

MOZARTEUM



DE FRANCE

MOZARTEUM DE FRANCE

NOTES N° 37

Juillet 2023

PARTENAIRE OFFICIEL DE LA FONDATION MOZARTEUM DE SALZBOURG

Siège social : 39 bis, rue de Marseille 69007 LYON

www.mozarteumdefrance.fr

LE MOT DU PRÉSIDENT

Chers amis,

Voici donc la saison 2022-2023 accomplie. Elle s'est terminée avec la conférence de Michèle Biemann sur les chansons françaises le 3 juin – dont vous trouverez dans ces pages un bref compte-rendu.

Le vendredi 16 juin dans la salle des mariages de la Mairie du 7^e arrondissement – où nous avons été fort bien accueillis –, le programme de la saison prochaine a été présenté par Pierre Saby et moi-même. Il a semblé que tous ont apprécié les idées nombreuses, variées, parfois originales qui y sont proposées. Tous les présents sont sortis avec les nouveaux programmes fraîchement imprimés ! Jacques Wattiez, Michèle Biemann, et Friedel Nectoux – qu'ils en soient remerciés – avaient pourvu à la préparation d'un buffet qui termina cette rencontre chaleureuse dans la bonne humeur.

J'ai insisté, lors de cette présentation, sur le fait que le Mozarteum n'est pas un simple prestataire de manifestations culturelles – que nous souhaitons bien sûr de grande qualité –, mais une association de mélomanes où chacun est heureux de venir écouter et admirer de la bonne et belle musique et s'enrichir par la fréquentation d'œuvres très différentes, judicieusement présentées par les soins de nos conférenciers.

Pourquoi insister ainsi sur cet aspect associatif ? Parce que l'avenir de l'association est entre nos mains à tous, surtout à une époque où nous sommes moins nombreux pour différentes raisons : nous prenons de l'âge, la vie devient plus chère et nous peinons encore à recruter de nouveaux membres.

Pourtant je crois que nous sortons peu à peu de la triste crise du Covid, et beaucoup d'associations retrouvent un nombre d'adhérents comparable à celui qui a précédé ces

trois mauvaises années. Pourquoi pas nous ? Il nous faut croire à notre bonne étoile et faire en sorte que la saison prochaine soit vraiment réussie, et que nous ayons tous envie de continuer.

Il appartiendra à l'Assemblée Générale du 30 septembre 2023 de faire le bilan de la saison écoulée et d'organiser concrètement le renouveau. Celui-ci dépendra bien sûr du nombre d'adhérents, et gageons que nous serons nombreux à nous réabonner et à faire venir d'autres membres qui revitaliseront notre association, en apportant de nouvelles idées, de nouvelles façons de voir, sans pour autant que nous perdions notre identité. C'est au contraire en la renforçant que nous la rendrons plus crédible et plus attirante, et même plus ouverte ;s à de riches collaborations...

En attendant, je souhaite à tous de passer un bon été, de garder une bonne santé en se protégeant de la chaleur annoncée et d'avoir ensuite la joie de nous retrouver.

Yves Jaffrès

À RETENIR

Le Forum des associations du 7^e arrondissement se tiendra le samedi 2 septembre 2023 de 10 h à 17 h, au Gymnase Clémenceau, 66 Rue Béchevelin - Place du Prado, non loin du siège du Mozarteum.

Comme chaque année, nous serons présents sur ce Forum, et l'on peut donc signaler cette manifestation à

toute personne susceptible d'être intéressée par nos activités.

Toutes les bonnes volontés seront les bienvenues, pour assurer la tenue du stand du Mozarteum sur un créneau d'une heure ou deux !



RETOUR SUR LE JEUDI À LA CAMPAGNE DU 1^{er} JUN 2023

Cette année encore, notre jolie tradition du « Jeudi à la campagne » a été bien respectée par trente-cinq adhérents du MOZARTEUM, curieux et enthousiastes.

Nous sommes partis de bon matin, avec un soleil radieux qui nous a accompagnés toute la journée, pour Tournus où un guide compétent et agréable nous a fait visiter la splendide Abbaye Saint-Philibert, dont l'histoire remonte aux premiers siècles et qui est une des plus belles d'Europe. Nous avons ensuite très bien déjeuné dans une charmante auberge campagnarde.

L'après-midi, nous avons visité le Château de Cormatin, sous la conduite du propriétaire actuel, fier

de nous montrer que les bâtiments du 17^e siècle étaient toujours parfaitement entretenus ainsi que les jardins, où nous avons pu nous promener longuement après la visite.

Nous sommes rentrés à Lyon en fin d'après-midi, très contents et prêts à recommencer l'année prochaine.

Michèle Bielmann

LES PROJETS DE VOYAGE



LE MOT D'ÉLISABETH TEISSIER

Voyage à Toulouse du 6 au 8 mars 2024

Depuis longtemps Madame Michèle Bielmann s'est chargée d'organiser les trois voyages annuels proposés par l'association. À sa demande, pour la soulager un peu, et avec l'accord du Conseil

d'Administration, j'ai accepté de prendre le relais pour la sortie du printemps 2024.

J'ai commencé à rechercher les programmes musicaux pour la saison 2023-2024 : il s'est trouvé que le Capitole de Toulouse a publié les siens parmi les premiers et deux spectacles m'ont paru suffisamment séduisants pour justifier un voyage à Toulouse.

- Le 6 mars, à la Halle aux Grains, Fabio Biondi et Alexandre Tharaud interpréteront cinq œuvres que Mozart a composées entre 14 et 20 ans. Certaines des œuvres choisies ont été jouées à Salzbourg en janvier 2023 et ce concert était magnifique pour ne pas dire enchanteur. En mars prochain, le chef Fabio Biondi dirigera un orchestre différent : l'Orchestre National du Capitole de Toulouse et Alexandre Tharaud participera avec le Concerto pour piano n° 9 dit « Jeunehomme ».

Le 7 mars nous assisterons, au Capitole, à l'opéra *Idoménée*, une coproduction avec le Festival d'Aix-en-Provence 2022. Mozart a composé cet opéra à l'âge de 25 ans. Les interprètes sont jeunes mais considérés comme brillants : Marie Perbost, Ian Koziara, Cyrille Dubois, Andrea Soare...

Ce voyage sera également l'occasion de visiter certains des nombreux lieux touristiques de la ville : la basilique Saint Sernin, Les Jacobins, la vieille ville et probablement l'Hôtel d'Assézat et la Fondation Bemberg. Au retour, un autre arrêt touristique est prévu mais reste encore à déterminer.

Le coût du voyage sera proche de celui de cette année. Réservez vos dates !

Élisabeth Teissier

LE MOT DE MICHÈLE BIELMANN

Chers amis, je voudrais tout d'abord vous souhaiter un bel été et de bonnes vacances pour ceux qui vont partir. J'espère vous retrouver à la rentrée, en pleine forme et avec le désir d'écouter de belles conférences, où la musique sera bien présente, mais aussi d'assister à de superbes opéras, tout en découvrant de nouveaux paysages et des sites réputés.

Comme je vous l'ai annoncé, je ne m'occuperai plus du voyage de printemps, mais je vous accompagnerai encore pour notre sortie à Saint-Étienne et pour le « Jeudi à la campagne », deux très bons moments que nous aimons partager.

Nous irons donc à Saint-Étienne le dimanche 19 novembre 2023. En matinée, nous effectuerons bien sûr une visite, dont l'objet reste à préciser. L'après-midi nous assisterons, au théâtre, à la représentation d'*IL TROVATORE* de Giuseppe VERDI. Ce magnifique opéra fut donné pour la première fois au Théâtre Apollo de Rome, le 19 janvier 1853 et, depuis sa création, a fait plusieurs fois le tour de toutes les scènes du monde, toujours avec un grand succès.

Pour le « Jeudi à la campagne », j'hésite entre deux projets. L'un nous emmènerait à Thonon- les-Bains, pour visiter le château de Ripaille puis, après une mini-croisière sur le lac Léman, découvrir le beau village d'Yvoire. L'autre nous conduirait à Saint-Antoine l'Abbaye, magnifique abbatiale érigée au 13^e siècle ; après le déjeuner, nous embarquerions sur un bateau à roue, type Mississipi, pour une jolie balade sur l'Isère.

Je vous ferai part de mon choix dans les prochaines *Notes*, mais vous pourrez d'ici là me donner votre avis.

Une chose est sûre, la prochaine saison sera belle et bien remplie !

Michèle Biemann



RETOUR SUR NOS CONFÉRENCES

Samedi 1^{er} avril 2023 :

Victor Hugo, inspireur des musiciens,

par Roger Thoumieux

Samedi 1^{er} avril, Roger Thoumieux, historien de la musique, ancien président de l'association, proposait aux auditeurs du Mozarteum une conférence sur le sujet : « Victor Hugo, inspireur des musiciens ».

Le propos introductif du conférencier s'attachait à souligner le fait que l'on devait se garder de toute idée trop simple concernant la nature de la relation du poète à la musique. Si la prévention du chef de file des artistes romantiques français envers la mise en musique de la poésie – « Défense de déposer de la musique

au long de mes vers » – ne peut être ignorée, s'il est manifeste que c'est avec l'art pictural qu'il entretenait des rapports étroits d'affinité (exécutant lui-même dessins et aquarelles), s'il déclara un jour n'aimer en fait de musique que l'orgue de Barbarie et accessoirement le piano... joué par sa fille Adèle, si enfin, comme en attesta Théodore de Banville, on n'entendait chez lui nulle musique, son amitié avec certains compositeurs fut bien réelle (Hector Berlioz, dont il admirait la *Symphonie Fantastique*, Franz Liszt, qui lui rendait visite pendant l'épidémie de choléra de 1832, Camille Saint-Saëns, qui fut invité aux dîners donnés par Hugo à partir de 1870...). Hugo était sensible, sans doute, aux couleurs sonores, à la variété des timbres d'instruments ; il connaissait la musique de Palestrina, et admirait celle de Beethoven (les symphonies surtout) ou de Carl Maria von Weber...

Les compositeurs de musique, de leur côté, se montrèrent particulièrement intéressés par l'œuvre de l'écrivain. Dans le domaine de la mélodie, on peut compter plus de deux-cents pièces composées sur ses vers, nonobstant le caractère musical – jugé tel en tout cas par certains (Jean Lacouture notamment), de son écriture poétique. Hector Berlioz admirait le recueil *Les Orientales* (1829), et donna une mise en musique pour voix et piano du poème *La Captive* (1^{re} version en 1832, violoncelle ajouté ensuite, puis orchestration...) ou encore, en 1834, de *Sara la*

baigneuse, dont on connaît aujourd'hui une leçon pour triple chœur et orchestre, et une réduction pour piano. Roger Thoumieux proposait aussi à l'audition, de Georges Bizet, *Adieux de l'hôtesse arabe* (1866, toujours extrait des *Orientales*), de Camille Saint-Saëns, *Soirée en mer* (1862), et évoquait les contributions d'Emmanuel Chabrier (1841–1894), Charles Gounod (1818–1893), César Franck (1822–1890) ou Franz Liszt (1811–1886), utilisant surtout les premiers recueils du poète (*Les Orientales*, *Les rayons et les ombres*). Les grands cycles poétiques de Victor Hugo ont été, pour de compréhensibles raisons de longueur, de métrique peut-être, moins fréquentés par les compositeurs de mélodies. Mais le conférencier faisait entendre cependant, extraite de l'opus 5 de Gabriel Fauré (1845–1924), *L'absent*, pièce à la partie pianistique tourmentée dont le poème est tiré des *Châtiments* et, de Reynaldo Hahn (1874–1947), *Si mes vers avaient des ailes*, qui emprunte aux *Contemplations*.

Hugo détestait le chant orné, rossinien par exemple, goûtait plus la symphonie que la musique lyrique, appréciant toutefois Gluck (lequel, rappelait Roger Thoumieux, avait déclaré, dans l'« Épître dédicatoire » de son *Alceste* italien, s'efforcer de « limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression »). Mais quelque réticent qu'ait pu se montrer Hugo envers l'adaptation de ses œuvres en livret d'opéra, les compositeurs

romantiques s'intéressèrent beaucoup, quant à eux, à sa production dramatique. Le cas de *Lucrèce Borgia*, certes exceptionnel, n'en est pas moins révélateur : après la création parisienne, en 1840, de l'opéra de Gaetano Donizetti, adapté du drame hugolien (1833), le poète obtint une ordonnance de justice faisant interdire l'ouvrage pour contrefaçon. L'œuvre, cependant, avait été jouée ailleurs, et fit son chemin en Italie...

Accompagné toujours de la projection d'illustrations d'époque (œuvres de Louis Boulanger ou de Grandville, notamment) et appuyé sur de significatifs exemples sonores enregistrés, le propos du conférencier s'attachait ensuite à évoquer la rencontre de l'œuvre d'Hugo avec un autre dramaturge de génie : Giuseppe Verdi. Le compositeur, à la recherche d'une pièce pleine d'action, de feu et de passion, trouva matière à exercer son art avec *Ernani* (création à La Fenice de Venise en 1844), dont le livret, au prix des aménagements jugés nécessaires, avait été tiré par Francesco Piave du drame *Hernani* (1830), emblème du nouveau théâtre romantique français. Le *Rigoletto* verdien de 1851, d'après *Le roi s'amuse* (1832), témoigne quant à lui d'une fidélité accrue du librettiste (Piave encore) et du compositeur envers les canons novateurs du drame hugolien : le héros, Triboulet, en est un bouffon, et le rôle écrasant qui lui est dévolu dans l'opéra porte une forme de renouvellement des normes italiennes en matière d'opéra

tragique. Au demeurant, la filiation Hugo/Verdi peut être reconnue jusque dans les démêlés de l'opéra avec la censure, autrichienne en l'occurrence...

Roger Thoumieux commentait ensuite deux des œuvres les mieux connues d'Amilcare Ponchielli, compositeur que l'on peut qualifier de post-romantique, mais antérieur à l'avènement du *verismo* : *La Gioconda* (Scala de Milan, 1876), tirée de la pièce *Angelo, tyran de Padoue* (1835), et *Marion Delorme* (Scala, 1885), opéra à grand spectacle, fidèle en cela à l'esprit de la pièce de l'écrivain français (1831). Dans le cadre du post-romantisme allemand cette fois, il convient d'évoquer une œuvre de Franz Schmidt (1874–1937) : inspiré du roman historique *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo, 1831), le livret de son opéra *Notre-Dame* (1914) privilégie, cependant, les éléments relatifs au destin de la bohémienne Esmeralda. On doit signaler encore, trace plus récente de l'œuvre d'Hugo dans le répertoire opératique, le *Quatrevingt-treize* (*sic*) composé par Antoine Duhamel pour l'anniversaire de la Révolution française.

Plus en résonance, peut-être, avec les affinités musicales de Victor Hugo, s'inscriraient les poèmes symphoniques composés, dans l'esprit de la musique à programme, par Franz Liszt : *Bergsinfonie* – ou *Ce qu'on entend sur la montagne* – (1850–1857), librement inspiré d'un poème extrait des *Feuilles d'automne* (1831), ou encore

Mazeppa (1851), du nom de ce noble ukrainien dont la légende inspira, outre Hugo (*Les Orientales*), George Byron (1819), Eugène Delacroix (1824), Louis Boulanger (1827) ou encore, dans le champ de l'opéra, Tchaïkovsky (1883, d'après Pouchkine)... C'est bien, cependant, le texte du poète français qui fut suivi, de façon scrupuleuse, par Liszt dans sa propre composition. Plus tard, César Franck contribua à son tour à l'hommage rendu par les musiciens au grand poète romantique, avec *Les djinns* pour piano et orchestre (1885), l'un de ses plus remarquables poèmes symphoniques, dont l'expression généreuse semble incontestablement porteuse de signification philosophique...

De tous ces ouvrages, Roger Thoumieux prenait soin de donner de généreux aperçus sonores et pouvait conclure sans ambiguïté que, si Victor Hugo n'était pas allé très volontiers à la musique, la musique était, naturellement et abondamment, venue à lui.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Jeudi 26 février 2023 :

Mozart et le Festival d'Aix-en-Provence (1948–2023),

par Anne Le Berre



Le jeudi 27 avril, la lauréate du Prix du Mozarteum 2023, Anne Le Berre (doctorante en musicologie), donnait sa conférence sur le sujet : « Mozart et le Festival d'Aix-en-Provence (1948–2023) ».

Illustré de documents rares sélectionnés dans les archives du Festival (enregistrements sonores, spectacles, costumes, décors, articles de presse...), le propos de la conférencière était organisé en trois parties, permettant d'évoquer l'histoire de la manifestation depuis sa fondation en 1948 jusqu'à nos jours, mais aussi de faire partager à l'auditoire quelques points de vue originaux quant aux orientations qui ont présidé à sa programmation. Comment l'identité du Festival a-t-elle été construite ? Quelle place Mozart y a-t-il occupée au fil des années ? Quel rôle le Festival a-t-il joué dans la renaissance de l'œuvre mozartien, et dans l'affermissement de la notoriété mondiale du

compositeur, à partir de la mi-xx^e siècle ?

Il convient de se souvenir qu'avant la seconde guerre mondiale, les œuvres lyriques de Mozart étaient assez peu jouées en France et dans certains autres pays européens, rarement en version complète et en langue originale. Faisaient figure d'exception les Festivals de Salzburg (à partir de 1922) et Glyndebourne (fondé en 1934). C'est en 1948 que Gabriel Dussurget, qui avait fréquenté Salzburg et les opéras italiens, créa, avec l'aide de la comtesse Lily Pastré, le Festival Mozart dont la première édition fit place à trois représentations de *Così fan tutte*, dirigées par le chef autrichien Hans Rosbaud, et représentées sur un petit théâtre installé dans l'un des angles de la cour de l'Archevêché (le grand théâtre vit le jour l'année suivante). La musique instrumentale du maître constituait cependant alors le plus gros de la programmation, voisinant toutefois avec la musique d'autres compositeurs (Vivaldi par exemple). De 1948 à 1950, entre autres concerts-phares, ceux de la pianiste roumaine Clara Haskil firent événement.

Suivant la voie inaugurée par Dussurget (directeur jusqu'en 1972), ses successeurs – dont Bernard Lefort, Louis Erlo, Stéphane Lissner, Bernard Foccroule – s'attachèrent à faire du festival aixois un événement international de premier plan, dont la programmation lyrique fut élargie au-delà du répertoire mozartien – lequel

fut néanmoins progressivement honoré dans sa totalité, à partir du noyau constitué par la trilogie Da Ponte. C'est en 1973 que fut instaurée l'appellation « Festival International d'Art Lyrique ». Au fil des années, la construction de la figure d'un Mozart latin, méditerranéen – donc non-salzbourgeois, non germanique – semble avoir été l'une des orientations directrices de la programmation et des choix effectués en matière de production : le couplage fréquent, au sein d'une même session, des *Noces de Figaro* et du *Barbier de Séville* de Rossini, en constitue sans doute l'un des signes, et la politique de renouvellement des mises en scène instaurée en 1998 par Stéphane Lissner poursuivie à partir de 2007 par Bernard Foccroule, confirme plus d'une fois cette option – par exemple l'intrigue de *Così fan tutte* située dans les calanques de Cassis, et même en Érythrée. De façon plus générale, le souci de faire du Festival un lieu d'innovation et de modernité artistiques se concrétise dans l'appel fait à des metteurs en scène comme Peter Brook (1998), Patrice Chéreau (2005), Peter Sellars (2008), Christophe Honoré (2016), à des décorateurs créatifs (Balthus, Suzanne Laliq, à la suite de Cassandre, Antoni Clavé ou André Derain dans les premières années), ou dans la collaboration avec des ensembles orchestraux et des chefs d'orchestre de premier ordre, par exemple en 1998 (après une année blanche, conséquence d'une faillite

financière) le tout jeune Mahler Chamber Orchestra dirigé par Claudio Abbado et Daniel Harding (*Don Giovanni*). On note aussi l'invitation à Aix d'ensembles jouant sur instruments anciens, reconnus dans le domaine de l'interprétation « historiquement informée » (Scottish Chamber Orchestra, ensemble « Pygmalion » dirigé par Raphaël Pichon...). C'est ainsi, au fil des saisons, un véritable processus d'approfondissement, non seulement de l'interprétation mozartienne, mais aussi des multiples significations de l'œuvre du maître, qui a eu le Festival d'Aix pour berceau et terrain privilégié de développement, ce qu'à l'occasion salua tel ou tel écrivain de poids (Pierre Jean-Jouve, François Mauriac...)

Enfin, au-delà de la sollicitation d'artistes-chanteurs célèbres, Aix a permis la révélation – puis la consécration – de maint talent lyrique de premier plan, dès avant la création, en 1998, de l'Académie européenne de Musique. Gabriel Bacquier fut découvert par Gabriel Dussurget, et fit, peu ou prou, ses débuts à Aix-en-Provence. Teresa Stich-Randall chanta, notamment, *Fiordiligi* dès 1954, *Ilia* en 1963. Teresa Berganza fut à ses débuts la *Rosine* de Rossini ; en 1957, les deux artistes incarnaient magistralement le duo des sœurs (*Fiordiligi-Dorabella*) de *Così fan tutte*... Plus tard, en 1994, Natalie Dessay chanta la *Reine de la nuit*, dans la mise en scène de Robert Carsen ; on put entendre Stéphane Degout dans *La Flûte enchantée* dès

2001, Sabine Devielhe dans *La Finta Giardiniera* en 2012, Julie Fuchs dans *Les Boréades* de Rameau en 2014...

La conférencière pouvait ainsi conclure en soulignant comment, si le compositeur n'a jamais disparu de la programmation, s'il a constitué l'un des fondements de l'identité du Festival d'Aix, il a pu être le véhicule, au fil des années, de différents systèmes de valeurs. De la redécouverte d'un XVIII^e siècle perdu, à l'émergence d'une modernité scénique et musicale, l'œuvre de Mozart continue de faire avancer le Festival d'Aix-en-Provence dans son histoire, entre fidélité et innovation.

Compte rendu rédigé par
Pierre Saby

Jeudi 2 février 2023 :

***Une heure de musique avec...*
le Concerto d'Aranjuez de Joaquín Rodrigo (1901–1999)
par Claire Lapalu**

Le jeudi 4 mai 2023, Claire Lapalu, professeur au Conservatoire de Saint-Étienne, proposait aux auditeurs du Mozarteum une causerie autour du célèbre *Concerto d'Aranjuez* pour guitare et orchestre, du compositeur espagnol Joaquín Rodrigo (1901–1999).

De cette œuvre solaire, dont la célébrité a peut-être contribué à l'oubli dans lequel, peu ou prou, sont

restées les autres compositions de Rodrigo – qui connaît vraiment, par exemple, ses quatre autres concertos pour guitare ? –, la conférencière faisait entendre en préambule la leçon que donna du mouvement lent, en 1960, le trompettiste de jazz Miles Davis dans son album *Sketches of Spain...* Choix significatif de la part du musicien, révélateur du caractère emblématique de l'ouvrage, et particulièrement de la mélodie choisie, aujourd'hui largement reconnue pour ce qu'elle porte d'identité espagnole dans la sensibilité collective universelle. L'œuvre originale a connu, au demeurant, de très nombreuses interprétations, tant au concert qu'au disque : au carrefour d'influences diverses, tant savantes que populaires, elle témoigne de la maîtrise par le compositeur des codes de la musique savante occidentale, tout en procédant d'une démarche foncièrement originale.

Joaquin Rodrigo, né près de Valencia, devint aveugle à l'âge de trois ans, après avoir contracté la diphtérie. Ses dons musicaux s'étant manifestés très tôt, il étudia au Conservatoire de Valencia, puis poursuivit sa formation à Paris, travaillant notamment avec Paul Dukas. Des environs de 1930 datent ses toutes premières œuvres, pour piano ou orchestre. Le *Concerto d'Aranjuez* fut quant à lui composé en 1939 (Rodrigo écrivait en utilisant le système Braille, et dictait ensuite, note à note, la partition à un copiste, parfois son épouse, Victoria Kamhi).

La reconnaissance et la notoriété dont il ne tarda pas à faire l'objet lui permirent de mener une carrière institutionnelle, parallèlement à son activité de compositeur : conseiller musical pour la radio, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Madrid, élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1950... Son catalogue d'œuvres se révèle, pour qui s'en préoccupe aujourd'hui, très fourni : concertos pour la harpe, la flûte, le piano, musique de chambre, musique symphonique, pour piano...

De la période de composition du concerto « Aranjuez », il convient de mentionner deux aspects particulièrement importants. Écrin, d'une part, pour la floraison de styles très divers (on peut citer Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, le groupe Jeune France...), elle offrait à un compositeur de musique un éventail très large de démarches créatrices à explorer. Théâtre, d'autre part, d'événements politiques majeurs et porteurs de violence (régimes dictatoriaux, *Anschluss*, guerre civile espagnole...), elle sollicitait au plus profond les artistes créateurs, dont la production pouvait, en regard, procéder de gestes fort différents selon le cas : en la matière, la démarche de Rodrigo, avec son concerto, contraste de façon radicale avec celle de Pablo Picasso peignant *Guernica*... À propos de la mélancolie portée par le thème du mouvement lent de son concerto, le compositeur a pu évoquer la perte d'un enfant, mort-né, par son épouse, mais Aranjuez est le nom d'un palais

royal dotés de jardins sereins et lumineux : l'œuvre se situe au carrefour de sources d'inspiration diverses. En tout état de cause, l'idée même du concerto pour guitare – instrument peu sonore – et orchestre procède d'une forme de défi et, en commentant le premier mouvement de l'œuvre, Claire Lapalu soulignait le subtil travail d'orchestration effectué par le compositeur : équilibre réalisé entre les différentes familles de timbres, jeu *spiccato* des cordes, mise en valeur soigneusement ménagée de l'instrument soliste...

L'ancrage dans la tradition du concerto classique est manifeste : structure en trois mouvements, langage tonal sans ambiguïté, progressions harmoniques claires, allégeance faite à la forme-sonate..., quand l'invention thématique et rythmique puise volontiers, par ailleurs aux sources hispaniques les plus caractéristiques (le *fandango* du premier mouvement, le jeu *rasgueado* de la guitare, à plusieurs reprises, l'ornementation variant la mélodie du second mouvement), ou à l'esprit de la chanson populaire (thème principal du troisième mouvement, *ostinati* rythmiques...). La démarche de Rodrigo s'inscrit, au cœur de son époque, dans la mouvance d'un courant artistique européen aux ressorts plus profonds que ce qui pourrait relever des seules séductions de la musique hispanique : essor et affirmation d'une culture proprement latine, intérêt porté par les artistes majeurs aux sources de la culture populaire.

C'est bien dans cette perspective qu'il faut comprendre la promotion de la guitare au rang d'instrument de concert enseigné dans les Conservatoires, phénomène auquel contribua aussi de façon notoire le virtuose Andrés Segovia, et qui donna lieu à de nombreuses transcriptions du répertoire de piano.

Ainsi, œuvre témoin d'aspirations collectives contemporaines et véhicule potentiel de confiance intime, œuvre référant à la tradition tout en frayant de nouveaux chemins pour l'invention, imposant aussi l'image idéale d'une Espagne éternelle, le *Concerto d'Aranjuez* apparaît-il comme œuvre phare, dont le succès ne saurait finalement étonner.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 13 mai 2023 :

Tango, milongas, compadritos y cuchillo. De Gardel à Piazzolla.

par Philippe Soler

Le samedi 13 mai 2023, Philippe Soler, pianiste et professeur au Conservatoire Régional de Lyon, donnait au Mozarteum une conférence consacrée à la musique argentine, particulièrement à la danse emblématique du *tango*, et aux diverses manifestations de son évolution et de son influence, tant savantes que populaires. Au fil du

propos, des extraits du film *Tango, no me dejes nunca* du cinéaste Carlos Saura (1998) déroulaient une forme de fil rouge de l'évocation, nourrie aussi d'autres documents sonores et visuels, parfois rares, toujours efficaces. À propos du morceau *La Cumparsita* (composition de Gerardo Matos Rodriguez), en version instrumentale ou chanté par Carlos Gardel (1890–1935), le conférencier soulignait, au gré des interprétations, l'énergie rythmique propre au genre, la virtuosité qu'il suscite parfois, et l'authenticité expressive portée par les combinaisons instrumentales caractéristiques, notamment : bandonéon, violon, piano. C'est aux environs de 1920 que le *tango* chanté commença à devenir, progressivement, la forme dominante qui devait être incarnée de façon irréfragable par Gardel, grâce à son timbre de voix, à l'amplitude de deux octaves dont il disposait, à sa diction et à sa technique de chant affirmée. L'*aura* du personnage doit aussi quelque chose aux mystères qui entourent, peu ou prou, tant sa naissance, que ses liens avec la pègre ou sa vie sentimentale, et aux interrogations suscitées par sa fin tragique dans une collision, possiblement non strictement accidentelle, entre l'avion qui le transportait et un autre appareil. Mais ce sont bien ses qualités d'artiste qui conduisirent, en 2003, à l'inscription de sa voix et de ses enregistrements au patrimoine universel de l'humanité...

Après avoir donné en exemple quelques morceaux marquants de la

haute période du tango (*Tomo y obligo*, de Gardel lui-même, *Yira Yira* d'Enrique Discépolo, *El Choclo* d'Angel Villoldo...), Philippe Soler évoquait le temps de sa vulgarisation (les années 1950), époque marquée en Argentine par une forme de déclin du genre, à tout le moins au regard de ses caractères originels : migration vers le bal populaire, avènement de l'accordéon comme instrument privilégié, assimilation du style *jazzy*, par exemple, caractérisent cette époque : Louis Armstrong lui-même chanta le *tango*, en langue américaine... Ces années furent celles de l'importation du genre en France, avec Luis Mariano, Gloria Lasso, notamment, témoins et acteurs de l'essor d'une mode hispanisante. Mais ce sont aussi des orchestres tels celui, typiquement argentin, de Luis Tumbalá, qui enregistrèrent alors des tangos, à l'intention des danseurs amateurs. La fin de la dictature militaire, en 1983, marqua le début d'une renaissance du genre, grâce à un ambitieux travail stylistique collectif, à la création d'écoles, et par là au retour à une exigence de pureté propre à permettre à la musique de *tango* de rivaliser en qualité avec la musique classique.

Après avoir évoqué d'autres musiques argentines ancrées dans la culture populaire, notamment celles d'Atahualpa Yupanqui (né Héctor Chavero, 1908–1992), chantre des gens du peuple, inspiré par les airs indiens et la musique des montagnes de son pays, le conférencier revenait au *tango*, pour un gros plan sur le

bandonéon, cette « voix qui gémit » et porte l'âme du genre, comme dans le morceau *Quejas de bandoneón*, d'Anibal Troilo. C'était ensuite un hommage particulier au musicien Astor Piazzolla (1921–1992), dont la formation classique (il fut élève d'Alberto Ginastera, puis de Nadia Boulanger à Paris), et sa rencontre décisive avec Carlos Gardel, qui le mit en contact avec le folklore, contribuèrent à faire de lui le monument que l'on sait, le compositeur qui conféra au genre national une dimension universelle, et en réinventa le langage à partir de 1960 – par exemple dans ses morceaux intitulés *Calambre* (1961), ou *Libertango* (1974) –, ce qui lui valut à l'occasion d'être nommé « le Picasso du tango ». Ce sont alors des chemins divers que put emprunter une musique à l'esthétique renouvelée, jusqu'à trouver place dans les programmes de concert, grâce à des musiciens de premier plan, tels Daniel Barenboim, au demeurant grand admirateur de Gardel.

La littérature argentine, bien entendu, témoigne de la présence organique du *tango* dans les manifestations de l'identité nationale : de l'œuvre de Jorge Luis Borges (1899–1986), Philippe Soler signale le grand poème intitulé *El Tango* (1958) et le recueil *Pour les six cordes* (1965), composé de poèmes chantant l'âme argentine, le peuple, la violence inhérente à l'existence..., puis donne à entendre *Milonga de Calandria* (musique de Juan Sosa) et *Jacinto Chiclana*

(musique de Piazzolla), texte où rôdent des couteaux dans de sombres coins de rue... Plusieurs autres exemples musicaux donnent au conférencier l'occasion de montrer combien l'instrumentation, voire, l'orchestration des morceaux peut contribuer (emploi du pianola, instruments ajoutés à l'orchestre, tel le soubassophone) à la définition du caractère de l'ensemble. Au terme de son parcours, Philippe Soler évoque encore deux musiciens importants : Osvaldo Pugliese (1905–1995), dont le célèbre titre *La yumba* exalte une danse portée par le halètement du bandonéon, et Horacio Salgán (1916–2016), compositeur, notamment, de *A fuego lento*, morceau caractéristique de l'avènement d'un tango de concert. La conférence était conclue avec l'audition des dernières pages de l'oratorio en huit tableaux qui, composé en 1975, rendait hommage à Carlos Gardel.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Lundi 22 mai 2023 :

Le jazz et les droits civiques aux États-Unis,

par Jean-Paul Boutellier

Le lundi 22 mai 2023, Jean-Paul Boutellier, éminent spécialiste de la musique de jazz, fondateur du festival « Jazz à Vienne », donnait

pour les auditeurs du Mozarteum une conférence intitulée : « Le jazz et les droits civiques aux États-Unis ». Avant de rappeler les étapes significatives de l'histoire des populations noires en Amérique, il soulignait en guise d'introduction qu'en dépit des services signalés qu'elles avaient rendu au pays, elles avaient rencontré depuis l'abolition de l'esclavage, et rencontraient toujours de grandes difficultés à faire reconnaître leurs droits. Les domaines d'excellence où elles ont pu exercer leurs talents, tout en constituant inévitablement des vecteurs efficaces de la politique mondiale hégémonique des États-Unis, furent aussi des supports privilégiés de la lutte pour la reconnaissance : sport, danse, musique...

Le conférencier évoquait ainsi, dans les débuts de son propos, l'arrivée des premiers esclaves noirs sur la côte de Virginie, en 1619 ; l'emploi des populations importées (plus d'un million de personnes en 150 ans) au service des grandes plantations du Sud ou, dans le Nord, à celui des familles de fermiers venus d'Europe, et la diversité des statuts possibles selon la nature des employeurs-proprétaires. On peut noter, au demeurant, qu'une forme d'intégration sociale des populations esclaves fut portée par un substantiel processus d'évangélisation chrétienne, surtout au sein des églises protestantes. Jean-Paul Boutellier rappelait aussi la participation de la communauté noire à la guerre d'indépendance contre

les Anglais et les ambiguïtés de la politique législative du nouvel État américain, à partir de 1783, concernant la mise hors la loi de l'esclavagisme (autorisation prolongée pour les États du Sud, par exemple). Il y avait en 1861, à la veille du déclenchement de la Guerre de Sécession, environ quatre millions d'afro-américains sur le sol des États-Unis, dont seulement 11% de personnes libres... Si la victoire de l'Union conduisit à l'abolition définitive de l'esclavage, c'est aux pratiques et aux politiques de ségrégation raciale que fut alors confrontée la population noire américaine : chant et musique ne cessèrent alors d'accompagner la lutte pour les droits civiques.

Les esclaves avaient été autorisés, voire, encouragés, à pratiquer le chant pendant leur travail (*work songs, field hollers*) ou pour s'en distraire après le labeur. Mais c'est dans le cadre des offices religieux, lorsque le genre *gospel* supplanta les anciens *spirituals*, qu'apparut clairement dans le chant noir l'aspiration à l'égalité et à la liberté, ainsi qu'en témoigne le célèbre « *O freedom* ». Dans la période tourmentée (combats juridiques, grandes migrations...) qui suivit la Guerre de Sécession, le *blues*, exprimant tant la difficulté à vivre dans la précarité de la population noire que les affres de la vie quotidienne intime, se répandit dans tout le territoire, accompagné par la guitare et l'harmonica. Mais c'est, au début du XX^e siècle, la naissance du *jazz* qui marque un

nouveau tournant dans l'association de la musique et des revendications de liberté et d'égalité des afro-américains. Nombre de compositions témoignent de la préoccupation des musiciens noirs, par-delà la diversité même de leur positionnement public : de Duke Ellington par exemple, *Black, Brown and Beige* ou *My people* ; le *Strange fruit* chanté par Billie Holiday, *Now is the time* de Charlie Parker, ou encore, en dépit des obstacles rencontrés, la *Freedom Suite* enregistrée en 1958 par Sonny Rollins en compagnie d'Oscar Pettiford et Max Roach. Tout au long des années cinquante, en dépit des mesures législatives porteuses d'émancipation et d'égalité, les faits ségrégationnistes se succèdent, parfois d'une grande violence. Les musiciens en témoignent : Max Roach encore (le disque *We insist, Freedom now*), Charles Mingus (*Fables of Faudus*)..., et soutiennent les mouvements de libération (Dizzy Gillespie, Sonny Rollins, Ornette Coleman...). De nombreux musiciens, parmi d'autres artistes, participent aux grandes manifestations du début des années soixante, dont la grande marche du 28 août 1963, marquée par le célèbre discours « I have a dream » du pasteur Martin Luther King, encouragé en la circonstance par son amie Mahalia Jackson, qui chante alors, pour sa part, le morceau *How I got it over ?* Peu après, l'explosion d'une bombe dans une église de Birmingham inspirait à John Coltrane son célèbre *Alabama*, et le 22

novembre 1963, l'assassinat du président Kennedy portait la tension à son comble aux États-Unis, y compris sur le terrain de la ségrégation raciale. Des artistes représentant les courants nouveaux de la musique afro-américaine ont continué jusqu'à la signature par le président Johnson de la loi sur les Droits Civiques (2 juillet 1964), et au-delà, à soutenir les populations noires dans leurs revendications : Nina Simone (*Mississippi Goddam*, ou *Why the king of love is dead* – après l'assassinat de Luther King), Ray Charles, Aretha Franklin, Sam Cooke – l'un des pionniers de la *soul music* (*A change is gonna come*), James Brown (*Say it loud*) ou Gil Scott Heron, musicien dont les œuvres ont inspiré le mouvement extrémiste des Black Panthers.

Aujourd'hui, si le *jazz* est devenu une musique universelle revendiquant moins ses origines afro-américaines, d'autres styles musicaux constituent par eux-mêmes de véritables manifestations revendicatives pacifiques : *Blues*, *Rhythm'n'blues*, *Soul music*, alors que d'autres courants adoptent des formes et développent un propos plus agressif, voire, violent : *Funk*, *Rap*, *Hip-hop*...

Au terme de son propos, Jean-Paul Boutellier faisait entendre encore quelques morceaux emblématiques de la contribution des musiciens aux luttes des populations noires des États-Unis : *It's up to me and you* (Ella Fitzgerald), *Black and*

blue (Louis Armstrong), *Happy birthday* (Stevie Wonder).

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 3 juin 2023 :

La chanson à texte pendant les années 1960–2000). Les « quatre grands » : Léo Ferré, Georges Brassens, Jacques Brel, Jean Ferrat,

par Michèle Biemann

La dernière conférence de la saison 2022-2023 a été assurée par Michèle Biemann, au surlendemain du voyage qu'elle avait organisé et qui avait mené 35 participants à l'Abbaye de Tournus et au château de Cormatin, visités grâce à l'aide toujours précieuse de guides compétents. Ce samedi, elle nous conviait à un autre voyage, cette fois dans le temps, qui a rappelé à la plupart d'entre nous les chansons de notre jeunesse ou de notre âge mûr. Comment choisir ?

Après un rapide tour d'horizon des chanteurs de l'après-guerre, il fallait rendre hommage à des pionniers comme la Môme Piaf et l'inoubliable Charles Trénet que l'on a eu plaisir à voir chanter *La Mer*. Dans les années 60, arrive une nouvelle génération de chanteurs, profondément amoureux des richesses de notre langue et de nos grands poètes, tels Verlaine, Rimbaud, Aragon, Eluard, Prévert et

bien d'autres... Pensons, par ailleurs, à Barbara, Anne Sylvestre et Françoise Hardy, sans oublier Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Moustaki et Hugues Aufray, Serge Lama, Claude Nougaro...

Michèle a choisi quatre auteurs à la fois chanteur, compositeur et interprète, sans doute les plus grands, car leurs œuvres, abondantes, n'ont rien perdu de leur actualité... Nés entre 1916 (Léo Ferré) et 1930 (Jean Ferrat), musiciens presque toujours autodidactes (Brassens, Brel), ils s'imposent par leur talent dans des cabarets parisiens avant de faire des tournées et des récitals aussi bien en France qu'à l'étranger, où ils sont adulés par leur public.

Michèle Biemann a résumé leurs biographies pour nous faire entendre quelques-uns de leurs inoubliables succès. Pour Ferré, on ne pouvait manquer de réécouter *La Musique* (poème de Charles Baudelaire), *Nous deux* (paroles de Jean-Roger Caussimon) et *Avec le temps*... Pour Brassens, ce fut *La mauvaise réputation* puis *Les copains d'abord* ; pour Brel, *Le plat pays*, *Ne me quitte pas*, et *Les Marquises*... et pour Ferrat, *Nuit et Brouillard*, *Deux enfants au soleil* et *Les Cerisiers*. Un choix qui, tout à la fois, constituait, concernant chacun d'eux, une célébration de la vie, de sa saveur et de sa fragilité...

Le diaporama a permis aussi de nous rendre ces chanteurs tout proches, comme s'ils s'adressaient à nous personnellement, avec leur

diction, si particulière à chacun, leur articulation si claire. Chaque mot vibrait de toute sa force, et allait encore droit au cœur, car si le temps passe, les femmes et les hommes vivent toujours les mêmes émois.

Le public a chaleureusement remercié Michèle Biemann pour cette belle illustration et cette évocation d'une part importante de notre patrimoine à la fois littéraire et musical : la chanson dans le meilleur sens du terme.

Compte rendu rédigé
par Yves Jaffrès

APPEL AUX DONNS

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



CIMCL
Coursier International de Musique de Chambre - ICMC

Almaviva



CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
MUSIQUE ET DANSE
DE LYON



AMIS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

Directeur de la Publication et Rédacteur en chef : Yves Jaffrès – Coordination : Pierre Saby – Rédacteurs : Michèle Biemann, Yves Jaffrès, Pierre Saby, Élisabeth Teissier.