



Le portail de
toutes les musiques

MOZARTEUM DE FRANCE

Notes n°32
Avril 2022

LE MOT DE LA PRÉSIDENTE

Editorial



Nous arrivons bientôt au terme de cette saison 2021-2022, qui encore une fois n'aura pas été un long fleuve tranquille. Le début d'année a en effet été marqué par le retour du Covid et l'obligation de vous proposer nos conférences uniquement en *replay*. Mais de nouveau nous nous retrouvons rue de Marseille pour partager des conférences variées et de qualité. Le MOZARTEUM DE FRANCE expérimente cette année un nouveau cycle de visioconférences. La dernière d'entre elles, proposée par Michèle Biemann sur Barbara le 28 mars dernier, a réuni un nombre très honorable de personnes autour de leur écran mais a surtout suscité des visionnages très nombreux en *replay*. Nous sommes très heureux de ce succès.

Le *replay* semble vous séduire particulièrement. Certaines de nos conférences du mois de mars ont ainsi été visionnées plus de soixante-

dix fois. Il est certain que cette solution, dont nous sommes désormais coutumiers, se révèle de plus en plus appréciée par notre public. Je vous encourage toutefois, quand vous le pouvez, à vous déplacer pour assister aux conférences. Si le nombre de nos adhérents en *replay* croît, celui des personnes physiquement présentes reste en effet relativement constant. Il est toutefois plus agréable pour les conférenciers à qui nous proposons de venir à la Société de Lecture de trouver une salle accueillante et bien remplie. Pensez-y !

En raison de la pandémie, nous n'avons pas pu attribuer le Prix du MOZARTEUM DE FRANCE l'année dernière. Il nous a semblé toutefois indispensable de redonner suite à notre ambition de promouvoir la recherche autour de la musique, et sa vulgarisation. Un jury d'experts s'est donc réuni le 10 mars dernier pour départager trois candidats préalablement sélectionnés sur

MOZARTEUM



DE FRANCE

PARTENAIRE OFFICIEL DE LA FONDATION MOZARTEUM DE SALZBOURG

39 bis, rue de Marseille 69007 LYON

www.mozarteumdefrance.fr

dossier. Le Prix du MOZARTEUM 2022 a été ainsi attribué à Ondine Razafimbelo, doctorante en musicologie (Sorbonne Université), pour son projet de conférence intitulé : « Amour et féerie en musique dans le film *Peau d'âne* de Jacques Demy (1970) ». La lauréate donnera sa conférence le 14 avril à 16h30 à la Société de Lecture et recevra le Prix de 1000 euros.

Le programme 2022-2023 est en cours d'élaboration et nous poursuivons nos efforts afin de proposer une offre qui séduira un large public. Rendez-vous au mois de juin pour une présentation détaillée des conférences prévues la saison prochaine. Pour ma part, après un mandat assez intense à la tête de notre association, je laisserai ma place en octobre à un nouveau Président ou une nouvelle Présidente. Je ne serai pas seule à quitter ma fonction : notre secrétaire et notre trésorier devront être également remplacés. Notre vice-président assurera toutefois la continuité, comme il a su le faire à de nombreuses reprises par le passé. Un nouvel adhérent s'est manifesté afin d'intégrer le Conseil d'Administration l'an prochain. Je l'en remercie vivement. Nous avons en effet besoin de bras, d'idées et de projets pour continuer à faire vivre notre association.

Caroline Delespaul



NOUVELLES DES VOYAGES

Le voyage à Dijon du 24 au 25 mars 2022 a réuni vingt-cinq participants. Il a été parfaitement réussi. L'opéra « *Le couronnement de Poppée* » de Claudio Monteverdi, magnifiquement interprété par de jeunes artistes talentueux, nous a tous enthousiasmés. Les visites du Musée des Hospices à Beaune et la découverte du très beau village de Châteauneuf-en-Auxois, avec son château médiéval très bien conservé, ont été très appréciées. Le temps était superbe.

J'espère que vous serez nombreux à participer à notre prochaine sortie, le dimanche 8 mai 2022, à Saint-Etienne.

En matinée, nous irons à Firminy pour une visite guidée de la Maison de la Culture et de l'Eglise St-Pierre, réalisées par l'architecte Le Corbusier. Cette visite ne présente aucune difficulté pour la marche.

Nous déjeunerons à La Loco, très bon restaurant stéphanois, et ensuite le car nous déposera devant le Théâtre. Vous découvrirez un très bel opéra, inspiré de l'histoire des Chevaliers de la Table Ronde : « *LANCELOT* » de Victorin JONCIERES, auteur de cinq opéras à succès au début du 20ème siècle et repris avec bonheur de nos jours.

Une surprise vous sera réservée pour cette sortie. Un des participants aura son voyage remboursé au cours d'un tirage qui aura lieu après le déjeuner.

En attendant le plaisir de vous retrouver, je vous envoie toutes mes amitiés.

Michèle Biemann



RETOUR SUR NOS CONFÉRENCES

**Lundi 24 janvier : Les sonates
« Palatines » pour piano et violon
de Mozart,**

**par Yves Jaffrès
(visio-conférence)**

Le lundi 24 janvier 2022, Yves Jaffrès, organiste et musicologue bien connu des adhérents du Mozarteum, dont il est actuellement le vice-président, donnait une conférence consacrée au recueil des sonates pour piano et violon de Mozart, K. 301 à 306, dites sonates « Palatines » : le recueil fut en effet dédié à la duchesse Marie-Élisabeth, épouse de Karl Theodor prince électeur de Mannheim, la capitale du Palatinat. Avant de présenter les caractéristiques musicales de chacune des œuvres composant le recueil, le conférencier a pris soin d'inscrire leur composition (1777-1778) dans le contexte de la maturation de la personne et de l'art du compositeur, ainsi que de préciser quelle place elles occupent dans le *corpus* des œuvres pour piano et violon du génie en devenir. Ainsi le recueil des « Palatines » fait-il suite à des recueils relevant peu ou prou de l'apprentissage, pour clavecin ou pianoforte avec accompagnement de violon, où l'on peut reconnaître l'imitation ou de l'influence de compositeurs français comme Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, ou germaniques comme Johann Schobert. Dans le recueil des sonates dites « milanaises » (K. 55-60, de 1772-73) – dont l'authenticité a pu être parfois discutée – voit le jour un langage déjà mûri et d'une expressivité accrue. Au-delà du recueil palatin – quatre sonates écrites à Mannheim, où Wolfgang rencontra Aloysia

Weber, puis deux composées à Paris, lors du séjour tragique marqué par la mort d'Anna Maria, la mère du compositeur –, les sonates « viennoises » de 1781 et une poignée d'œuvres de la pleine maturité (1782 à 1788) témoignent de l'importance de la sonate pour piano et violon dans la production mozartienne, et de la place de ce *corpus* dans l'histoire générale du genre, appelé à être substantiellement illustré par la suite, notamment par L. van Beethoven puis les générations romantiques.

Appuyant son propos sur un choix d'extraits de la correspondance de Mozart, et éclairant la présentation des œuvres à l'aide de larges extraits d'enregistrements sonores, Yves Jaffrès s'est attaché à montrer en quoi le recueil des sonates « palatines » peut être considéré comme une sorte d'acte de naissance du genre de la sonate pour piano et violon, caractérisé par l'émancipation de la partie de clavier, l'expressivité parfois intense de l'écriture, et la maîtrise de la dramaturgie de chacune des œuvres, *via* la succession de mouvements contrastés (plus spécialement avec la sonate K. 306, en quelque sorte conclusive). L'écoute attentive de ces œuvres permet, au-delà de l'influence nourricière de ce que l'on appelle parfois le « style de Mannheim » (un langage usant volontiers d'effets de couleurs, comme l'unisson, ou de dynamiques, comme le *crescendo*, mis en œuvre par des musiciens que côtoya et apprécia Mozart, Christian Cannabich, par exemple), de mieux appréhender le caractère unique et irréductible de l'art musical de Mozart, nourri à la fois de science compositionnelle et d'humanité profonde. C'est ainsi un volet parfois négligé, voire ignoré, mais incontestablement brillant et porté par le génie, que donnait à redécouvrir la conférence d'Yves Jaffrès.

Compte rendu rédigé par Pierre
Saby

Jeudi 3 février :

**« Une heure de musique avec... »
le ballet *Roméo et Juliette* de
Sergueï Prokofiev,**

par Irène Hontang

Le 3 février 2022, Irène Hontang, musicienne diplômée du Conservatoire régional de Lyon, titulaire d'un Master en musicologie de l'université Lyon 2 et toujours étudiante au Conservatoire Supérieur de Lyon, invitait les auditeurs du Mozarteum à la redécouverte du ballet *Roméo et Juliette* de Sergueï Prokofiev (1891–1953). L'œuvre, qui jouit d'une grande popularité, s'inspire du chef d'œuvre théâtral de William Shakespeare. Elle fut composée en l'espace d'une année (1936–1937), mais la genèse et les débuts n'en furent pas sans difficultés à surmonter, en raison notamment de l'encadrement étroit de la création artistique par le pouvoir soviétique. *Roméo et Juliette* se distingue, par ailleurs, de nombre d'autres ballets de la période par sa durée exceptionnelle : deux heures et demie de musique, dont le compositeur, au demeurant, ne tira pas moins de trois suites pour orchestre, à quoi vinrent s'ajouter plus tard les *Dix pièces pour piano* op. 75. La musique contrastée des différents épisodes du ballet répond à la richesse de l'œuvre de Shakespeare dont elle est inspirée, mais la transposition dans le domaine de la danse de l'esprit et de la substance d'une pièce de théâtre tragique ne manqua pas de poser au musicien de nombreux problèmes d'ordre compositionnel. Avant d'approfondir son commentaire de l'ouvrage, la conférencière s'est attachée à une présentation d'ensemble du compositeur et de son abondante production (environ cent cinquante œuvres, dont des opéras, plusieurs autres ballets, des concertos, des symphonies...), bien au-delà de la notoriété universelle, mais réductrice, de son conte musical pour les enfants, le célèbre *Pierre et*

le loup. Par delà la fidélité du compositeur à la source d'inspiration que le pays natal constituait pour lui, nombre de ses compositions eurent à subir les critiques de la censure idéologique en vigueur en URSS. Le ballet *Roméo et Juliette*, qui avait été commandé dès 1934 par le théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg (alors rebaptisé Kirov) fut quant à lui d'abord refusé par l'État soviétique (pour « formalisme » probablement, déviation coupable à laquelle Prokofiev dut protester qu'il avait eu le souci de résister), et le compositeur envisagea même d'en transformer l'issue tragique en *happy end*..., avant de revenir, fort heureusement, à une mise en œuvre et une musique accordées à la dramaturgie shakespearienne, sur lesquelles travailla le chorégraphe Leonid Lavrosky. Les exemples audiovisuels donnant à voir des extraits de la chorégraphie originale (1940 à Saint-Petersbourg) et à entendre l'orchestre du théâtre Mariinsky conduit par son actuel directeur, Valery Gergiev, permirent à Irène Hontang de mettre clairement en lumière la technique architecturale employée par le compositeur, fondée notamment sur l'emploi, selon des procédures variées, de thèmes conducteurs attachés aux protagonistes du drame (Juliette, Roméo) ou encore au personnage collectif des « Chevaliers » (incarnant l'idée du combat). Les commentaires de la conférencière ont permis à l'auditoire d'entendre comment, au long des 4 actes en 9 tableaux que compte l'œuvre, Sergueï Prokofiev s'est attaché à la recherche d'un « coloris particulier » pour chacune des parties, à la mise en œuvre, ici ou là, d'une musique d'essence « folklorique » quoique sans utilisation de matériau populaire, et à la circulation savante des thèmes ou motifs conducteurs lesquels, associés aux éléments dramatiques qui nourrissent l'action dansée, peuvent entrer au service d'une « perception subliminale » des personnages. La conférencière concluait en soulignant la grande vitalité de la musique de *Roméo et Juliette*, gage de la popularité

pérenne de l'ouvrage, dont atteste par exemple l'emploi récurrent au cinéma de la musique de la « Danse des Chevaliers ».

Compte rendu rédigé par Pierre Saby

Jeudi 3 mars :

César Franck (1822-1890) et le renouveau de la musique instrumentale française au XIX^e siècle,

par Éric Lebrun

Le 3 mars 2022, Le Mozarteum recevait Éric Lebrun, organiste de l'église Saint-Antoine des Quinze-Vingts à Paris, professeur au Conservatoire de Saint-Maur des Fossés, musicographe et concertiste, pour une conférence consacrée à César Franck, compositeur dont il a publié une biographie en 2012, et dont il a donné au disque l'enregistrement intégral des douze grandes Pièces pour orgue. L'évocation de la vie et de la carrière du musicien depuis sa naissance à Liège en 1822 jusqu'à son décès à Paris en 1890 (des suites d'une pleurésie, après un accident), utilement et agréablement illustrée (photographies, portraits – celui de Franck à l'orgue peint par Jeanne Rongier, par exemple – documents d'époque...) et surtout abondamment jalonnée d'extraits musicaux, permit à l'auditoire de mieux approcher une personnalité somme toute plutôt méconnue, et de situer la production musicale du compositeur, non seulement dans le cadre d'une activité professionnelle diverse et intense, mais aussi dans la perspective du paysage artistique de la fin du XIX^e siècle français et européen.

Le propos du conférencier lui permit ainsi d'évoquer de nombreux musiciens qui tous, à des titres divers, croisèrent l'itinéraire de Franck : le moindre ne fut pas Franz Liszt, aux côtés duquel put jouer le jeune pianiste venu de Liège, dès son arrivée à

Paris, et qui plus tard adressa une lettre à plusieurs organisateurs de concerts afin qu'ils soutiennent la carrière d'un compositeur dont il avait reconnu la qualité, longtemps avant qu'il ne devînt un artiste consacré. Mais ce furent aussi Louis-Ferdinand Alkan ; Anton Reicha auprès duquel Franck prit des leçons ; Alexandre Boëly – le seul, peu s'en fallait, qui jouât Bach en France vers 1840 ; Camille Saint-Saëns, président (avec Romain Bussine) de la Société Nationale de Musique dont Franck, avec quelques autres (Fauré, Duparc...) fut l'un des membres fondateurs ; Holmès, D'Indy, Ropartz, Vierne, autant de soutiens fidèles... Au-delà même de sa musique pour clavier (pour le piano, notamment, *Prélude, Choral et Fugue*, œuvre célèbre de 1884 ; pour l'orgue, douze pièces majeures, dont *Prélude, Fugue et Variations*, ou les *Trois Chorals* de 1890), c'est l'ensemble de la production de César Franck que s'attacha à commenter le conférencier, dans la diversité des genres abordés : musique vocale (l'épique biblique *Ruth*, 1845 l'oratorio (*Les Béatitudes*, 1881) ; musique d'orchestre (le poème symphonique *Ce qu'on entend sur la montagne*, d'après Victor Hugo, 1845-1887 ; symphonie en ré mineur, 1886-1888), musique de chambre (quintette pour piano et cordes, 1878-1879 ; sonate pour violon et piano, 1886)...

Éric Lebrun clôturait son propos en soulignant les éléments essentiels qui permettent aujourd'hui de mieux connaître une personnalité attachante, au-delà des clichés longtemps véhiculés par une musicographie approximative. L'identité du musicien compositeur, sa personnalité attachante, son apport, tant à la musique à la musique de son temps qu'au devenir de son art, se révèlent, pour le connaisseur ou pour l'amateur curieux et attentif, à la croisée de trois parcours tissés ensemble :

- celui du pianiste : à l'instrument de sa prime jeunesse, en regard de ses propres compositions (ses modèles restèrent toujours Beethoven, Hummel, Liszt), Franck

fut jusque dans sa pleine maturité un accompagnateur réputé ;

- celui de l'organiste : après avoir été assistant à Notre-Dame de Lorette, Franck officia aux tribunes parisiennes de Saint-Jean - Saint François puis de Sainte Clotilde où il fut maître de chapelle. Soucieux de son rôle de médiateur spirituel auprès des fidèles, il nourrit par ailleurs ses œuvres majeures de la thématique de l'élévation et de la transfiguration, et porta très haut l'art de l'improvisation.

« Acculé dans ses dernières années à ne laisser jaillir en son âme et conscience que du sublime, Franck a ouvert la voie à des générations de créateurs de premier plan, indépendamment de toute question stylistique. C'est la part la plus noble de son héritage » : ainsi se refermait le propos du conférencier.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 12 mars : L'univers musical de Picasso, **par Caroline Delespaul**

Le 12 mars 2022, Caroline Delespaul, docteur en musicologie et présidente du Mozarteum de France, donnait au Musée des Beaux-Arts de Lyon une conférence organisée en partenariat avec cette institution, sur le sujet : « L'univers musical de Picasso ». En dépit d'une forme d'indifférence à la musique dont l'artiste protéiforme que fut Pablo Picasso (1881–1973) put à l'occasion faire état, sa riche et diverse activité créatrice témoigne d'un imaginaire musical incontestablement prégnant. Les musiques savantes d'Espagne (il entendit Albeniz, Granados, fréquenta le pianiste Ricardo Viñes), mais surtout sans doute les musiques populaires (les musiques gitanes et le *cante jondo*, les musiques de cabaret de ses années

d'études barcelonaises, puis de son existence parisienne, à partir de 1903, exercèrent une durable impression sur Picasso, qui fit des musiciens et de leurs instruments (le violon, la guitare, surtout) le sujet privilégié d'œuvres diverses, toujours profondément inspirées. L'univers du cabaret, ses chanteuses, ses danseuses, les personnages du cirque ou du théâtre populaire de la Commedia dell'arte (Arlequin – solitaire *alter ego* du peintre ? –, Pierrot, Capucin) sont présents dans plusieurs toiles des années 1905–1921, notamment (*Au Lapin agile*, 1905 ; *Joueur d'orgue et jeune Arlequin*, 1905 ; *Trois musiciens*, 1921 – en deux versions distinctes).

La collaboration aux créations des Ballets russes de l'organisateur de spectacles Serge de Diaghilev fut pour Picasso l'occasion de rencontres rien moins qu'anodines (Stravinsky – dont il réalisa un portrait –, Satie, Cocteau...), et de créations propices à l'exploration et à l'évolution de son art : à partir de 1917, création de décors, de costumes et de rideaux de scène pour une dizaine de productions au total, dont au moins quatre majeures : *Parade* (1917, musique d'Érik Satie, chorégraphie de Léonide Massine), qui fit scandale et dont l'esthétique cubiste du décor formait contraste avec le néo-classicisme du rideau ; *Le Tricorne* (1919, musique de Manuel de Falla – inspirante pour Picasso, créateur des décors et des costumes –, chorégraphie de Massine) ; *Pulcinella*, (1919, sur des musiques du XVIII^e siècle arrangées par Stravinsky), nouvelle occasion d'un rapprochement stimulant entre cubisme et néo-classicisme ; *Mercur*, (1924, musique de Satie, chorégraphie de Massine), avec les décors et les costumes de Picasso, plébiscité à cette occasion (il approchait, cependant, le surréalisme, inaugurant aussi une forme de style « calligraphique »).

La représentation de la musique chez Picasso n'est que rarement de nature synesthésique, ancrée dans l'expressivité. Il

semblerait que ce fût plus sa matérialité qui inspirait le peintre-sculpteur, notamment par le truchement des instruments. Certains, les cordes en particulier, lui permirent parfois de dialoguer avec la peinture des siècles précédents, sur le mode de l'hommage, éventuellement de l'irrévérence : défier la tradition est aussi l'honorer... De ce rapport à la musique par ses instruments témoignent, par exemple une *Jeune fille à la mandoline* (1910), la toile intitulée *Olga au piano* (1921), ou la *Nature morte à la mandoline et guitare* de 1958. Les instruments de musique, dont Picasso fut un collectionneur très actif, ont constitué, au cœur de sa production, des vecteurs d'élaboration et d'expérimentation du cubisme (étude des volumes, des corps creux, des reliefs...) : guitare, bien entendu, (on peut citer encore *L'homme à la guitare* de 1912, et une *Maquette de guitare*, la même année), mais aussi les percussions et les vents (dans des œuvres-bacchantales suivant la Libération de Paris en 1945), la flûte surtout (tous types de flûte), qui devint symbole sexuel dans l'imaginaire pictural de Picasso sur la fin de son parcours (*Aubade*, 1942 ; *Aubade*, 1965 ; *La flûte double*, 1967).

Les nombreuses œuvres projetées et judicieusement commentées, le choix des extraits musicaux jalonnant à propos le fil de la conférence ont permis à l'auditoire de réaliser à quel point la musique, ses personnages, ses instruments ont pu constituer dans l'oeuvre de Picasso un élément essentiel : peu de peintres avant lui se sont à ce point préoccupés et inspirés de l'art musical.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Lundi 21 mars : Musique et danses rituelles des communautés haïtiennes de Cuba,

par Daniel Mirabeau

Le 21 mars 2022, le Mozarteum recevait Daniel Mirabeau, musicien et ethnologue, pour une conférence consacrée aux musiques et aux danses des communautés haïtiennes de Cuba. Le conférencier introduisit son propos avec un exposé fourni et documenté sur l'histoire de l'immigration haïtienne à Cuba, mouvement soutenu par delà les aléas de l'histoire mondiale et caribéenne, depuis les troubles de la fin du XVIII^e siècle sur l'île de Saint-Domingue (création de l'état d'Haïti en 1804) jusqu'à la prise de pouvoir de François Duvalier en Haïti (1952) puis la victoire de la révolution socialiste à Cuba (1959). En amont et en aval d'une période creuse à la fin du XIX^e siècle (effondrement du marché du sucre en direction de l'Europe), les riches planteurs français (plutôt bien reçus) et leurs esclaves noirs, puis les travailleurs haïtiens émancipés (mal tolérés par la société cubaine, comme toute immigration de bas niveau social) contribuèrent puissamment au développement économique de l'île hispano-cubaine, dont 77 kilomètres de mer seulement séparent la pointe sud de Port de Paix en Haïti.

La culture haïtienne, tout en restant marginale dans le paysage cubain, a néanmoins marqué un pan du paysage culturel cubain. Par delà le rejet initial – voire, prolongé – de la négritude proprement dite, les pratiques religieuses du *vodou* furent mal accueillies par la société coloniale de l'île. Néanmoins, le pouvoir cubain – éventuellement en raison d'intérêts économiques liés au tourisme – travailla à promouvoir une forme de multiculturalisme à partir de 1990 et un travail de collectage de patrimoines culturels contribua à conserver la mémoire de genres musicaux

désormais en déshérence sur leur terre d'origine (contredanses).

Daniel Mirabeau s'attachait ensuite à préciser, avant d'en présenter les diverses manifestations chantées et dansées, la notion de *vodou*, ce lien entretenu par les humains avec le monde invisible des esprits, à travers des pratiques culturelles – longtemps clandestines – originellement hybrides, africaines et caribéennes, et des manifestations qui parfois, notamment dans l'iconographie ou l'art statuaire, peuvent témoigner d'une forme de fréquentation syncrétique du catholicisme. Les procès en sorcellerie maléfique que suscite aujourd'hui encore l'évocation du culte *vodou* trouvent leur origine dans des pratiques en réalié communes à de nombreux rites afro-cubains : les sacrifices d'animaux. Mais la pratique de la transe individuelle ou collective et de la crise de possession qui permet à un esprit (*iwa*) de s'exprimer, contribue certainement à entretenir largement encore, *via* une imagerie volontiers caricaturale, réprobation et rejet nourris par la méconnaissance.

La cérémonie *vodou*, nécessairement moins extravertie que ce que peuvent proposer certains spectacles, fait à la musique une place importante, au sein de laquelle le chant est primordial, accompagné ou non par les tambours. À la mélodie – le plus souvent penta- ou hexatonique – choisie par un chanteur soliste, répond le chœur, généralement en en reproduisant les contours. Les instruments d'accompagnement sont l'*asson* (hochet-calebasse, ou en vertèbres de serpent), l'*ogan* ou *trian* (cloche simple organisatrice de la polyrythmie), et surtout les tambours, originellement au nombre de trois, dont la confection a dû évoluer en raison de la déforestation des terres haïtiennes, d'une part, du coût trop élevé de certaines peaux animales, d'autre part. Les attributions rituelles précises de différentes familles de tambour sont aujourd'hui souvent négligées, et l'on n'utilise plus à Cuba qu'un seul type d'instrument, le

tambour *rada*. Dans le jeu à trois instruments, le plus grave (*manman tambu* ou *manmanié*) est le soliste, joué à l'aide d'une baguette, de même que l'instrument de taille intermédiaire (*segon* ou *suguo*), alors que l'instrument le plus petit – et le plus aigu (*léguédé*) – est joué à deux baguettes.

Le conférencier-musicien s'attachait ensuite à donner de nombreux exemples, enregistrés pour certains, mais vivants surtout – lui-même chantant et s'accompagnant, des différents types de musique pratiqués dans le cadre des cérémonies *vodou* : prières (*lapryè* en créole) sans accompagnement, puis musiques accompagnées soutenant les danses de leurs rythmes, jouées pour les *iwa rada* : *yanvalu* pour inciter à la transe ; *daomé*, plus rapide, pour une danse ondulante à la façon d'un serpent ; *maisepol* ou *vodou kouran*, plus rapide, permettant la sortie de transe. Furent présentées aussi les danses et musiques pour les *ibo* (*iwa* solitaires, parfois colériques), pour les *guédé*, esprits gardiens des choses de la vie et de la mort (réputés paillards, gloutons, débraillés), et pour les esprits *congo* : chants de *congo layé*, témoignage de l'importance de la source africaine (aujourd'hui République Démocratique du Congo, mais aussi Angola, Gabon, Cameroun, Mozambique, Zimbabwe...), *via* la traite négrière, dans la configuration complexe de la culture *vodou*.

L'assistance a manifesté, à l'issue de la conférence, tout l'intérêt qui avait été le sien à l'écoute des explications et des prestations musicales de Daniel Mirabeau, et plusieurs questions ont encore permis de fructueux échanges.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Lundi 28 mars : Barbara, « la longue dame brune »,

**par Michèle Biemann
(visio-conférence)**

Le 28 mars 2022, une conférence sur la grande dame de la chanson française Barbara (Monique Cerf, 1930 – 1997), disparue il y a 25 ans, était donnée par Michèle Biemann, conteuse, auteur de nouvelles et de romans, et chargée au sein du C.A. du Mozarteum de l'organisation des voyages culturels. Au long d'une évocation des épisodes principaux de la vie et de la carrière de l'artiste, la conférencière fit entendre un choix de chansons en lien, direct ou différé, avec ces épisodes. De l'enfance parisienne et provinciale, bouleversée par les persécutions dont furent l'objet les français juifs pendant la seconde guerre mondiale, jusqu'aux dernières années et aux ultimes prestations publiques ou enregistrées, fut dessinée la figure d'une artiste majeure qui entretint toujours une relation affective intense avec le public de ses admiratrices et admirateurs. Ainsi entendit-on en début de séance la chanson *Mon enfance* et, en guise de clôture, *Ma plus belle histoire d'amour*. L'existence affective ardente, mais peut-être solitaire, de la chanteuse – le plus souvent parolière et compositrice de ses œuvres – fut jalonnée de créations marquantes dans le paysage de la chanson française des années 1960 et 1970 : *Nantes* (évoquant la mort d'un père trop présent, puis absent, mais aimé), *Dis, quand reviendras-tu* et *Pierre* (confidences amoureuses), *Une petite cantate* (en souvenir d'une amie disparue accidentellement), *Göttingen* (évoquant les amitiés nouées lors d'une tournée invitée en Allemagne), *L'aigle noir* (le plus grand succès discographique peut-être)... Le parcours artistique de Barbara témoigne de la place qu'elle occupa au sein de l'élite chansonnière française du second xx^e siècle, depuis ses premières références (Piaf, Montéro, Gréco, dont elle visita les

répertoires dans ses débuts), à Brel qui l'encouragea, Brassens dont elle assura une première partie de spectacle à Bobino, Moustaki, dont la chanson tendre qu'il composa pour elle a inspiré le titre de la conférence... Ce sont les lieux privilégiés du music-hall de l'époque, des plus confidentiels aux plus prestigieux, que fréquenta l'artiste au long de sa carrière, des cabarets où elle débuta (L'Arche de Noé à Bruxelles, La Rose rouge ou L'Écluse à Paris) jusqu'aux scènes de la consécration (Bobino, Olympia). Mais l'activité artistique de Barbara la conduisit aussi, à l'occasion, au-delà du territoire strict de la chanson : au théâtre (en 1969, *Madame*, de Remo Forlani), et au cinéma : *Frantz* (Jacques Brel, 1971), *L'Oiseau rare*, (Jean-Claude Brialy, 1973), *Je suis née à Venise* (Maurice Bédart, 1977). Après l'obtention d'un Grand Prix National de la Chanson en 1982, la carrière de Barbara prit des chemins nouveaux : travail avec le comédien Gérard Depardieu pour la comédie musicale *Lily Passion* (1985, écrite en collaboration avec Luc Plamondon et Roland Romanelli) ; engagement public au service de la lutte contre le fléau du SIDA (chanson *Sid'Amour à mort*)... Parmi les dernières manifestations publiques (dernière tournée, interrompue, en 1994 ; dernier album de chansons en 1996 ; un livre de mémoires, *Il était un piano noir*, en 1997), on note l'album consacré à la lecture des *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke (1997), enregistrement couronné par un Prix de l'Académie Charles Cros. Aux nombreux hommages écrits publiés au moment du décès de l'artiste, ainsi que depuis vingt-cinq années, s'ajoutent, de façon significative, celui des nouvelles générations d'artistes chansonniers qui n'hésitent pas à reprendre certaines de ses créations les plus emblématiques.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 2 avril : La musique espagnole en mode populaire et musique savante,

par Philippe Soler

C'est plus précisément à la musique *flamenca* et aux racines *flamencas* de la musique savante espagnole qu'était consacrée la conférence donnée, le 2 avril 2021, par Philippe Soler, pianiste, qui fut élève notamment de Gonzalo Tintorer (disciple de Enrique Granados et Ricardo Vines), et enseigne aujourd'hui comme professeur de piano au Conservatoire Régional de Lyon. L'un des fils conducteurs de la conférence consistait en l'évocation, à plusieurs reprises au long du propos, du Concours de *cante jondo* organisé en 1922 à l'Alhambra de Grenade par le poète Federico García Lorca et le musicien Manuel de Falla, qui puisa inspiration et matériau dans le *cante jondo* tout au long de sa carrière de compositeur. Philippe Soler, étayant son propos de citations éclairantes puisées aux écrits de ces deux artistes, s'attacha à dessiner la véritable nature de l'art *flamenco*, loin des manifestations édulcorées et commerciales qui ont pu en être répandues pour les besoins de développement du tourisme. Les éléments indissociables en sont la guitare (dans un rôle rythmique, harmonique, mais aussi parfois soliste, avec une composante mélodique), le chant « profond » (sens premier du mot *jondo*), de nature incantatoire, privilégiant le mélisme comme élément porteur de la transe, et la danse, avec l'accompagnement des *palmas* (claquements de mains). Des projections évocatrices (toiles de maîtres, photographies d'interprètes ou de hauts lieux de ce style de musique – Séville, Grenade) accompagnaient l'audition de fragments d'œuvres de De Falla : la « Danse du feu » et une *soleá* (chanson) extraites du ballet *El Amor brujo* (« L'Amour sorcier », 1914-1915) ; la première scène de l'Acte II de *La vida breve* (« La vie brève »,

1904-1905), premier exemple d'utilisation du chant *flamenco* dans un opéra... On put au passage comparer, à l'audition, un version classique de la *soleá* (par la chanteuse Ana María Iriarte) avec l'exécution strictement *flamenca* qu'en donnait une chanteuse gitane. Selon De Falla et Lorca, l'immigration gitane constitua, au demeurant, l'un des facteurs déterminants pour le développement de l'art *flamenco* espagnol, conjointement avec la présence musulmane dans le sud du pays, et les souvenirs de la liturgie byzantine. Mais l'une des sources primitives du *cante jondo* authentique peut aussi être trouvée dans certaines formes de chant pratiquées en Inde, mettant en œuvre des micro-intervalles. Certaines formes particulières de danse traditionnelle furent elles aussi présentées et commentées, déclinaisons régionales du *flamenco* : *fandango*, *sevillana*, ou la pièce pour piano *El Fandango del Candil*, extraite des *Goyescas* de Enrique Granados, mise à son tour en « regard », si l'on ose dire, du folklore proprement dit. L'évocation de la danse (projections vidéo) se prolongeait avec un hommage au cinéaste Carlos Saura, auteur de plusieurs films exaltant la danse, dans les années 1990.

L'authenticité de la célébration de l'art *flamenco* par les compositeurs espagnols est attestée par la fascination que cet art exerça sur les compositeurs étrangers, français en particulier, dans les premières décennies du XX^e siècle. Les voies de l'hommage rendu pur et, à l'occasion, relever plus de l'intuition que de la connaissance véritable, comme cela semble avoir été le cas avec *La puerta del vino*, l'une des pièces de l'*Iberia* de Claude Debussy, composée sur un rythme de *habanera*, après la réception d'une simple carte envoyée par Manuel de Falla... Géniale intuition, incontestable réussite ! Le rapport au folklore dans l'acte compositionnel put relever, par ailleurs, de deux démarches distinctes, de la part des musiciens espagnols eux-mêmes : utilisation de thèmes originaux marqués de caractères

folkloriques proprement génétiques, mais ne procédant d'aucun modèle populaire identifiable (*El Albaïcin*, d'Isaac Albeniz), ou célébration-arrangement d'un authentique objet traditionnel (la chanson *La Tarara* dans la *Fête Dieu à Séville*, du même). L'audition du chant populaire *Los pellegrenitos*, arrangé pour voix et piano par Manuel De Falla, et un exemple d'interprétation *flamenca* moderne de cette chanson traditionnelle refermaient la séance : le peuple espagnol demeure toujours très attaché à son répertoire populaire, et les chansons survivent au passage des générations...

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby



PRIX DU MOZARTEUM

Jeudi 14 avril : Amour et féerie en musique dans le film *Peau d'âne* de Jacques Demy (1970), par Ondine Razafimbelo

Le jeudi 14 avril, le Mozarteum recevait Ondine Razafimbelo, lauréate du Prix 2022 et invitée à ce titre à parler de la musique composée par Michel Legrand pour le film aujourd'hui célèbre du cinéaste Jacques Demy. Le propos fut tout d'abord inscrit dans la perspective générale de la riche collaboration entre les deux artistes, déclinée au long d'une trentaine d'année en un bouquet de neuf films. C'est la cinéaste Agnès Varda, compagne du réalisateur, qui fut à l'origine de sa rencontre avec le musicien, et par conséquent d'une forme de démarche créative à deux voix, dépassant de très loin le schéma ordinaire de l'ajout d'une musique post-composée ou commandée sur la base d'un projet filmique plus ou moins élaboré. La collaboration

entre les deux hommes donna, au demeurant, naissance à une amitié des plus solides. La formation et le talent artistique supérieurs du musicien, l'éclectisme de ses goûts et de ses domaines d'excellence, sa culture cinématographique aussi, créaient les conditions d'une symbiose créative à la hauteur des espérances de Demy, réalisateur exigeant, qui dès ses débuts avait nourri, par exemple, le projet idéal d'une œuvre cyclique forte d'une cinquantaine d'*opus*...

Peau d'âne, adapté du conte dont Charles Perrault donna la version la plus célèbre, fit l'objet de la cinquième collaboration entre les deux hommes, et constitue aux yeux de la conférencière un exemple caractéristique de la nature de leur travail commun. La musique joue un rôle organique dans la conception de l'ouvrage, et peut être considéré comme élément central dans la poétique d'un discours à plusieurs niveaux de signification. L'usage de thèmes conducteurs (ou, si l'on veut, *Leitmotive*, au nombre de quatre), traités de façons extrêmement diverses, selon des techniques d'écriture renouvelées au fil du processus narratif, constitue l'un des éléments principaux de la démarche compositionnelle de Michel Legrand, et les figures stylistiques mises en œuvre, transformant parfois profondément mélodie aussi bien que rythmique, deviennent autant d'éléments expressifs dialoguant avec l'image et contribuant à la définition du message poétique. La conférencière montrait aussi comment, au fil du déroulement de ce processus élaboré, les références stylistiques inscrivent la musique de *Peau d'âne* au sein d'un univers esthétique polyvalent riche de significations croisées : langage fugué du générique dans la manière du dix-huitième siècle, progressions harmoniques porteuses de références cinématographiques (Bernard Hermann), évocation d'univers musicaux bien identifiables (Ravel, le dodécaphonisme schönbergien) ou emploi de techniques empruntées au monde du cinéma lui-même (le « *mickey-mousing* », consistant à synchroniser les éléments

musicaux avec les mouvements, gestes, actions portés par l'image)...

Intitulé « les sons de la féerie », le second volet d'un exposé riche, on s'en doute, de nombreux exemples sonores et extraits du film, permet ensuite à Ondine Razafimbelo de resserrer le propos plus particulièrement sur certains éléments particulièrement prégnants du langage musico-cinématographique de Legrand et Demy : référence au Camille Saint-Saens de la pièce « Aquarium » pour l'évocation du « temps arrêté » du Royaume rouge (arabesques, recherche de textures sonores immatérielles), utilisation, au service de la composition d'un univers magique, d'instruments « idiophones » (i. e. dont le son est directement produit par le matériau de construction : triangle, célesta par exemple).

C'est ainsi tout un ensemble de messages poétiques, parfois savamment codés (comme, en plusieurs occasions, l'évocation des liens existant entre les personnages, ou la mise en résonance d'éléments de détail dans la composition de certaines images) qui se trouve porté et rendu perceptible par une musique dont le raffinement et le caractère élaboré ne nuisent en rien à l'efficacité expressive et au pouvoir de résonance chez le spectateur.

À l'issue de la conférence, le Prix du Mozarteum 2022, d'un montant de 1000 €, a été remis à Ondine Razafimbelo par Yves Jaffres, vice-président de l'association, sous les applaudissements d'une assistance conquise par la qualité et l'intérêt de la prestation.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby



UN PEU D'HISTOIRE

Aux origines du Mozarteum...

Par Yves Jaffrès

Nous avons fêté le cinquantenaire de notre Association en janvier 2013... Le temps passe et tout ce que nos prédécesseurs ont réalisé risque d'être à jamais oublié, si nous n'y prenons garde. Les archives du Mozarteum, actuellement conservées chez Roger Thoumieux, méritent toute notre attention. Il est de notre devoir, non seulement de les conserver, mais d'en prendre connaissance.... C'est toute une part de la vie culturelle lyonnaise qu'il s'agit de faire revivre.

J'ai consulté les plus vieux cartons et classé les documents année par année. Le document le plus ancien (2 pages dactylographiées), daté de 1962, n'est pas signé... il est intitulé : UN « MOZARTEUM A LYON » et il entend donner les grandes lignes d'un projet déjà bien élaboré par une équipe d'amis.

Je me contenterai aujourd'hui de vous le livrer en l'état et il mériterait de nombreux commentaires, mais saluons l'audace de nos devanciers à une époque (la France sortait de la guerre d'Algérie ; le disque microsillon ouvrait d'énormes possibilités) où Lyon ne s'était pas encore doté de structures culturelles qui faisaient cruellement défaut, ou restaient cantonnées aux dimensions qui n'étaient pas celles que nous connaissons aujourd'hui...

Ce texte a été envoyé, sans doute en octobre 1962, à de nombreuses

personnalités qui ont apporté immédiatement leur soutien : Paul CAMERLO, directeur de l'Opéra – L. LOUIS, recteur de l'Université de Lyon – M. MARESCOTTI, Conservatoire de Genève – DANIEL-LESUR, Président de la Schola Cantorum – R. BIGONNET, Administrateur du Festival d'Aix-en-Provence - Doyen de la Faculté de Lettres - Jean Victor HOCQUART, L. BERTHOLON, Directeur du Conservatoire de Lyon, etc...

D'autres soutiens viendront après, et il faudra chercher le lieu où installer le Mozarteum avant l'inauguration officielle qui aura lieu le 22 octobre 1963 !

Y. J.

UN MOZARTEUM à LYON

Plusieurs membres du Comité des FOYERS DE CULTURE DE LYON » cherchent à réaliser une idée proposée par le Révérend Père F. VARILLON, et qui consiste à créer, dans le cadre du Vieux-Lyon, un auditorium où se trouvent réunis :

- *Toute l'œuvre gravée sur disques de Mozart (500 disques environ)*
- *Toutes les partitions correspondantes*
- *Une documentation générale sur Mozart (Bibliographie, etc...)*

Il s'agirait de poursuivre un double but :

- *D'une part, fournir à ceux qui ont déjà le goût de la musique un ensemble de disques et de documentation qui leur permette de compléter leur culture mozartienne.*
- *D'autre part, éduquer progressivement à la musique classique, à partir d'une des œuvres les plus attachantes, les plus variées et les plus pures de l'histoire de la musique, des milieux pauvres ou peu cultivés.*

C'est d'ailleurs parmi les jeunes que le projet d'un MOZARTEUM trouve les échos

les plus enthousiastes : étudiants, Jeunesses Musicales, Travail et Culture, Art et Joie, ...

Mais il est évident que ce n'est pas eux qui peuvent nous aider à réaliser une installation forcément coûteuse. C'est pourquoi nous voudrions que tous ceux qui s'intéressent à ce projet nous écrivent pour nous donner leur approbation et leurs suggestions.

Actuellement, voilà les possibilités que nous avons :

- *La disposition d'un local, 3 quai Romain-Rolland (près du Conservatoire¹) dans la Maison Thomassin, qui est une des plus belles du quartier Saint-Jean. Ce local, dont une partie sera louée au Mozarteum, va être aménagé par une Galerie de Peinture qui poursuit le même but que le nôtre : pénétration de la culture dans les milieux étudiants et ouvriers.*

- *Un Comité composé de M. GRAVIER, responsable des programmes – Mmes J. BLUM et P. DUBOST – Me Cl. BERNARDIN – Dr R. TEYSSEIRE, M.P. TRICOU, R.P. VARILLON*

- *L'appui de M. TACUSSEL qui offre au MOZARTEUM l'installation d'une chaîne Haute Fidélité, manifestant ainsi l'intérêt qu'il porte à notre initiative.*

- *Une Responsable-Permanente, Mlle M. BAILLE, qui recevra les auditeurs, assurera la marche du pick-up, etc...*

Mais, par contre, il nous manque les ressources nécessaires pour :

- *L'achat des disques, partitions, livres, etc...*

- *L'achat ou l'acquisition d'un piano à queue,*
- *L'ameublement du local : sièges, tables, discothèques, etc.*

Une fois ces dépenses faites, nous pensons que les frais d'exploitation courants pourraient être couverts par les cotisations des auditeurs, ainsi que par quelques

¹ situé alors rue de l'Angile, proche de la gare Saint-Paul.

subventions particulières si cela est nécessaire, surtout au début.

D'autre part, une fois l'installation du MOZARTEUM réalisée, il pourra par extension, être utilisé comme Auditorium par différentes organisations musicales qui en feraient la demande, telles que Jeunesses Musicales (Dr G. CORNUT), Musique du temps (R. ACCART), sous réserve de l'approbation du Comité.

Voilà le projet conçu par quelques Lyonnais assez ambitieux pour penser que leur ville pourrait créer et animer un Centre d'études mozartiennes qui serait unique en France. Cela pourrait marquer une certaine fidélité à la tradition musicale de Lyon, tout en participant à l'urgente extension de la culture à des milieux nouveaux et défavorisés. On peut espérer que plus tard, ils prendront la relève de ceux qui boudent parfois les meilleurs programmes de la Société Philharmonique et de l'Opéra, ou les grandes Expositions de nos Musées.

Texte extrait des archives du Mozarteum par Yves Jaffrès.



DU COTE DE NOS PARTENAIRES

1. ALMAVIVA

Mardi 3 mai 2022, Palais de la Mutualité, à 18h45

Découverte par les élèves du CNSMD.

Mardi 10 mai 2022, Palais de la Mutualité, à 18h45

Conférence : *Le voyage aux enfers dans l'opéra* par les élèves en culture musicale du CNSMD.

Mardi 31 mai 2022, Salle Gerlier, à 19h

Habaneras et tarentelles par Véronique Chevallier, soprano ; Véronique Pain, soprano et Léo Debono, pianiste.

Mardi 28 juin 2022, Palais de la Mutualité, à 18h45.

Conférence : *La voix de Falcon* par martine Vacle et Michel Potin.

2. SOCIETE PHILHARMONIQUE DE LYON

Mardi 10 mai 2022, Atrium de l'Auditorium de Lyon, à 18h30

Conférence sur Antonin Dvorák par Isabelle Werck, enseignante de l'histoire de la musique.

Mardi 14 juin 2022, Atrium de l'Auditorium de Lyon, à 18h30

Rencontre avec Anton Holmer, chef assistant de l'ONL.

Informations collectées par Jacques Wattiez

APPEL AUX DONS

Depuis le 1^{er} octobre 2014, le MOZARTEUM DE FRANCE est un Organisme d'intérêt général. En tant que tel, il a donc la possibilité de recevoir des dons, qui donnent lieu à la délivrance d'un reçu fiscal et à une réduction d'impôt de 66% du montant du don. À titre d'exemple, un don de 100 € (Cent euros) ne coûte en réalité que 34 € au donateur, 66 € venant en déduction de l'impôt à payer.

Votre association a grand besoin de vos dons, à la fois pour équilibrer son budget et pour pouvoir améliorer la qualité des prestations que vous êtes en droit d'attendre en tant qu'adhérents. Nous vous remercions par avance pour le geste que vous aurez à son égard.

NOS PARTENAIRES



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



SOCIÉTÉ
PHILHARMONIQUE
DE
LYON



cimel
Conservatoire International de Musique et de Danse de Lyon

Almaviva



RCF
RADIO



VILLE DE
LYON | 7



CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
MUSIQUE ET DANSE
DE LYON



AMIS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

Directrice de la publication et Rédactrice en chef :
Caroline Delespaul – Coordination : Pierre Saby –
Rédacteurs : Michèle Biemann, Caroline Delespaul,
Yves Jaffrès, Pierre Saby, Jacques Wattiez.