Claude Gengembre, Rodolphe Théry

Percussions

Nicolas Lamothe 1^{er} percussion solo

Jean-Baptiste Leclère 1^{er} percussion solo

Gabriel Benlolo 2^e percussion solo

Benoît Gaudelette 2^e percussion solo

Harpe

Nicolas Tulliez

Clavier

Catherine Cournot

Administrateur

Mickaël Godard

Responsable de production / Régisseur général

Patrice Jean-Noël

Responsable de la coordination artistique

Federico Mattia Papi

Responsable adjoint de la production et de la régie générale

Benjamin Lacour

Chargées de production / Régie principale

Elsi Guillermin, Marie-Lou Poliansky-Chenaie

Stagiaire Production / Administration

Roméo Durand

Régisseurs

Kostas Klybas, Alice Peyrot

Responsable de relations média

Diane de Wrangel

Responsable de la programmation éducative et culturelle et des projets numériques

Cécile Kauffmann-Nègre

Délégue à la production musicale et à la planification

Catherine Nicolle

Responsable de la planification des moyens logistiques de production musicale

William Manzoni

Responsable du parc instrumental

Emmanuel Martin

Chargés des dispositifs musicaux

Philémon Dubois, Thomas Goffinet, Nicolas Guerreau, Sarah-Jane Jegou, Amadéo Kotlarski

Responsable de la bibliothèque des orchestres

Noémie Larrieu, Marie de Vienne (adjointe)

Bibliothécaires d'orchestres

Adèle Bertin, Pablo Rodrigo Casado, Marine Duverlie, Aria Guillotte, Maria Ines Revollo, Julia Rota



Soutenez-nous !

Avec le soutien de particuliers, entreprises et fondations, Radio France et la Fondation Musique et Radio – Institut de France, œuvrent chaque année à développer et soutenir des projets d'intérêt général portés par les formations musicales.

En vous engageant à nos côtés, vous contribuerez directement à :

- Favoriser l'accès à tous à la musique
- Faire rayonner notre patrimoine musical en France et à l'international
- Encourager la création, les jeunes talents et la diversité musicale

VOUS AUSSI, **ENGAGEZ-VOUS** À NOS CÔTÉS
POUR **AMPLIFIER** LE POUVOIR DE LA **MUSIQUE**
DANS **NOTRE SOCIÉTÉ** !

ILS NOUS SOUTIENNENT :

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet

Mécènes d'Honneur

La Poste
Groupama
Covéa Finance
Fondation BNP Paribas

Mécène Ambassadeur

Fondation Orange

Mécène Ami

Ekimetrics

Pour plus d'informations,
contactez Caroline Ryan, Directrice du mécénat,
au 01 56 40 40 19 ou via fondation.musique-radio@radiofrance.com

**Fondation
Musique & Radio**

Radio France • INSTITUT DE FRANCE



RADIO FRANCE

PRÉSIDENTE-DIRECTRICE GÉNÉRALE **SIBYLE VEIL**

DIRECTION DE LA MUSIQUE ET DE LA CRÉATION

DIRECTEUR **MICHEL ORIER**

DIRECTRICE ADJOINTE **FRANÇOISE DEMARIA**

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL **DENIS BRETIN**

PROGRAMME DE SALLE

COORDINATION ÉDITORIALE **CAMILLE GRABOWSKI**

RÉDACTEUR EN CHEF **JÉRÉMIE ROUSSEAU**

GRAPHISME **HIND MEZIANE-MAVOUNGOU, PHILIPPE PAUL LOUMIET**

IMPRESSION **REPROGRAPHIE RADIO FRANCE**

Ce programme est imprimé sur du papier PEFC qui certifie la gestion durable des forêts

www.pefc-france.org



Les Sagas musicales

Une collection de podcasts pour (re)découvrir des figures emblématiques de la musique.



Mozart,
Vive la liberté!

Beethoven,
Le génie indompté!

Bach,
Le Boss



À écouter et podcaster
sur le site de **France Musique**
et sur l'appli **Radio France**.

