

MOZARTEUM



DE FRANCE

MOZARTEUM DE FRANCE

NOTES N° 48

Avril 2026

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,

L'année 2026 s'avance, déjà un trimestre de passé - dans un monde si perturbé et si déconcertant !

Le Mozarteum de France déroule ses activités comme prévues et, on peut le dire, avec une certaine satisfaction : il semble qu'il y ait plus de monde à nos conférences et que vous soyez plutôt satisfaits de leur niveau et de leur qualité. C'est encourageant !

Le Conseil d'Administration, d'ores et déjà, concocte une future saison. La plupart des conférenciers pressentis ont répondu positivement, mais il est encore trop tôt pour en dévoiler la teneur, tant que des inconnues subsistent. En tout cas, nous essayons de présenter des sujets variés, parfois sortant de l'ordinaire, toujours dans l'esprit d'aiguiser notre curiosité, d'enrichir nos connaissances et de nous réjouir d'avoir à admirer de belles choses et de belles musiques.

Cependant le souci du renouvellement des responsables reste préoccupant. Michèle Biemann qui a organisé tant de belles sorties, que ce soit à Saint-Etienne et pour les Jeudis à la campagne, arrêtera en fin de saison ces activités qui ont certainement contribué à la vie harmonieuse de notre association, puisque les participants en sont revenus toujours contents. Pour la succession de Michèle Biemann, la réflexion est en cours au sein du CA, mais les bonnes volontés seront évidemment les bienvenues.

Pierre Saby, très apprécié de tous pour la ponctualité et la régularité de ses messages toujours très bien exprimés, quittera quant à lui ses fonctions de secrétaire général. Andrée Fréaud est pressentie pour prendre la relève. Pierre Saby restera administrateur et continuera à collaborer aux *Notes* du Mozarteum, qui, un jour peut-être, étonneront plus d'un !

Il faut, dans le Conseil, d'autres personnes encore pour donner leurs idées afin de dynamiser l'élan qui

soutient nos activités... D'où l'importance de la future Assemblée Générale, déjà fixée au samedi 26 septembre 2026 (et qui sera d'ailleurs suivie d'un excellent concert).

Il nous reste un beau trimestre pour terminer la saison. La conférence du Prix du Mozarteum 2026 (le 30 avril) avec Paulien Laurens sera aussi très stimulante et novatrice. Venez-y nombreux...

Que nos activités nous réjouissent le cœur et que le Mozarteum de France vive dans un climat de fête toujours renouvelée...

Yves Jaffrès



RETOUR SUR NOS CONFÉRENCES

Samedi 10 janvier 2026 :

Une vie au service de la musique
par Michel Tranchant, chef de chœur, chef d'orchestre, pianiste, pédagogue

Le samedi 10 janvier 2026, pour sa première manifestation de l'année nouvelle, le Mozarteum recevait Michel Tranchant, pianiste, chef de

chœur et d'orchestre et pédagogue, pour une causerie intitulée : « Une vie au service de la musique ». Il s'agissait, pour ce musicien à la carrière exemplaire – au demeurant ami fidèle du Mozarteum de France – d'esquisser une présentation de son parcours professionnel, lequel *de facto* permet d'évoquer nombre d'institutions artistiques de premier rang et d'acteurs majeurs de la vie musicale de la seconde moitié du XX^e siècle, puis du début du XXI^e.

Après avoir salué l'assistance en donnant au piano un malicieux « Coucou » (celui de Louis-Claude Daquin), Michel Tranchant égrenait avec simplicité quelques-uns de ses souvenirs les plus forts, en trois « actes » successifs ponctués de moments musicaux, donnés en direct à l'instrument, ou extraits des enregistrements discographiques formant jalons de sa carrière. Ce furent d'abord les années d'enfance en région Nord-Pas-de-Calais : hommage rendu au père de famille, membre d'un chœur d'hommes et attentif à l'émergence des aptitudes musicales de son fils ; présence dans la vie locale d'un orchestre d'harmonie, concerts d'artistes de premier plan (Mado Robin, Pierre Fournier...); étapes successives d'une formation musicale complète et brillante (solfège, piano, harmonie, musique de chambre, depuis l'École de musique de la ville d'Hénin-Liétard jusqu'au Conservatoire Supérieur de Paris – à partir de l'âge de 13 ans, sur le conseil du compositeur Jean-Michel Damase –, obtention de 3 Premiers Prix en 1968...Au sein de

ce parcours, le passage par la classe d'accompagnement d'Henriette Puyg-Roget ne fut rien moins que secondaire, présageant une part non négligeable de la future activité professionnelle du jeune musicien... Michel Tranchant offrait à ses auditeurs, au fil de cette évocation, quelques-unes des pièces pour piano jouées à l'occasion de concours – passages obligés de la progression d'un musicien de haut niveau : 5^e *Sonate* pour piano de Mozart, *Children's Corner* (n°1) de Claude Debussy, *Fantaisie-Improvisation* op. 66 (et un peu plus loin, la valse op. 64 n° 1 dite « du petit chien »), de Frédéric Chopin...

Après la création d'une École de Musique à Montereau et l'obtention d'un poste d'assistant accompagnateur dans l'une des classes de chant parisiennes, c'est en 1973 le concours de recrutement d'un « chef de chant » pour le ballet de l'Opéra de Paris, alors dirigé par Rolf Liebermann, qui marqua les débuts de ce que Michel Tranchant nomme « l'acte I » de son parcours professionnel. Le « chef de chant » assure à la place de l'orchestre toutes les répétitions d'un spectacle – ici, donc, de ballet –, jusqu'à la répétition générale et, au-delà même de la performance que constitue le fait de donner au piano la réduction d'une partition d'orchestre, coordonne lui-même en action le travail des techniciens du décor, de l'éclairage..., dont les éléments sont précisément notés sur sa partition ! Dans ce cadre, Michel Tranchant a pu travailler avec tous les couples de

danseurs-étoiles de l'Opéra durant un dizaine d'années, accompagner les débuts de futurs astres de la danse, tels Patrick Dupont ou Sylvie Guilhem, rencontrer des célébrités telles Balanchine ou Carolyn Carlson... Sa position au sein de l'institution lui a permis également de jouer lui-même en soliste, seul ou avec orchestre en diverses occasions. La *Sonatine* de Maurice Ravel venait conclure, pour les auditeurs du Mozarteum, l'évocation de ce premier acte.

Le second « acte » se composa de deux « scènes » successives, tout d'abord au Groupe Vocal de France – émanation de l'ensemble des Solistes de Radio France – puis au Chœur de Radio France. Du premier ensemble, composé de 12 à 16 chanteurs, Michel Tranchant fut tout d'abord chef assistant, préparant le groupe avant les dernières répétitions avec le chef, puis pendant quatre années, à partir de 1982, Directeur Général, après avoir démissionné de ses fonctions à l'Opéra. Au sein d'une programmation éclectique, faisant place aux œuvres du grand répertoire (en remontant jusqu'à Schütz ou Palestrina), les œuvres contemporaines tenaient une place importantes : de cette période date la création d'œuvres signées Alain Bancquart, Luis de Pablo, Denis Levaillant, Patrick Marchand, Ahmed Essayad..., et les échanges furent nombreux avec les compositeurs de tout premier plan : Philippe Manoury, Emmanuel Nunes, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Betsy Jolas, Pascal

Dusapin. La quête artistique du chef l'avait alors conduit à exiger – et obtenir – de travailler avec un ensemble de chanteurs permanents..., dont le statut fut un peu plus tard supprimé. Michel Tranchant donnait à entendre le troisième des *Cinq Rechants* de Messiaen et un extrait des *Nuits* de Xenakis, enregistrés sous sa direction.

À partir de septembre 1986, ce sont les 112 chanteurs du Chœur de Radio France qui furent confiés à la direction de l'artiste (direction musicale, mais aussi administrative), et les portes du grand répertoire symphonique s'ouvrant alors à lui, il fut conduit à travailler avec de nombreux chefs d'orchestre parmi les plus grands : Seiji Osawa, Marek Janowski, Georges Prêtre, Guennadi Rojdestvenski, Esa Peka Salonen, Mstislav Rostropovitch, Lorin Maazel, Eliahu Inbal, Armin Jordan, James Conlon... Souvenirs de cette période, les auditeurs du Mozarteum pouvaient entendre un extrait du *Gloria* de Francis Poulenc dirigé par Prêtre avec l'Orchestre National de Radio France, et un autre de la *Carmen* de Georges Bizet, dirigé par Seiji Osawa...

En 1990, Michel Tranchant rejoignait, pour trois années, l'Opéra de Bordeaux, que dirigeait alors Alain Lombard : le répertoire dramatique commandant évidemment l'exécution « par cœur », la préparation des choristes doit intégrer cet élément particulier, expérience nouvelle encore dans la

carrière du chef. Le répertoire symphonique n'est, par ailleurs, pas étranger à l'activité d'un chœur de théâtre lyrique, et au sein des programmations, le voisinage parfois étroit d'œuvres dramatiques et d'ouvrages de concert (par exemple, le *Don Carlo* de Giuseppe Verdi et le *Requiem* de Gabriel Fauré...) peut constituer en soi un élément à prendre impérativement en compte dans la préparation des voix et, partant, la nature même du travail à effectuer... On note encore qu'en sus de son travail à l'Opéra, Michel Tranchant avait créé à Bordeaux un chœur indépendant, nommé « De Vive Voix ». Témoins sonores de cette période de son travail, Michel Tranchant faisait entendre, de Maurice Ravel, la fin de *L'enfant et les sortilèges* et les *Trois beaux oiseaux de Paradis* (n° 2 des *Trois Chansons*) puis, de Claude Debussy, *Yver vous n'êtes qu'un vilain* (la troisième des *Trois chansons de Charles d'Orléans*).

À Lyon se déroula le 3^e acte de l'aventure, moins public, plus discret peut-être, mais non moins consistant et dévoué à l'art musical : en 1995, le Directeur du Conservatoire Supérieur lyonnais, Gilbert Amy, faisait appel à Michel Tranchant, tout d'abord comme intérimaire, puis comme professeur titulaire de la classe, pour enseigner l'accompagnement au piano dans son établissement, tâche dont le musicien s'acquitta – après avoir dûment satisfait aux épreuves du concours de recrutement – au long d'une quinzaine d'années, formant

de nombreux étudiants à cette pratique particulière nourrissant des exigences spécifiques, les accompagnant dans leurs débuts, les aidant – avec plein succès – à trouver un emploi...

En guise de salutation finale, Michel Tranchant donnait au piano une *Valse*, *opus* posthume, de Frédéric Chopin, saluée comme il se devait par une assemblée conquise et admirative, reconnaissante aussi d'avoir pu, à l'évocation de ce parcours exemplaire, approcher certaines des réalités de l'activité d'un chef de chant et d'un chef de chœur professionnel, ordinairement ignorées des publics de concert.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 24 janvier 2026 :

Les Fantaisies pour piano de W. A. Mozart

par Yves Jaffrès, docteur en musicologie, avec Michel Tranchant, pianiste



Le samedi 24 janvier 2026, en clôture du mois consacré au compositeur par le Mozarteum de

France, Yves Jaffrès donnait, avec la collaboration de Michel Tranchant à l'instrument, une conférence ayant pour objet les *Fantaisies* pour piano de W. A. Mozart.

Yves Jaffrès a commencé par exprimer de sincères remerciements à Michel Tranchant pour avoir accepté de jouer sur le modeste piano droit de la salle des pièces aussi difficiles que les fantaisies de Mozart, et à Christian Mas pour l'apport de son travail sur « Le langage musical de Mozart ».

Dans l'introduction, nous avons revisité l'historique et le sens du mot « fantaisie » en musique : pièces pour luth d'allure libre, brillantes, dès le XVI^e siècle puis, à l'époque baroque, pièces pour clavecin avec William Byrd ou, pour 4 ou 5 violes, avec Henri Purcell. Sans oublier les quinze fantaisies de Jean-Sébastien Bach pour divers instruments. L'appellation « fantaisie » désigne toujours de la musique instrumentale, sauf une exception chez Beethoven : la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* en *ut* mineur opus 80, composée en décembre 1808. Dans son *Dictionnaire de Musique* (1767), Jean-Jacques Rousseau différencie caprice, fantaisie et prélude : le premier, très libre, ne s'assujettit à aucun sujet. La deuxième est une sorte d'improvisation écrite. Le prélude, en particulier pour le clavecin ou l'orgue, sera beaucoup plus savant et diversifié.

Les cinq *Fantaisies* de Mozart qui nous sont parvenues sont toutes écrites pour le *pianoforte* ; le

compositeur en a écrit deux autres en 1791, pour orgue mécanique (Yves Jaffrès en parlait dans sa conférence de 2003). Elles permettent aussi d'imaginer un peu les relations entre Wolfgang et sa sœur aînée. En effet, le 12 octobre 1777, Nannerl lui écrivait pour le remercier des préludes qu'il lui avait envoyés pour moduler, et Mozart lui précise que le *tempo* doit être libre et qu'il faut jouer « selon son humeur ». Dans une lettre du 23 octobre suivant, Wolfgang parlait d'un concert durant lequel il avait improvisé une sonate qu'il avait ensuite couchée sur le papier. Les « fantaisies » nous laissent entrevoir comment Mozart pouvait improviser chez lui parfois pendant des heures. En effet, on peut souvent y entendre une succession d'états d'âmes au gré de son inspiration...

Yves Jaffrès a ensuite replacé chaque fantaisie dans la vie du compositeur.

- *Fantaisie en ut* majeur K. 395 (1778) : composée lors d'un voyage à Paris, c'est la plus spontanée des cinq. On sent une grande liberté d'écriture, on a l'impression que Mozart prend plaisir à jouer sur son piano.

- *Fantaisie en ut* majeur K. 394 : en 1782, Mozart est à Vienne et écrit à Nannerl qu'il joue Händel et Bach chez le baron van Swieten, ancien ambassadeur à Berlin, qui fait interpréter les œuvres de ces deux compositeurs baroques et qui lui prête des partitions. Ici la fantaisie est en fait un prélude qui a pour fonction

de préparer l'auditeur à la fugue qui suit, comme le faisait Bach, ainsi que l'indique le titre complet : *Prélude (Fantaisie) et fugue en do* majeur K.394. On remarque là un univers très différent de l'œuvre précédente, un contenu beaucoup plus profond.

- *Fantaisie en ré* mineur K. 397 : c'est la plus connue de toutes les fantaisies, composée en août-septembre 1782. Les dix dernières mesures auraient vraisemblablement été ajoutées par August Eberhard Müller, compositeur et organiste à Leipzig. On a l'impression que Mozart se laisse aller à son humeur du moment. Le climat du prélude est un peu lourd. L'*Adagio* central fait entendre une première mélodie nostalgique, une réponse hésitante, une opposition dans la nuance *forte* puis une réponse haletante qui aboutit sur un silence. Dans l'*Allegretto* final l'auditeur ressent un moment d'apaisement. Une pudique plaisanterie ? Un mini-opéra ? Les propositions, très personnelles, présentées avec humour par Yves Jaffrès pour guider l'écoute en associant, par exemple, les différentes étapes d'un dialogue à chaque partie musicale, ont captivé l'auditoire.

- *Fantaisie en ut* mineur K. 396 : composée en août-septembre 1782, éditée en 1802, cette fantaisie est de forme-sonate, mais n'est pas terminée ; la réexposition a été écrite par l'abbé Maximilian Stadler. Elle est d'une grande difficulté technique et la présence de gammes en tierces

dans le deuxième thème n'est pas le fruit du hasard. En effet le 24 décembre 1781, un duel pianistique Clementi/Mozart avait été organisé par l'empereur Joseph II qui souhaitait se divertir avec ses hôtes (interprétation de quelques compositions puis improvisation). Un « match nul » avait été déclaré mais Mozart se montre un peu rancunier dans une lettre de janvier 1782 adressée à son père : « Clementi joue bien pour ce qui est de l'exécution de la main droite. Sa force réside dans les passages en tierces. Par ailleurs, il n'a pas un *kreutzer* [ancienne monnaie autrichienne] de sentiment ou de goût. En un mot c'est une simple mécanique ». Dans la partie centrale du développement, la tension dramatique est accrue, on entend un piano énergique et puissant faisant déjà penser à Beethoven...

- *Fantaisie* en *ut* mineur K. 475 : une œuvre hors normes, terminée le 20 mai 1785, publiée en décembre 1785 avec la sonate en *do* mineur K. 457 (la fantaisie sert ici encore de prélude). C'est la période la plus faste de la vie de Mozart : concerts avec de nombreux souscripteurs, logement au troisième étage du plus grand immeuble privé du centre de Vienne, comportant un magasin au rez-de-chaussée et une salle de concert au premier étage. En septembre 1784, le compositeur déménage dans la maison « Camesina » de la *Domgasse*, où il restera jusqu'en octobre 1787 (seule résidence de Mozart à Vienne non

démolie et devenue un musée que l'on peut visiter).

Œuvre composée comme une action dramatique ? Cette pièce traduirait le déchirement ressenti en se séparant d'une élève bien douée, dédicataire de cette œuvre. Yves Jaffrès s'est inspiré du vocabulaire de l'opéra pour nous la présenter :

- *acte 1*, expression de la douleur ou la douleur de l'homme ; - *acte 2*, évocation du bonheur passé ou le souvenir du bonheur ; *acte 3*, tempête (agitation, trémolos, *Allegro*) ; - *acte 4*, doute existentiel - le musicien rumine sa douleur ? (*Andantino*) ; *acte 5*, nouvelle tempête, plus violente encore (*più allegro*) ; *acte 6*, décision ferme avec le rythme du destin (_ _ _ _ soit 3 brèves/1 longue, comme au début de la 5^e *Symphonie* de Beethoven) ; *acte 7*, conclusion récapitulative, transcender la douleur et vivre selon la décision prise.

Les propos de notre conférencier étaient richement illustrés par un magnifique diaporama parsemé de partitions annotées, permettant même aux auditeurs non férus de lecture musicale de voir les lignes mélodiques ascendantes ou descendantes, les rythmes pointés... Un enregistrement d'un extrait du *Prélude* en *sol* mineur de J.S. Bach joué à l'orgue, qui aurait inspiré Mozart pour son K. 394, complétait ce bel ensemble.

L'audition intégrale de chaque fantaisie à l'issue de sa présentation permettait d'assimiler davantage d'informations. La qualité d'écoute

était à la hauteur du haut niveau d'interprétation des œuvres en direct par Michel Tranchant : sous ses doigts, la musique de Mozart semble couler de source ! Grâce aux propos d'Yves Jaffrès et grâce à ces exécutions, il était bien démontré que Mozart a donné au genre de la « fantaisie » des dimensions nouvelles.

Compte rendu rédigé
par Laure Barthel

Jeudi 5 février 2026 :

Kalevala, une épopée poétique et musicale d'origine finlandaise

**par Violeta Coutaz, musicologue,
pianiste, conférencière**

Le jeudi 5 février 2026, le Mozarteum recevait Violeta Coutaz, pianiste, conférencière, pour une conférence intitulée « *Kalevala, une épopée poétique et musicale d'origine finlandaise* ».

La première tâche de la conférencière fut de préciser en quoi consistait précisément ce joyau de la culture des peuples nordiques. Le *Kalevala* (en finlandais, « la terre nourricière des héros ») est une œuvre poétique de nature tantôt épique, tantôt lyrique, ne comprenant pas moins de 22 795 vers regroupés en cinquante chants : récits, fables, contes, légendes, mais aussi incantations magiques, chants de travail, de chasse, de jeu, berceuses, élégies, évocation de joutes sacrées, fête de l'ours... Le recueil original en fut constitué, à partir de poèmes

populaires authentiques, par le docteur Elias Lönnrot (1802–1884), qui rassembla ainsi des pièces recueillies dans les campagnes finlandaises et caréliennes entre 1834 et 1847. Le monument ainsi constitué devint dès lors la « pierre angulaire » de l'identité nationale finlandaise.

Violeta Coutaz s'attachait ensuite à présenter plus précisément, au fil de nombreux exemples musicaux vidéoprojetés, les principaux éléments génériques du folklore finnois, riche d'environ un million de pièces... Elle donnait à entendre notamment des extraits de *runo*-chant, genre à caractère volontiers répétitif, exécuté le plus souvent *a cappella* ou avec accompagnement instrumental (le *kantele*, instrument à cordes pincées finlandais et carélien), occasionnellement porté par les seuls instruments. Les *runes* constituaient les signes d'écriture attachés aux anciennes langues proto-germanique et proto-scandinave, mais le terme peut s'appliquer aussi aux chansons primitives elles-mêmes, psalmodiées en un chant de nature syllabique, le terme *runo*, quant à lui, ayant originellement désigné le chanteur.

La conférencière faisait observer que le peuplement originel de l'actuelle Finlande remontait à l'implantation de groupes de populations venues de l'extrême Nord de la Russie, et que des échanges de toute nature entre de nombreuses régions avait ensuite contribué à la constitution d'une

culture et d'un folklore originaux. Ainsi par exemple de la région du Kurland, petite péninsule rattachée aux terres baltes, dont certains chants polyphoniques usant de répétitions verbales sont apparentés aux runes du *Kalevala*. Les poèmes/chants du *Kalevala* (de même que ceux qu'écrivit lui-même Lönnrot en s'inspirant des sources anciennes), nourris d'ancienne mythologie, (origines du monde, querelles entre peuples, hauts-faits de héros – tel Kullervo), forment alternative à la culture chrétienne, et exaltent la relation de l'homme à la nature, en vers libres (non rimés, souvent groupés pas deux, mais pouvant former de très longues incantations, comme pour la célébration de la « Fête de l'Ours »). La récitation, qui tout d'abord était exclusivement chantée (métrique à quatre ou cinq temps, mode pentatonique), a pu, au fil du temps à partir de la publication du *corpus* initial, faire chemin vers une forme de littérature, et donner naissance à des épopées spécifiques dues à des poètes locaux, comme en Estonie et Lettonie. *Kalevala* a été traduit en plus d'une cinquantaine de langues (l'année 1845 vit la parution de la première traduction française), parfois sous des formes littéraires élaborées. Il y en eut des versions spécialement adaptées aux enfants, des concours d'illustrations furent organisés, notamment en 1891, et la conférencière donnait à voir quelques exemples des œuvres produites en ces occasions.

L'épopée du *Kalevala* inspira comme il se devait de nombreuses compositions aux musiciens scandinaves, dont Violeta Coutaz donnait à entendre des extraits significatifs. Ainsi de Jean Sibelius (1865–1957), dont sept œuvres différentes puisent à cette source, on entendait un extrait de *Kullervo* (op. 7, 1892), vaste symphonie en cinq mouvements, avec chanteurs solistes et chœur. Autre compositeur finlandais, Leevi Madetoja (1887–1947) a donné lui aussi un *Kullervo* (op. 15, 1913), ouverture symphonique dont la conférencière faisait entendre un fragment. Des compositeurs quant à eux pleinement contemporains ont aussi donné des œuvres référant à l'épopée nordique, tels l'estonien Veljo Tormis (1930–2017) avec son *Raua needmine* (« Le fer maudit », 1972) pour chœur et tambour, ou le finlandais Jaakko Mäntyjärvi (né en 1963) dont l'œuvre pour chœur *Väinämöinen* (c'est le nom de l'un des principaux héros du *Kalevala*) ne déroge pas à la tradition d'une musique usant volontiers de procédés répétitifs, lesquels peuvent conférer à certaines œuvres un caractère quasi hypnotique. La conférencière citait encore Uno Klami (1900–1961), Erik Bergman (1911–2006)... Si le célèbre compositeur norvégien Edvard Grieg (1843–1907) n'a pas, pour sa part, directement mis en musique le matériau poétique du *Kalevala*, les références à la culture scandinave et l'inspiration folklorique circulent abondamment dans son œuvre, dont

les auditeurs du Mozarteum réentendaient avec plaisir, en fin de conférence, deux extraits : une « Marche de trolls », tirée des *Pièces lyriques* op. 54 pour piano, et le célèbre « Roi de la montagne » tiré de *Peer Gynt* (musique de scène op. 23, 1875), dans une transcription elle aussi réalisée pour piano, par le compositeur lui-même.

Dans le cours des échanges faisant suite à la conférence, Violeta Coutaz signalait à ses auditeurs l'existence d'une conférence de Tiina Kaartana, titrée « Le *Kalevala*, épopée finnoise », disponible à l'écoute sur le réseau YouTube.

Par ailleurs, Violeta Coutaz nous a transmis les références des extraits musicaux qu'elle nous a fait écouter lors de sa conférence. Vous pouvez retrouver tous ces liens sur notre site Internet à la rubrique « Conférence du 5 février 2026 ».

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Jeudi 7 mars 2026

La symphonie visuelle de Raoul Dufy

par Caroline Delespaul, docteure en musicologie

Le samedi 7 mars 2026, à l'invitation conjointe des Amis du Musée des Beaux-Arts de Lyon et du Mozarteum de France, Caroline Delespaul-Dewez, docteure en musicologie, donnait, dans l'Amphithéâtre Focillon du Musée, une conférence intitulée *La*

symphonie visuelle de Raoul Dufy (1877–1953). Cette conférence s'inscrivait dans la lignée de celles qu'année après année, Caroline Delespaul avait déjà consacré aux relations avec l'art musical entretenues dans l'œuvre de plusieurs grands peintres (Picasso, Chagall, Klimt, notamment). Caroline Delespaul indiquait d'emblée, dans son introduction du sujet, que la question de la musicalité dans l'œuvre picturale de Dufy renvoyait à bien autre chose que la simple représentation de sujets liés à la musique : il s'agit de la mise en œuvre de véritables principes organisateurs – « rythmiques, harmoniques, contrapuntiques » –, transposés de manière à devenir structurants dans la création picturale proprement dite... Avant de développer son propos analytique, appuyé sur de nombreux exemples projetés sur écran, la conférencière proposait une évocation de la jeunesse et des années de formation du peintre, puis de ses collaborations professionnelles tant avec des compositeurs qu'avec diverses institutions de spectacle musical, et donnait ensuite un riche aperçu de l'abondante production de Dufy concernée par le sujet musical.

La ville portuaire du Havre, où naquit le futur peintre et dans laquelle il passa ses années de jeunesse, abritait alors un théâtre municipal. Ses habitants, évoluant ordinairement dans la « polyphonie urbaine » d'un riche environnement sonore, pouvaient y assister régulièrement à des concerts

populaires donnés par les sociétés locales, orchestre ou ensembles choraux, notamment masculins. Le jeune Raoul, dont le père, organiste amateur, dirigeait quant à lui une chorale paroissiale, pratiqua le violon dans ses jeunes années, et ne manqua pas plus tard de souligner l'importance qu'avait revêtu cette pratique musicale dans l'épanouissement de sa sensibilité artistique. Après son installation à Paris (en 1900), Dufy put assister à l'émergence de la musique de Claude Debussy, dont le *Pelléas et Mélisande* fut créé en 1902. Les spectacles donnés par la compagnie des Ballets Russes de Serge de Diaghilev à partir de 1909 (dont, en 1913, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski), mettent en œuvre l'idéal d'un art « total », au sein duquel les arts se répondent et interagissent. La proximité du jeune peintre avec cette esthétique fut, par ailleurs, substantiellement nourrie au fil de sa fréquentation des spectacles de l'Opéra, et des rencontres (Apollinaire, Braque, Picasso, Satie...) fertiles en échanges qu'il put faire au sein des cercles parisiens d'avant-garde, parmi lesquels le salon de la princesse de Polignac ou celui de Gertrude Stein. Parmi les rencontres d'alors, la conférencière signalait l'importance pour Dufy de deux musiciens français : Francis Poulenc et Darius Milhaud.

Raoul Dufy devint donc naturellement ce que l'on peut nommer un « peintre de la musique », en quête d'une « lecture plastique » de l'art des sons. S'il ne

créa aucun décor pour les spectacles de Diaghilev, il en reçut la profonde influence (*L'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps*, *Parade...*, toutes créations dont la décoration constituait un élément organique majeur). Le peintre, qui vers 1920 collabora avec Jean Cocteau, par exemple pour les décors et les costumes lors de la création du *Bœuf sur le toit* de Milhaud, reçut par ailleurs des commandes de plusieurs institutions musicales pour la décoration de leurs locaux. Il fut également sollicité, dans les décennies 1930 et 1940, pour l'illustration du programme ou pour la réalisation de l'affiche de spectacles d'opéra, par exemple, pour l'Opéra de Paris, *La Flûte enchantée* et le *Don Giovanni* de Mozart...

La création proprement picturale liée à la musique constitue dans l'œuvre de Raoul Dufy un *corpus* particulièrement abondant, dans lequel l'artiste a cherché, entre 1920 et 1953, à « traduire visuellement l'organisation du son ». Dans cette perspective, la représentation de l'orchestre constitue naturellement un chapitre majeur. Le point de vue choisi peut être celui du spectateur placé dans la salle, mais aussi celui d'un observateur placé en fond de scène. L'énergie collective prime la représentation des individus : les musiciens ne sont souvent qu'esquissés en traits rapides, l'essentiel procédant des tensions architecturales (celles du son), manifestées par exemple dans la répartition des couleurs par familles de timbres, suivant un jeu de

correspondances dans l'ordre du sensible. Ainsi Dufy expliquait-il que « les cordes sont brunes, chaudes, comme leur sonorité », ou que « les bois sont bleus et verts, frais, aériens comme leurs timbres... » : il s'agissait pour lui d'une « traduction logique du son en une couleur », relevant d'une démarche à la fois rationnelle et synesthésique.

Représenté de façon plus définie que les musiciens, le chef d'orchestre a fourni le sujet central de plusieurs œuvres, dans lesquelles on remarque l'attention portée aux bras (le geste organisateur, le mouvement médiateur d'une possible représentation du temps) de celui en qui l'on peut voir, au cœur de la démarche de Dufy, un symbole de l'artiste créateur. Le personnage de la chanteuse, sujet d'un nombre important d'esquisses et de quelques toiles, est lui aussi traité de façon spécifique, presque portraitisé, l'attention portée au geste vocal (posture, bouche ouverte) se substituant à l'ébauche de l'instrument. On trouve encore, dans l'œuvre du peintre, quelques représentations d'ensemble de musique de chambre, subtilement évocatrices d'une forme d'intimité, dans un geste pictural plus proche qu'ailleurs sans doute d'une représentation du visible. Le piano peut être présenté comme acteur central de l'exécution d'un concerto, au sein d'un jeu symbolique de couleurs (« Orchestre rouge et piano bleu »), mais aussi pensé, dans des esquisses notamment, comme élément d'une scène d'intérieur. Le

clavier proprement dit, et sa géométrie propre en noir et blanc, retient naturellement l'attention du peintre, le pianiste lui-même, lorsqu'il est présent, étant le plus souvent montré de profil. Le violon quant à lui constitue le centre de nombreuses œuvres, au fil desquelles l'art du peintre chemine (années 1935-1940), à partir de figurations minutieusement observatrices de la morphologie de l'instrument, vers la représentation plus elliptique d'un instrument pensé comme symbole de musique plus que comme objet modèle, le jeu des couleurs (bruns et ocres, certes, mais aussi bleu, rose, violet...) devenant élément nodal de la relation de l'artiste à son sujet.

Dufy rendit parfois un hommage pictural spécifique à des compositeurs, notamment en faisant figurer au centre d'une composition accueillant un instrument (violon, piano) un écriteau portant le nom du musicien (Chopin, Bach, Debussy, Mozart). Les deux derniers nommés constituaient au demeurant pour le peintre des références majeures, et lui inspirèrent chacun un ensemble d'œuvres, particulièrement fourni dans le cas de Mozart (une soixantaine d'œuvres...). Si *La Mer* de Claude Debussy peut être pensée comme une référence porteuse de couleurs (les bleus et les verts dominant dans les tableaux référant au compositeur, par exemple l'« Hommage à Claude Debussy » de 1952), dans l'œuvre de Mozart, qui semble avoir constitué pour Dufy une véritable « obsession créatrice » (*via* des titres ou des sujets d'œuvre, des

scènes d'opéra, des références symboliques...), l'association chromatique dominante est celle du bleu – le peintre fut explicite à cet égard, dans les deux cas.

Les musiques populaires inspirent elles aussi l'artiste, et fournissent la matière d'un dernier groupe d'œuvres « musicales » : bals musette, kiosques, orchestre mexicain, fanfares, accordéon, guitares..., participent à la célébration du monde sensible à laquelle se donne le peintre, étranger, chose rare à son époque, à toute exclusive au profit d'un univers réputé savant.

Approchant du terme de son exposé, Caroline Delespaul insistait sur le fait que dans une période où la thématique des correspondances synesthésiques constituait un courant dominant, voire, une préoccupation obsessionnelle pour nombre d'artistes (Ciurlionis, Kandinsky, Kupka...), Dufy occupa, tout en partageant cette approche du monde sensible, une place originale, notamment en raison de son refus de l'abstraction pure : son travail approfondi sur les modèles organisationnels du sujet traité et la structuration en profondeur des représentations qu'il en propose ne le conduisent jamais à l'abandon du geste figuratif. Ne se reconnaissant pas dans l'orientation métaphysique du système kandinskyen, il résumait sa pensée de façon laconique : « Pour moi, c'est plus simple et plus concret. Douze demi-tons dans la gamme chromatique, douze couleurs

dans le cercle chromatique. Ce n'est pas du mysticisme, c'est de l'arithmétique. » La conférencière proposait avant de conclure une analyse de la peinture monumentale *La Fée électricité* (1937) œuvre résultant d'une commande de la Compagnie parisienne de distribution d'électricité, et souvent considérée comme la plus musicale de toute la production du peintre. Dans une lettre écrite en 1938, Dufy qualifiait son œuvre de « symphonie en plusieurs mouvements » et précisait : « J'ai varié le tempo visuel selon le rythme de l'évolution scientifique. Lent au début, de plus en plus rapide à mesure qu'on approche de notre époque ». Et encore : « Les personnages sont mes notes, les groupes sont mes accords. La progression d'ensemble suit un *crescendo* qui culmine avec l'électricité moderne. »

La conférencière, quant à elle, avait pris soin de rythmer son propos en y insérant de judicieuses pauses musicales, donnant à entendre des extraits de Debussy (*Pelléas et Mélisande, La Mer*), Milhaud (*Le Bœuf sur le toit*), Berlioz (*Le spectre de la rose*), Khatchatourian (*Concerto pour piano*), et Mozart (*La Flûte enchantée*).

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby

Samedi 21 mars 2026 :

Autour de L'Amour Sorcier

**par Philippe Soler, pianiste,
conférencier**

Le samedi 21 mars 2026, Philippe Soler, pianiste et conférencier, proposait aux auditeurs du Mozarteum de France une conférence intitulée « Autour de *L'Amour sorcier* », en hommage au compositeur Manuel de Falla (1876–1946), né il y a cent cinquante ans. *L'Amour sorcier* (*El amor brujo*), « gitanerie » musicale pour orchestre de chambre et *cantaora* (chanteuse de *flamenco*) fut l'objet d'un accueil mitigé lors de sa création le 15 avril 1915, peut-être en raison même du succès, l'année précédente pour la création espagnole, de *La vida breve* (« La vie brève », 1907), court drame lyrique devenu sans tarder œuvre emblématique d'un art lyrique national empreint d'universalité, et dégagé des conventions contraignantes de la *zarzuela*, genre traditionnel sans véritable ambition artistique, mêlant chant et comédie parlée. Le public espagnol, semble-t-il, n'était pas prêt à goûter d'emblée un art dramatique musical âpre et exigeant, nourri d'authentique culture gitane et *flamenca*. Un ballet-pantomime répondit donc, dès 1916, à une demande de révision, plus symphonique que la version d'origine, et au sein de laquelle une mezzosoprano lyrique remplaçait la créatrice *flamenca* Pastora Imperio.

Philippe Soler prenait le soin, riches exemples vidéoprojetés à

l'appui, de rappeler à ses auditeurs quels étaient les principaux éléments constitutifs de l'art *flamenco* (chant, guitare, danse..) au sein duquel le *cante jondo* (« chant profond ») occupe une place centrale, plainte incantatoire de nature mélismatique, pouvant user de micro-intervalles, et entretenant un rapport permanent avec une forme de transe hypnotique. Le conférencier rappelait aussi que de Falla fut, avec le poète Lorca, l'organisateur en 1922 d'un concours de *cante jondo* à Grenade. Ce style de chant, nourri de culture arabo-musulmane d'une part, gitane d'autre part, avait été introduit dès 1894 par le compositeur Tomás Bretón (1850–1923) dans l'une de ses œuvres, avant que Falla ne renouvelle le geste, préfigurant *L'Amour sorcier*, dans certains passages de *La vie brève*.

Le conférencier mettait ensuite en lumière quelques-unes des étapes significatives du parcours artistique de Manuel de Falla, compositeur « à maturation lente » : sa rencontre, à Paris, avec le pianiste Ricardo Viñes, sa fréquentation du groupe des « Apaches », dont Maurice Ravel était une figure importante, ainsi qu'Isaac Albeniz, dont la suite *Iberia*, donnée en première audition par la pianiste Blanche Selva le 2 janvier 1908, fut pour lui un événement marquant. D'autres créations parisiennes contribuèrent indéniablement à la construction de son identité artistique et de son style propre : ce furent, notamment, en 1913, *Jeux* de Claude Debussy, œuvre au langage éminemment

moderne – cela même si de Falla goûta peu la chorégraphie de Nijinsky), et *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, au langage rythmique prédominant. Les influences croisées de Ravel (compositeur en 1907 d'une *Rhapsodie espagnole*...) et Debussy seront à l'œuvre, fusionnant avec les souvenirs de la poésie *flamenca* et du *cante jondo*, dans maint passage des *Nuits dans les jardins d'Espagne*, poème symphonique pour piano et orchestre achevé en 1915, de Falla ayant regagné sa patrie suite à l'entrée en guerre de la France.

Après avoir évoqué le travail de collecte accompli par le pédagogue et folkloriste Felipe Pedrell (1841–1922), Philippe Soler précisait que la démarche la plus pratiquée par les compositeurs ibériques était celle du « folklore imaginaire », consistant à nourrir une création originale des caractères et des gestes organiques significatifs de l'art traditionnel. C'est néanmoins en arrangeant des mélodies populaires que de Falla composa ses *Sept chansons populaires espagnoles*, créées en 1915, par exemple la première d'entre elles, *El Paño moruno* (« Le drap mauresque »), proposée à l'écoute de l'assemblée par le conférencier. Celui-ci s'attachait ensuite à faire entendre, méthodiquement commentés, des extraits des deux versions successives (1915 et 1916) de *El amor brujo*, en soulignant la présence dominante des éléments constitutifs de l'art *flamenco* dans la première, et en détaillant au fil de son

propos les modifications structurelles et stylistiques, et même les suppressions intervenues dans la seconde, dans la musique de laquelle affleurent parfois les traces de l'admiration du compositeur pour l'œuvre de Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Claude Debussy, voire, Nicolaï Rimski-Korsakov ou Paul Dukas... Accompagnées notamment de la projection d'œuvres picturales du peintre Joaquin Sorolla, ou ajustées à la projection de passages de la chorégraphie de Léonide Massine (1959) ou du film de Carlos Saura (*El amor brujo*, 1986), on entendait ainsi des pièces tirées de chacune des deux réalisations, dont « Introduction et 1^{re} scène », « Cancion del amor dolido » (1916), « Danse de la fin du jour » (1915), « Danse de la frayeur » et « Danse du feu » (1916), et encore « Chanson du feu follet », « Danse du jeu de l'amour », « Chanson de la sorcière » conduisant à la conclusion de l'ouvrage.

Parvenu au terme de son propos, Philippe Soler associait à l'audition du « Final » d'*El amor brujo* la projection de très belles évocations de la ville de Grenade (par Sorolla), et de photographies donnant à voir la « Maison Falla », ou encore le tombeau du compositeur, dans la crypte de la cathédrale de Cádiz.

Compte rendu rédigé
par Pierre Saby



PRIX DU MOZARTEUM

Le Prix du Mozarteum, session 2026, a été attribué !

Le Prix du Mozarteum de France contribue à la promotion de la recherche musicologique en la rendant accessible – au-delà du milieu universitaire – à un large public de mélomanes, dont les membres du Mozarteum. Il s'agit donc d'une action, unique en son genre, de **vulgarisation** et de **valorisation** de travaux universitaires de haut niveau.

Le Prix couronne un projet de conférence dont le sujet présente un intérêt pour un large public de mélomanes non spécialistes en musicologie. Le concours est ouvert aux étudiantes et étudiants de tous les établissements français d'enseignement supérieur (Départements « Musique et Musicologie » des Universités, Conservatoires, Grandes Écoles... : doctorants, jeunes docteurs, étudiants de Master 2, âgés au maximum de 30 ans.

La lauréate ou le lauréat, qui se voit remettre un chèque de 1000 €, prononce sa conférence devant le public du Mozarteum, et il lui est en outre proposé de participer à une émission en direct sur les ondes de la radio nationale RCF.

Pour la session 2026, le jury était composé de :

- Laure Barthel, harpiste, enseignante, docteur en musicologie
- Violeta Coutaz, pianiste, musicologue, pédagogue, conférencière
- Yves Jaffrès, organiste, docteur en musicologie, président du Mozarteum de France
- Jacques Nouvier, responsable du secteur « musique classique » sur la chaîne de radio RCF Notre Dame
- Pierre Saby, musicologue, Professeur des Universités en retraite, président du jury
- Philippe Soler, pianiste, conférencier

Ce jury a auditionné, le jeudi 12 mars 2026, une candidate et deux candidats pré-sélectionnés sur dossier. Après délibération, a été élu lauréat du Prix du Mozarteum de France 2026 :

Paulien Laurens,

(Doctorant, Université Lumière Lyon 2)

pour son projet de conférence intitulée :

« Comment composer un *Requiem* aujourd'hui ? »

La conférence sera donnée le **jeudi 30 avril 2026 à 16 h 30**, et le lauréat recevra son prix à cette occasion. Le compte rendu de la conférence sera donné dans le prochain numéro des *Notes*.



UN MOIS MOZART À L'ORCHESTRE DE LYON

La programmation du mois d'avril 2026 de l'Auditorium-Orchestre de Lyon comporte plusieurs concerts consacrés à l'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart, dont certains feront place à la musique de son père Leopold et de son fils Franz Xaver.

Ci-dessous le résumé de cet hommage d'exception. Pour toute autre précision, voir sur le site internet de l'Auditorium :

<https://www.auditorium-lyon.com/fr/nouvelle-saison>

Vendredi 10 avril 2026 à 12 h 30 (Salle Proton de la Chapelle)

- Leopold Mozart : Sonate à 3 en *sol* majeur

- W. A. Mozart : Quatuor avec piano n° 2 en *mi b* maj. K. 493

Mercredi 15 avril et jeudi 16 avril à 20 h

- W. A. Mozart : les trois dernières symphonies (n° 39 en *mi b* maj. K. 543, n° 40 en *sol* min. K. 550, n° 41 en *do* maj. K. 551)

Mardi 21 avril à 20 h (Salle Molière)

- programme du 10 avril, et : Franz Xaver Mozart, Quatuor avec piano en *sol* min. *op.* 1

Jeudi 23 à 20 h et Samedi 25 à 18 h

- W. A. Mozart : *Don Giovanni*, version de concert

Vendredi 24 à 20 h

- Récital d'orgue symphonique. Oeuvres diverses, dont : W. A. Mozart, Ouverture des *Noces de Figaro* et *Adagio* du concerto pour clarinette en *la* maj. K. 622

UN RAPPEL

Communication du Mozarteum

La *newsletter* du mois de mars 2026 a été diffusée le 26 février. Rappel : pour vous abonner aux *newsletters* du Mozarteum de France, inscrivez vous en allant au bas de la page d'accueil de notre site Internet.

DU CÔTÉ DE NOS PARTENAIRES

Les Amis du Musée des Beaux-Arts de Lyon

Jeudi 16 avril 2026 à 15 h : *Le Porté du bijou : pouvoirs, rituels, protections*, par Brigitte Serre-Bouret.
(seconde conférence du cycle *Le Bijou dans tous ses éclats*)

Société Philharmonique de Lyon

Mardi 19 mai 2026 à 18 h 15, à l'Hôtel Charlemagne (69002) : *Bedrich Smetana ou La Renaissance de la musique tchèque*, par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin.

Mardi 2 juin 2026 à 18 h 30, à l'Auditorium Maurice Ravel : *Conférence-rencontre avec le pupitre des trombones et tubas.*

Inscription indispensable :
contact@sophily.fr

2AUTA

Association des Auditeurs de l'Université Tous Âges de Lyon

Adhérents Mozarteum : accès aux activités aux mêmes tarifs que les adhérents 2AUTA, après adhésion avec tarif réduit. Voir le site de l'association :

<https://2auta.assoconnect.com>

Informations recueillies
par Pierre Saby

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



Association des
AMIS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON



2AUTA

Almaviva



Directeur de la Publication et Rédacteur en chef :
Yves Jaffrès – Coordination : Pierre Saby –
Rédacteurs : Laure Barthel, Yves Jaffrès, Joseph Roller, Pierre Saby