

MOZARTEUM



DE FRANCE

# MOZARTEUM DE FRANCE

NOTES N° 49

Juillet 2026

PARTENAIRE OFFICIEL DE LA FONDATION MOZARTEUM DE SALZBOURG

Siège social : 39 bis, rue de Marseille 69007 LYON

[www.mozarteumdefrance.fr](http://www.mozarteumdefrance.fr)

## LE MOT DU PRÉSIDENT

Chers amis,

Les activités de la saison 2025-2026 se sont achevées ; après l'été (que nous souhaitons supportable !), il ne restera plus que l'Assemblée Générale du 26 septembre pour en dresser le bilan. La saison prochaine est prête et elle vous a été présentée le vendredi 12 juin ; si vous ne possédez pas la plaquette qui a été éditée et qui est toujours disponible, vous pouvez la consulter sur notre site [www.mozarteumdefrance.fr](http://www.mozarteumdefrance.fr) et la diffuser autour de vous.

Ce qu'il faut espérer maintenant ? D'abord que l'enthousiasme pour la musique reste intact et même continue de croître... La variété des sujets qui seront abordés la saison prochaine cherche à raviver en nous la curiosité, l'appétit du savoir et l'admiration pour des musiques mal connues ou tout simplement à découvrir. Ajoutons que la convivialité qui naît de nos échanges est aussi un facteur qui rend ces

rencontres plus agréables et fructueuses.

Ensuite nous souhaitons que les voyages proposés, en particulier cette année celui de Salzbourg, puissent se réaliser – toujours pour la plus grande satisfaction des participants. Ces voyages, alors que la conjoncture les rend plus onéreux et parfois plus complexes, outre leur qualité au niveau culturel et artistique, renforcent assurément les liens entre les membres de notre association et par ricochet, en enrichissent la cohésion.

Au risque de me répéter, disons qu'il serait bon que nous soyons toujours plus nombreux. La conférence-concert exceptionnelle du 21 octobre prochain à l'Auditorium que, cette année, nous sponsorisons (avec la fondation Bullukian et la Société Philharmonique de Lyon) sera une occasion de nous faire connaître auprès d'un large public et ainsi d'élargir notre audience. Cette conférence originale intitulée « *Quand la musique fait swinger nos neurones....* » nous dira ce que les sciences nous apprennent de l'influence de la musique sur notre

psychisme Pour y assister gratuitement, il sera bon de s'inscrire dès le début de la saison.

La composition de ces *Notes* essaie de rendre compte de la vitalité de notre association, certes modeste, mais c'est avec des petits ruisseaux que l'on fait de grandes rivières. Chaque réalisation positive contribue au mieux-être de chacun et de tous. S'il vous vient de bonnes idées pour le Mozarteum, retenez-les et faites-les nous connaître !

Bon été à chacune, à chacun, même si le dérèglement climatique devient de plus en plus accablant pour tous... Nous aurons la joie de nous retrouver le 26 septembre, pour une nouvelle saison.

Yves Jaffrès

## HOMMAGE À SERGE PANNIER (1933 – 2026)



Serge Pannier, qui fut longtemps un compagnon actif et avisé du Mozarteum de France, est décédé le 18 juin 2026 à l'âge de quatre vingt-treize ans. Nous reproduisons ci-dessous l'hommage qui fut prononcé lors de ses obsèques, le 24 juin, par Roger Thoumieux, ancien président de l'association.

*Au nom de notre association musicale, le Mozarteum de France, dont il a été membre pendant plus de vingt ans, je voudrais rendre hommage de mon mieux à notre ami Monsieur Serge Pannier qui vient de nous quitter. Il nous avait rejoints à l'issue d'une longue et belle carrière en tant qu'ingénieur et cadre dans l'industrie textile, d'abord dans le Nord de la France puis dans notre région au sein du groupe Gillet.*

*La musique était un domaine culturel de prédilection pour lui. Comme je me le suis laissé dire, il aurait même aimé apprendre à jouer d'un instrument si ses obligations matérielles le lui avaient permis. Jusqu'à la fin de sa vie, il a donc écouté entre autres les nombreux disques de sa collection et les émissions musicales à la radio.*

*Il avait certainement une prédilection pour Mozart notre musicien tutélaire, et c'est donc tout naturellement qu'il avait rejoint notre association.*

*Il est d'abord devenu un auditeur fidèle et très assidu de nos conférences musicales, lesquelles ont pu s'étendre au fil du temps vers un large éventail de compositeurs et de sujets musicaux. À cet égard Monsieur Pannier avait l'esprit très ouvert.*

*Il se plaisait aussi à participer à nos autres manifestations comme les concerts festifs de Noël ou nos sorties amicales de fin de saison.*

*Assez vite, il devint membre de notre Conseil d'administration, nous faisant bénéficier de son expérience d'ancien cadre professionnel et de son jugement pertinent. Ses interventions étaient toujours très remarquées au cours de nos réunions, car il savait allier droiture exigeante et pondération d'un sage.*

*À côté de cela, je soulignerai sa gentillesse, son esprit serviable et son dévouement jusqu'aux tâches les plus simples qui faisaient aussi la vie de notre association, quand il s'agissait par exemple d'approvisionner les « pots de l'amitié » qui suivaient régulièrement nos conférences.*

*À noter enfin que son esprit foncièrement sérieux et profond ne dédaignait pas pour autant l'humour dont il savait émailler ses propos.*

*Tout aussi bien, il aimait en bon grand-père éveiller l'intérêt des enfants, leur parlant tel un connaisseur familier de l'orgue du Grand Temple protestant de Lyon lors de visites organisées. L'orgue, le roi des instruments, comme on dit, semblait d'ailleurs l'émouvoir profondément, puisqu'il allait volontiers, m'a-t-on dit, écouter celui de la cathédrale Saint-Jean.*

*Outre le Mozarteum, Monsieur Pannier apportait également ses qualités et ses compétences dans le cadre de l'Université Tous Âges à l'Université Lumière Lyon 2. Personnellement je dois à sa recommandation d'avoir eu la possibilité de dispenser mes conférences musicales au sein de divers organismes culturels de*

*l'agglomération lyonnaise et de faire mieux connaître ainsi le Mozarteum de France.*

*Il faudrait aussi évoquer son engagement personnel dans le domaine du social, en laissant sans doute à l'un de ses proches le soin de le faire.*

*À côté de sa famille qui lui était très chère, il avait à cœur ainsi de mettre son temps libre au service de belles et nobles causes.*

*Cher Monsieur Pannier, comme dans la vie vous vous êtes illustré de manière exemplaire au sein de notre association. Au nom de tous nos amis, je voudrais vous dire notre gratitude et le beau souvenir que nous garderons de votre personnalité.*

Roger Thoumieux



## **RETOUR SUR NOS CONFÉRENCES**

**Mardi 7 avril 2026 :**

***Autour du Don Giovanni de Mozart***  
**par Aurore Flamion, professeure de Culture musicale au CNSMD de Lyon**

Le mardi 7 avril 2026, en partenariat avec la Société

Philharmonique de Lyon et dans le cadre d'un mois de programmation prioritairement consacré à W. A. Mozart par l'Auditorium-Orchestre de Lyon, le Mozarteum de France recevait Aurore Flamion, professeur de Culture musicale au CNSMD de Lyon, pour une conférence intitulée « Autour de *Don Giovanni* ».

La conférencière introduisait son propos par une évocation, parmi de nombreuses autres possibles, de quelques réinterprétations du mythe de Don Juan, ou références au personnage mozartien et à l'opéra *Don Giovanni* proprement dit, dans le patrimoine artistique et philosophique, citant par exemple, au plan littéraire, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et sa nouvelle *Don Juan*; au théâtre, Éric Emmanuel Schmitt (*La Nuit de Valognes*); en musique, Frédéric Chopin et ses *Variations* sur « La ci darem la mano », Nino Rota (« *Fantasia* sur 12 notes du *Don Giovanni* », pour piano et orchestre); et en philosophie Theodor Adorno (« Hommage à Zerline ») et Sören Kierkegaard, lequel, tout en jugeant que le livret de l'opéra était léger et peu poétique, donna dans *Ou bien... ou bien* une analyse approfondie de l'ouvrage de Mozart et de son personnage central, tel qu'il est incarné en musique. Aurore Flamion commentait le début de l'ouverture de l'opéra, d'emblée évocatrice des Enfers, et citait à ce propos Pierre Jean Jouve, qui entendait « plainte » et « gémissement » dans le motif des violons qui répond aux premiers accords et au rythme de « marche

funèbre » installé par les basses de l'orchestre. Un extrait de captation vidéo du spectacle mis en scène par J.F. Sivadier à Aix-en-Provence en 2017 ouvrait, pour clore cette introduction, une série de projections qui allaient jaloner la conférence, témoins de la diversité et de la richesse des approches possibles.

Rappelant ensuite que l'opéra de Mozart, créé à Prague en octobre 1787 (avant une reprise à Vienne l'année suivante), s'inscrivait, après *Le Nozze di Figaro*, dans le cadre de la collaboration du compositeur avec le poète et librettiste Lorenzo Da Ponte, Aurore Flamion soulignait le fait que *Don Giovanni*, œuvre répondant au demeurant à l'appellation générique *dramma giocoso*, se situait « à la confluence de plusieurs genres » : le dénouement n'en procède pas, beaucoup s'en faut, du genre *buffo*, pas plus que, dans le premier acte, le meurtre du Commandeur. En regard de ces éléments, les scènes réunissant le héros et son serviteur Leporello, forment un contraste marqué, et les couples d'opposition mort/ rire, ou drame/ divertissement contribuent à dessiner un fil conducteur qui traverse l'ensemble de l'ouvrage. Les quinze premières minutes de l'ouvrage (Leporello seul, puis le duel, la mort du Commandeur...), sont très caractéristiques de cette dramaturgie bivalente, et la conférencière donnait à voir et entendre ces premières scènes dans la version proposée, lors du Festival de Glyndebourne

2010, par le metteur en scène Jonathan Kent.

La lecture du mythe, évoluant au fil du temps, se nourrit des multiples niveaux de signification qu'il porte. Hoffmann, pour sa part, voyait dans l'opéra de Mozart l'œuvre « romantique » par excellence, et se désintéressait de la veine *buffa* du livret pour donner le pas, en faisant de Donna Anna le personnage central du récit, à l'imaginaire de son narrateur assistant à une représentation, et à la dimension surnaturelle et fantastique du mythe. Quelques décennies plus tard, la vision de Kierkegaard est tout autre, alors même que le philosophe faisait de *Don Giovanni* un archétype en matière d'opéra. Proposant à titre d'exemples, successivement, la *canzona* de Cherubino « Voi che sapete » extraite des *Nozze* (mise en scène Martin Kusej, direction musicale Raphaël Pichon, 2023), puis les couplets de Papageno au début de la *Zauberflöte* (mise en scène Pierre Audi, direction Riccardo Muti, 2006), l'air de Don Giovanni dit « du champagne », « Fin ch'han dal vino » (mise en scène Vincent Huguet, direction Thomas Guggeis, 2022), et un extrait d'une représentation donnée en 2019 à la Royal Opera House (mise en scène Jasper Holten, direction Hartmut Henschen), la conférencière évoquait les différentes « étapes du désir » dans la pensée de Sören Kierkegaard : désir naissant ou « rêvant », désir « cherchant », et désir « force désirante », impérieux, triomphant, irrésistible et ... infernal,

qui traverse la musique de Mozart et fait de son opéra une manifestation unique de « génialité sensuelle », dans laquelle le vertige de l'ivresse constitue l'élément moteur de la vie du héros.

Dans la dernière partie de son propos, Aurore Flamion s'interrogeait, et invitait son auditoire à le faire avec elle : comment articuler condamnation morale du personnage ainsi dessiné et pouvoir de séduction de l'opéra en tant qu'œuvre ? Comment considérer le héros au prisme des sensibilités contemporaines ? Comment, au passage, accepter des lectures de l'opéra faisant état d'ambiguïtés décelables dans la construction d'un personnage comme celui de Donna Anna, laquelle, selon certains auteurs ne serait pas seulement une victime ? Et comment, enfin, représenter de nos jours l'irreprésentable, comment répondre au défi que constitue pour un homme de théâtre moderne la dernière scène de *Don Giovanni* ? En contrepoint de ce questionnement, Aurore Flamion donnait à voir deux exemples de représentation de la fin de l'opéra, dans la mise en scène de Peter Sellars, avec Craig Smith dirigeant les Wiener Symphoniker (1989), et dans celle de Jean-François Sivadier (Aix-en-Provence, 2017, direction Jérémie Rhorer). Elle complétait son évocation du mythe de Don Juan en musique en proposant un extrait du ballet de Christoph Willibald Gluck, donné en 2024 au Théâtre du Capitole de Toulouse dans la scénographie de Marko Japelj et la

chorégraphie d'Edward Klug  
(direction musicale Jordi Savall).

Compte rendu rédigé  
par Pierre Saby

**Jeudi 30 avril 2026 :**

***Comment composer un Requiem  
aujourd'hui***

**par Paulien Laurens, doctorant en  
musicologie (Université Lumière  
Lyon 2), lauréat du Prix du  
Mozarteum 2026**



Après la remise du Prix

Le jeudi 30 avril 2026, le Mozarteum recevait Paulien Laurens, doctorant en musicologie à l'université Lumière Lyon 2, lauréat du Prix du Mozarteum 2026 pour sa proposition de conférence intitulée : « Comment composer un *Requiem* aujourd'hui ». Dans un contexte aujourd'hui largement sécularisé, que peut signifier encore pour un compositeur l'écriture d'un *Requiem* ? À quels gestes, à quelles formes de rituel ou d'expériences sensibles une telle œuvre peut-elle désormais se rattacher ? Telles étaient les questions autour desquels s'articulaient le projet distingué par le jury du Prix.

Paulien Laurens, après avoir précisé que son domaine de recherche concernait le concept de « sacré » dans la musique contemporaine, indiquait que sa conférence serait construite en trois parties : tout d'abord une évocation du genre « Requiem », de son histoire et des enjeux esthétiques et spirituels de son évolution ; puis une présentation d'une œuvre particulière, le *Requiem* de Francesco Filidei (compositeur italien né en 1973) ; enfin un regard sur quelques œuvres contemporaines relevant, d'une façon ou d'une autre, du genre.

Le conférencier rappelait donc que le Requiem en musique résultait de la rencontre, au XV<sup>e</sup> siècle, des anciens rituels funéraires chantés (antiennes, répons) du répertoire grégorien – le « In Paradisum », par exemple), et de la Messe en musique pratiquée quant à elle à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, après celle de Guillaume de Machaut (ca 1300–1377), premier exemple connu du genre. Le tout premier Requiem en musique (à trois parties vocales, et sans instrumentarium) qui soit passé à la postérité est celui que composa Johannes Ockeghem (ca 1420–1497), dans les années 1460-1480, dont les auditeurs du Mozarteum pouvaient admirer en vidéoprojection une page du manuscrit enluminé, et entendre l'*Introït*, sur les paroles « Requiem æternam dona eis Domine ». Le *Requiem* en musique, dont Paulien Laurens donnait à voir en un tableau la succession des différents versets (ordinaire de la

messe et Propre de la messe des morts), se développa jusqu'à devenir progressivement, à partir la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, un genre majeur de la musique religieuse, après que les travaux du Concile de Trente eurent fixé le modèle et les éléments textuels officiellement reconnus par l'Église de cette célébration votive située hors du temps liturgique ordinaire. De nombreuses commandes nobiliaires, notamment, en assurèrent le développement et la place éminente dans la société d'Ancien Régime. Deux extraits de *Requiem*, choisis parmi les chefs d'œuvre du genre au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient proposés à l'écoute de l'assemblée : celui de Marc-Antoine Charpentier (1643–1704), dans la musique duquel on perçoit déjà une forme de théâtralité, et celui de W. A. Mozart (1791), dont le « Tuba Mirum » procède quant à lui d'un lyrisme et d'une théâtralité notoires, l'usage exceptionnel du trombone pouvant au demeurant évoquer, toutes choses égales par ailleurs, l'univers sonore propre à certaines scènes d'opéra – le *Don Giovanni* du même compositeur, par exemple...

Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains des grands compositeurs romantiques dramatisent délibérément le genre. C'est le cas d'Hector Berlioz, dont le « Requiem » (*Grande Messe des morts*, 1837), commande d'État en mémoire des soldats tués lors de la révolution de 1830, requiert un nombre important d'exécutants (le compositeur en souhaitait environ cinq cents), et use d'effets de mise en espace de la musique, notamment

dans le « Tuba mirum » donné à entendre par Paulien Laurens, pour lequel quatre petits ensembles de cuivres doivent être placés aux quatre angles de l'espace occupé par le chœur. On sait aussi les qualités dramatiques, « spectaculaires », du *Requiem* de Giuseppe Verdi, composé en 1874... La seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle vit, cependant, à la suite de la contribution de Robert Schumann (1852), le retour du genre à des formes de religiosité plus recueillies, ouvrant la voie à une lignée d'œuvres portant témoignage de la redécouverte des répertoires anciens, du chant grégorien et du langage modal, au premier rang desquelles le *Requiem* de Gabriel Fauré (1888, puis 1893), de l'esprit duquel héritera encore celui de Maurice Duruflé (1947), dont le conférencier donnait à entendre le « Sanctus » dans la version pour chœur et orgue. L'évolution du langage musical à l'époque contemporaine (chromatisation des échelles, usage de dissonances, notamment) n'exclut nullement l'allégeance possible à certains des codes hérités du passé, ainsi qu'en témoignent, par exemple, l'usage de l'écriture canonique par György Ligeti dans son propre *Requiem* (1963–1965) – dont un extrait était proposé à l'assemblée – et la référence, revendiquée par le compositeur, à l'héritage de Johannes Ockeghem...

Francesco Filidei (né en 1973), compositeur italien très actif aujourd'hui, appartient à une génération de musiciens pour lesquels la composition d'un

*Requiem* est étrangère à tout contexte proprement liturgique et sacré : il s'est exprimé à ce sujet de façon explicite. Néanmoins, comme le fait observer Paulien Laurens, l'expressivité héritée de l'histoire du genre est incontestablement présente dans celui que le musicien a donné en 2020, pour chœur mixte de seize voix et ensemble de dix-sept instruments. On note que Filidei opère un choix parmi les versets constitutifs du rituel des morts. Dans le « *Requiem aeternam* » qu'il proposait à l'écoute, le conférencier soulignait la référence au style de Maurice Duruflé, et la mise en œuvre musicale d'une forme de métaphore de la lumière et du repos éternel, puis d'un retour à la poussière de la matière... On pouvait apprécier encore le « *Recordare* », dans lequel Paulien Laurens décelait la reprise, au plan de la structure d'ensemble, du modèle mozartien, ainsi qu'une forme de figuralisme musical hérité des langages du passé. Il mettait en lumière les gestes compositionnels hérités, dans l'œuvre contemporaine, de l'ultime chef-d'œuvre du compositeur salzbourgeois (rapport au texte-support, mise en valeur de mots particuliers, figures signifiantes...), mais aussi soulignait la présence d'effets sonores originaux, et de démarches novatrices, telle l'utilisation, dans le traitement de la quatrième strophe du texte, d'un chant sicilien confié à une voix soliste. On remarquait encore (d'autant mieux que l'exemple était proposé en captation vidéo) l'utilisation de matériaux sonores a

*priori* étrangers à l'orchestre, comme ce que l'on nomme souvent des « boîtes à meuh », lesquelles, par là même, changent de nature... Paulien Laurens faisait allusion aussi au discours détaché et teinté d'humour du compositeur au sujet de son œuvre : « Il manquait quelque chose à mon catalogue... »

La dernière partie de la conférence était consacrée à la présentation de quatre œuvres appartenant d'une façon ou d'une autre au genre du *Requiem*, toutes composés après 2020 : le *Dream Requiem* (2025) de l'américano-canadien Rufus Wrainwright, pour narrateur, soprano solo, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre, composé sur le poème *Darkness* de Byron et les textes liturgiques de la messe des morts, dans lequel sont perceptibles des gestes porteurs de liens entre les arts et entre les époques, et dont était donné à découvrir le « *Libera me* » ; le *Requiem civil* de la compositrice française Lise Borel, pour chœur mixte *a cappella*, œuvre commandée par la Fondation de France qui fut créée en 2022 aux catacombes de Paris, et dont la musique est empreinte de langage classique, par exemple le n° 5, « *Eternity* » ; le *Requiem Aeternam – Monumenta II* de Yann Robin (2023), commande de Radio France, pour deux pianos, orgue, ensemble vocal, grand chœur et grand orchestre, dont les filiations ou apparentements contemporains sont manifestes – on pense à György Ligeti notamment, même si le compositeur français fait usage dans

son écriture d'un langage intratone absent de l'œuvre de référence (*Requiem*, 1963–1965) de son illustre prédécesseur ; enfin le *Requiem for nature* (2023) du chinois Tan Dun, dont le propos s'inscrit dans le contexte actuel des problématiques environnementales, dont l'écriture fait appel à une soprano, une soprano tibétaine, un *morin khuur* (instrument à cordes mongol), un *pipa* (luth chinois), un chœur et un orchestre, et qui fait appel à la tradition populaire asiatique (chant de gorge mongol) tout en référant au chant grégorien originel, sans renier, par ailleurs, en un air faisant songer à... Puccini, la tradition lyrique du genre du *Requiem*, lequel fit abondamment appel au style opératique dans le cours de son histoire.

Paulien Laurens proposait à son auditoire, au terme de son exposé, de « faire un pas de côté » par rapport au genre, pour mieux en percevoir, au-delà des particularités propres à chacune des œuvres contemporaines évoquées – confrontation des traditions, appel au genre parlé, recherche des « extrémités du son », mais aussi parfois retour de langages anciens – la pérennité d'ordre spirituel, fondée sur une dualité fondamentale liant indissociablement déploration funéraire et hommage à la vie. Il refermait son propos en rappelant, entre autres auteurs cités par lui au fil de sa conférence, cette réflexion de deux analystes contemporains (Pascale Rouet et Christophe Marchand, *Enquêtes sur le sacré*

*dans la musique d'aujourd'hui : hommes, œuvres, horizons*) : « L'œuvre moderne, par un long travail de l'oreille, intègre l'image du sacré que nous renvoient les œuvres passées de leurs propres temps pour faire vivre les outils qui sont ceux d'aujourd'hui. Elle n'est ainsi effectivement ni rupture, ni répétition mais le produit, selon la belle expression de Claude Ballif, d'une lente *quête de l'inouï*. »

Compte rendu rédigé  
par Pierre Saby

**Jeudi 21 mai 2026 :**

***Musique de luth et tablatures :  
comprendre les pratiques  
musicales du XVI<sup>e</sup> siècle***

**par Emma Spinelli, doctorante  
contractuelle en musicologie  
(Sorbonne Université)**

Le jeudi 21 mai 2026, le Mozarteum de France recevait Emma Spinelli, Doctorante contractuelle et chargée d'enseignement en musicologie à Sorbonne-Université (elle avait été l'une des « finalistes » du Prix du Mozarteum 2025), pour une conférence intitulée « Musique de luth et tablatures : comprendre les pratiques musicales du XVI<sup>e</sup> siècle ».

Après avoir indiqué que ses travaux de recherche avaient trait à l'œuvre du luthiste milanais Jean-Paul Paladin (mort à Lyon vers 1565), Emma Spinelli introduisait son propos en présentant le luth, instrument muni de frettes, au

nombre de cordes variable, pour lequel furent majoritairement destinées les tablatures à l'époque de la Renaissance. Elle soulignait, par ailleurs, que l'on associe parfois trop facilement l'idée de polyphonie vocale à la période renaissante, car les apparences peuvent être trompeuses : souvent, les partitions instrumentales ne faisaient pas l'objet d'éditions. En revanche, pour certains instruments, émergèrent progressivement divers types de notation spécifique globalement désignés par le terme de « tablature », et le répertoire vocal commença à être noté en tablature sous forme de transcriptions pour le luth. Une chanson renaissante, expliquait la conférencière, était alors de nature comparable à celle d'un standard de jazz à l'époque contemporaine : les chansons étaient largement connues, partagées, et de nombreuses variantes pouvaient exister de la même matrice, parfois jusqu'à quinze ou vingt pour une même chanson. On essaie aujourd'hui de retrouver les pratiques de jeu des musiques anciennes et, indépendamment des Traités publiés alors : les tablatures constituent pour cela de précieux outils.

Emma Spinelli donnait à voir divers exemples de tablatures, représentatives des systèmes français, allemands ou italiens, pour les plus répandus : les lignes horizontales y figurent les cordes de l'instrument, et des lettres ou des chiffres, selon les cas, indiquent précisément quelles cases jouer sur

le manche. Il s'agit donc d'une notation proche de la pratique, référant de façon précise au geste instrumental, cela d'autant que plusieurs notations possibles peuvent être utilisées pour une même note. Il n'est pas rare par ailleurs qu'un même morceau ait fait l'objet de plusieurs notations en tablature différentes... Cette notation, qui désigne le geste plutôt que, de façon abstraite, le son, capture la polyphonie de façon simple et concrète, génère de substantielles économies en matière d'espace et donc de papier : contrairement à ce qui se pratiquait concernant la polyphonie vocale, toutes les parties figurent ici sur la même « partition ». Le procédé permettait donc une diffusion plus efficace des œuvres, ainsi rendues plus accessibles aux musiciens amateurs, et constituait par ailleurs un support utile à l'apprentissage de l'écriture contrapuntique, ce que souligna en son temps le luthiste, compositeur, théoricien et pédagogue italien Vincenzo Galilei (1520–1591). Environ la moitié des « partitions » de la Renaissance connues aujourd'hui se présentent sous forme de tablature (jusqu'à quatorze éditions pour une même chanson...). Après avoir évoqué les traités du français Adrian Leroy (ca 1520–1598) – lequel propose une méthode de réalisation d'une bonne tablature (passer par la partition en notes, choisir la tonalité, transcrire en tablature voix après voix, ajouter ornements et diminutions) –, et de l'italien Galilei, qui introduit des

éléments pour la notation des durées, Emma Spinelli commentait divers exemples de « partition » en tablature, en éclairant son propos à l'aide de fragments enregistrés des œuvres choisies. À propos de *Quand'io penso al martire* de Francesco da Milano (1547), elle faisait observer la simplicité de la notation, susceptible de laisser le champ libre à une ornementation appropriée, et soulignait l'importance du choix d'une tonalité favorisant l'emploi de cordes à vide sur l'instrument, facteur de résonance optimale. En comparant, documents vidéo projetés à l'appui, de deux tablatures notant la même musique (Jean-Paul Paladin – † vers 1565 – et Emanuel Adriaenssen – † 1604), la conférencière insistait sur le fait que certaines tablatures pouvaient n'être pas faites pour être jouées telles quelles, mais aussi que l'on pouvait dans de nombreux cas déceler dans la tablature des traces de gestes improvisés apparentés aux techniques de diminution : le document se situe ainsi à la frontière des genres vocaux et instrumentaux, les motifs de diminution étant systématiquement absents du répertoire vocal édité.

Emma Spinelli proposait enfin une réflexion sur les diverses pratiques d'exécution telles que l'on peut les appréhender aujourd'hui. De la chanson *Can she excuse my wrongs* de John Dowland (1563–1626), elle donnait à apprécier successivement trois versions bien caractérisées : l'une jouée au luth seul, une autre à quatre parties vocales (dans la

réalisation enregistrée par le chanteur *rock* Sting, certes marginale au plan technique, mais non dépourvue de pouvoir de conviction), et dans une version vocale procédant du courant moderne d'interprétation « historiquement informée ». On doit noter que les tablatures étaient de façon générale accompagnées du texte chanté : le luthiste chantait sans doute l'une des voix, l'emplacement des paroles pouvant être de nature à indiquer laquelle... Des exemples audio-vidéo de luthistes chantant était proposés à l'auditoire, notamment celui d'Emma Lise Roux dans la chanson *Mille regretz* de Josquin des Prés (vers 14550/1455–1521) ou encore de Bor Zuljan interprétant la chanson *Zephyro Spira* en préluant et improvisant partiellement son accompagnement au luth.

La tablature est donc porteuse, concluait la conférencière, de nombreux enseignements pour les musiciens d'aujourd'hui : elle permet de reconstituer les gestes improvisés, permet d'approcher les techniques de diminutions (notamment *via* l'observation de tablatures progressivement plus chargées au fil du déroulement de la pièce transcrite). Elle constitue une forme de « photographie » de ce que pouvaient faire les interprètes anciens, instrumentistes mais aussi chanteurs, et joue un rôle incitatif important pour les interprètes modernes. On entendait pour clore la conférence deux nouvelles interprétations de musique vocale transcrite en tablature de luth : O

*felici occhi miei*, par Eduardo Eguez, et *Io ti vorria contar* (de Roland de Lassus) par Evangelina Mascardi.

Compte rendu rédigé  
par Pierre Saby

**Samedi 30 mai 2026**

***Une corne d'abondance musicale et vocale : Le Cor merveilleux de l'enfant (1892–1901), recueil de lieder de Gustav Mahler***

**par Fabrice Malkani, Professeur des Universités en Études germaniques**

Le samedi 30 mai 2026, le Mozarteum de France recevait Fabrice Malkani, Professeur des Universités en Études germaniques, pour une conférence intitulée : « Une corne d'abondance musicale et vocale : *Le Cor merveilleux de l'enfant* (1892-1901), recueil de *lieder* de Gustav Mahler ». Le conférencier évoquait tout d'abord quelques éléments importants d'histoire culturelle de nature à permettre de dessiner une perspective dans laquelle peut être inscrite l'œuvre en question : il s'agit de musique allemande, et d'un recueil de pièces allemandes, dont le compositeur était pour sa part autrichien. C'est dans le prolongement du mouvement romantique allemand que se place alors Gustav Mahler, plus particulièrement (après le romantisme dit « d'Iena ») ce que l'on peut nommer le romantisme « national », dont la langue germanique constitue un élément

central et moteur. Le recueil *Des Knaben Wunderhorn*, publié entre 1805 (l'année précédant la fin du Saint-Empire romain germanique) et 1808, par Clemens Brentano et Achim von Arnim, deux représentants éminents du romantisme allemand, contient près d'un millier de poèmes populaires – dans des versions ré-écrites pour la plupart – dont certains remontent à la fin du Moyen-Âge.

Mahler (1860–1911) connaît pour sa part une période d'importants changements politiques et culturels dans l'histoire des pays de langue allemande, après l'avènement en 1867 de l'Empire austro-hongrois et, à partir de 1871, du *Reich* « bismarckien » dont était exclue l'Autriche proprement dite, état de fait qui fut à la source d'une forme de « ressentiment » national chez nombre d'autrichiens... Fabrice Malkani soulignait que le compositeur était resté méconnu en France avant le début du xx<sup>e</sup> siècle, au-delà même de 1905, année de la première exécution de l'une de ses œuvres, au demeurant dans un contexte social où anti-germanisme et antisémitisme restaient notoirement présents. La célébrité de ce contemporain de Claude Debussy, dont la 9<sup>e</sup> symphonie ne fut jouée à Paris qu'en 1969, date manifestement de l'année 1971 et de l'utilisation de sa musique par le cinéaste Luchino Visconti dans le film « Mort à Venise ». Encore Mahler resta-t-il durablement réputé pour son hypothétique « gigantisme », sans réelle considération pour sa

technique compositionnelle subtile et originale (traitement thématique procédant d'un esprit cyclique étendu à l'ensemble de l'œuvre), non plus que pour son génie de l'orchestration, ou pour sa démarche esthétique organisée autour de la quête assidue de ce qu'il nommait *Naturlaut* (bruit de nature).

Après avoir donné à entendre le *Lied* « Wenn mein Schatz Hochzeit macht », premier volet des quatre « Chants du compagnon errant » – *Lieder eines fahrenden Gesellen* – dont le poème est tiré du « Knaben Wunderhorn », le conférencier s'attachait à souligner le rôle central du genre « lied » dans l'œuvre de Mahler : parfois hybridé d'éléments opératiques, le lied circule dans l'ensemble de la production musicale (notamment symphonique) de Mahler, et l'on note que le premier ouvrage catalogué du musicien s'intitule *Das klagende Lied* (1778-80), alors que le dernier n'est autre que *Das Lied von der Erde* (« Le chant de la terre », 1808-1909). Au-delà des recueils de *lieder* proprement dits, le genre – duel au demeurant : *Volkslied* (« populaire ») et *Kunstlied* (« savant, composé », abondamment pratiqué par les compositeurs romantiques) – irrigue la totalité de la production mahlérienne. C'est après la composition de sa première symphonie que le musicien eut la révélation du recueil de Brentano et Arnim, dont l'essentiel a été réécrit par les auteurs dans le style de la poésie populaire – 723 poèmes, en trois recueils, dédiés à Goethe. Là

encore, c'est le *Naturlaut* que cherche à faire entendre le compositeur, tout en inscrivant son travail dans le fil des mouvements artistiques exaltant la langue et l'essence du germanisme *via* la littérature, les travaux philologiques et la quête du folklore. Au fil des publications pour voix et piano ou avec orchestre, le *corpus* des pièces composées par Mahler a pu prendre des formes diverses : insertion d'un lied d'abord destiné à une symphonie, retrait d'un autre lied entre temps intégré à une autre symphonie, remplacement tardif de deux morceaux par deux nouvelles pièces... : ce sont au total seize poèmes mis en musique qui sont issus des recueils *Des Knaben Wunderhorn*, publiés par Mahler (initialement sous le titre *Humoresken*) à partir de 1892 (9 *Lieder* avec piano, puis orchestrations) jusqu'en 1899 (12 *Lieder* avec orchestre) et les toutes premières années du nouveau siècle pour les éditions tardives. Soulignant ici, les souvenirs de la musique bohémienne entendue pendant l'enfance, là, l'élégance raffinée d'un discours musical associé à des paroles parfois empreintes de trivialité, ailleurs encore le caractère tragique ou fantastique de l'objet musical créé par le compositeur, Fabrice Malkani s'attachait à mettre en valeur la diversité des démarches artistiques nourrissant la grande richesse du recueil mahlérien. Après avoir présenté et commenté les illustrations de pages de titre de certaines éditions, il faisait entendre

un choix significatif de pièces : *Rheinlegendchen* (« Petite légende rhénane »); *Lob des hohen Verstandes* (« Éloge du haut entendement », charge acerbe visant la critique musicale, *via* la confrontation des compétences musicales d'un rossignol et d'un coucou, départagés par un âne...); *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (« Le prêche de Saint Antoine de Padoue aux poissons », dont Mahler, modifiant les paroles, neutralise la dimension initialement édifiante au profit d'une conclusion porteuse d'ironie); *Das irdische Leben* (« La vie terrestre », évocation tragique de la destinée de l'homme dont les cris ne sont pas entendus); *Wo die schönen Trompeten blasen* (« Là où sonnent les belles trompettes », pièce fantastique de forme dialoguée mêlant thèmes populaires, musique militaire, éléments savants, et dont la forme dialoguée – une femme seule s'entretient avec l'ombre de celui qu'elle aimait – procède du genre de la ballade); *Revelge* (« L'éveil », défilé horrifique, marche implacable de squelettes, dérisoire musique militaire sans objet, pièce que Mahler, s'il en est cru, composa à grand peine, mais que le philosophe Theodor Adorno jugeait essentielle, au sens premier du terme : « Toute musique de Mahler est un *Revelge* »...). Fabrice Malkani concluait en soulignant la grande modernité de ces œuvres, que le chef d'orchestre Hans von Bülow avait, en 1892, refusé de diriger,

considérant qu'elles étaient « beaucoup trop bizarres »...

Compte rendu rédigé  
par Pierre Saby

**Samedi 13 juin 2026 :**

***Jean-Jacques Rousseau et la musique***

**par Pierre Saby, musicologue**

La dernière conférence de la saison 2025-2026 était donnée par Pierre Saby, que nous connaissons bien puisqu'il est notre secrétaire général et nous le découvrons ici sous un angle différent, puisque vous savez tous qu'il est aussi un éminent musicologue, professeur émérite du Département de Musique et Musicologie de l'université Lyon 2 !

Ses recherches l'ont conduit en particulier à participer à la première édition critique du *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau, sous la direction de Claude Dauphin (Éditeur Peter Lang, 2008). Il était donc certain qu'il nous présenterait excellemment le sujet qu'il nous avait proposé.

En effet son discours était émaillé d'écoutes musicales qui surprenaient par leur style « bon enfant », simple (pour ne pas dire « simpliste »), mais toujours très mélodique et plaisant à entendre.

D'entrée de jeu, il s'agissait du *Devin du village*, cet intermède de Jean-Jacques qui fut joué avec succès jusqu'en 1829 ! quand une perruque poudrée en laine atterrit sur

la scène, signe que la nouvelle génération des « Romantiques » n'acceptait plus « les petites chansons, les petits flonflons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce », stigmatisés par Berlioz ... Rousseau musicien est d'abord passé à la postérité et au XX<sup>e</sup> siècle, comme un mauvais compositeur, même si son talent de polémiste durant la Querelle des Bouffons lui valut la renommée quand il heurta notre fierté nationale en osant écrire dans sa *Lettre sur la musique française* : « que les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » (1753).

Pendant les compositions de Rousseau peuvent être réhabilitées, si on les considère sous l'éclairage qui leur convient :

- d'une part, elles sont représentatives d'une esthétique à part entière, celle du naturel et de la simplicité, qui, éclosse dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, irrigua de maintes façons la production musicale du XIX<sup>e</sup> ;

- d'autre part, elles entrent sans ambiguïté en résonance avec une pensée théorique originale et puissante, d'une grande cohérence, dont les racines se nourrissent au terreau de la linguistique (caractéristiques propres aux différentes langues) et de l'anthropologie (qu'est-ce que la musique ? En particulier qu'est-ce que le chant pour l'homme ?)

Mais l'apport théorique et esthétique de Rousseau en matière

d'art musical resta longtemps ignoré, occulté, en tout état de cause « non conscientisé » dans le discours des historiens de la musique. C'est une conférence de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à Genève en 1962, qui semble avoir donné le signal du développement moderne d'une véritable réflexion critique sur la musique et les écrits de Rousseau.

Le conférencier se devait bien sûr de rappeler l'importance de la musique dans la vie de Jean-Jacques, depuis ce qu'il nous raconte de ses apprentissages dans les *Confessions* jusque dans ses derniers écrits (*Rousseau juge de Jean-Jacques*, 1776), en passant par son invention d'une nouvelle écriture musicale, ses démêlés avec Rameau, le retentissement de sa *Lettre sur la musique française*, le succès du *Devin*, sa profession de copiste de musique, ses autres compositions qui le défendent contre des accusations de plagiat, accusations qui le blessèrent profondément. Les articles sur la musique que Diderot et d'Alembert lui avaient demandés pour l'*Encyclopédie* deviendront en 1767 un *Dictionnaire de Musique*, promis à un grand succès de librairie.

Tout ceci établissait que Rousseau jouissait de son temps d'une réelle renommée de musicien ; il convenait ensuite d'apporter un jugement circonstancié sur ses compositions.

Créé en 1753, en pleine querelle des Bouffons, *Le Devin* fit sensation et connut le succès public. Rousseau, en dépit de ses prises de

position en faveur de la musique italienne, compose un intermède français, avec du récitatif français, plus proche du parler... Mais c'est surtout le charme et la naïveté de l'intrigue et de la musique qui séduisent la cour et Paris, et assurent à l'œuvre une place dans l'histoire des changements du goût au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Rousseau ne s'en tint cependant pas là. En 1770 fut créée, à Lyon la « scène lyrique » de *Pygmalion* avec un texte en prose de Rousseau et une musique d'un lyonnais nommé Horace Coignet, avec peut-être quelques numéros de Rousseau lui-même. Ici on aura – et c'est nouveau – un « mélange alternatif » de déclamation et de musique : il n'y a plus de récitatif chanté, ni d'air : tout le texte dramatique est déclamé sans chant, mais il est entrecoupé d'interventions de l'ensemble instrumental, qui commente, annonce, fait écho aux sentiments du sculpteur amoureux de sa statue. Ce faisant, Rousseau apportait une réponse expérimentale à la question du récitatif français : d'une part la déclamation dramatique certes articulée, mais surtout expressive, s'enracine dans sa théorie d'un langage passionnel originel, et la musique forme avec cette déclamation une sorte de langage à double forme. Au passage, il fondait un genre, désigné aujourd'hui par le terme « mélodrame », qui connut un succès immédiat, notamment en Allemagne, mais il inaugurerait surtout un procédé, une technique dramatique qui devait irriguer de très larges pans de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle.

Enfin le recueil posthume des *Consolations des misères de ma vie* (1781) rend compte d'une pratique de compositeur amateur, voire de mélomane notant et arrangeant des mélodies fréquemment empreintes d'une sorte de naïveté, qui peut faire penser à une forme de « premier jet ». On y trouve des airs à l'italienne, des duos, des pièces à une voix et basse, et des romances, genre de chanson sentimentale simple et strophique, pour laquelle il faut se garder de toute élaboration musicale superflue.

Finalement cette pratique musicale qui prône la « simplicité » est en pleine cohérence avec une pensée et une esthétique musicale originale et féconde, explicitée dans ses écrits et en particulier dans *l'Essai sur l'origine des langues*. Rousseau y postule, dans l'ordre du mythe, l'origine commune du chant et de la parole, et il explique leur différenciation progressive dans le cadre d'un système d'oppositions systématiques : le sud vs le nord, la sensibilité vs l'intellect, la spontanéité vs la science, le chant vs la parole, la mélodie vs l'harmonie... Dans les trois avant-derniers chapitres (XVII à XIX) de l'ouvrage, le tout est repris en synthèse : la musique des grecs anciens figure un idéal perdu, lequel ignorait l'harmonie et dont les effets moraux trouvent leur source dans une mélodie générée par une langue rythmée et sonore. Voix, langue et musique sont consubstantiellement liées dans la conception du sonore développée par le philosophe. On trouve ici la théorisation du primat de

l'émotion sur l'intellect, porte ouverte à l'expression romantique.

En définitive la musique de Rousseau dans sa simplicité, développe le naturel et l'expression qui vient du cœur ; elle rencontrait ainsi une évolution du goût et une attente du public du XVIII<sup>e</sup> siècle qui conduisait non seulement au Romantisme, mais plus largement à une musique où, dans toutes les époques et dans tous les styles , les hommes ont besoin de l'art des sons pour se dire et s'épancher.

Compte rendu rédigé  
par Yves Jaffrès

## DESTINATION BORDEAUX !



Pour ce voyage à Bordeaux du 18 au 20 mai 2026, le nombre de 24 participants (pour 26 places proposées) a été réduit à 22 au dernier moment, deux personnes inscrites étant malades. Nous en sommes désolés pour elles car le

voyage a donné satisfaction à l'immense majorité des présents.

Le programme prévu s'est entièrement déroulé sous un temps clément qui nous a permis de voir la ville dans de bonnes conditions : les rives, au cours d'une balade commentée sur la Garonne, les quartiers anciens et le musée d'Aquitaine, grâce à une guide agréable et très compétente. La visite de la Cité des Vins, présentée dans tous les guides comme un des lieux à voir impérativement à Bordeaux, est en effet très riche, et le lieu offre une terrasse permettant d'admirer la ville de très haut. Malgré un audio-guide bien conçu, cette visite n'a pourtant pas fait l'unanimité, sauf l'excellent goûter dinatoire qui nous y a été servi et qui nous a permis d'assister ensuite dans de bonnes conditions à la représentation de l'opéra écrit et composé par Augusta Holmès, *La Montagne Noire*.

La mise en scène de cette œuvre nous a d'abord surpris – nous avons même cru un temps qu'il s'agissait d'une représentation de concert – mais par la suite, malgré quelques incongruités de mise en scène moderne, la représentation fut de bonne qualité et nous a permis de faire une belle découverte.

Le sourire était général le 20 mai au moment de l'embarquement pour le vol de retour, avant que la compagnie aérienne n'annonce des problèmes techniques entraînant l'annulation du vol. La compagnie nous a trouvé un hôtel près de l'aéroport, dont le confort ne nous a

pas consolés du contretemps : le voyage de retour a eu lieu avec 23 heures de décalage... Certains membres du groupe ont profité de cette belle journée ensoleillée pour se promener un jour de plus dans Bordeaux et les autres ont préféré se reposer à l'hôtel. La compagnie a pris en charge les frais de séjour et proposé une compensation.

Malheureusement cela ne nous a pas permis d'assister à la conférence du 21 mai, alors que nous avons, bien sûr, tenu soigneusement compte du calendrier du Mozarteum au moment de l'organisation !

Je tiens à remercier l'ensemble du groupe pour sa bonne humeur, sa gentillesse et sa compréhension. Plusieurs participants m'ont fait part de leurs souhaits pour les années suivantes et sont prêts à repartir !

Élisabeth Teissier

## JEUDI... À LA CAMPAGNE



Le 4 juin 2026, notre sortie traditionnelle du Jeudi à la campagne s'est déroulée, comme à l'habitude, très agréablement. Le seul petit bémol fut la pluie survenue en fin de matinée et qui nous a accompagnés ensuite pour le restant de la journée.

Nous avons fait en matinée, une visite jolie et émouvante à la Maison des Enfants d'Izieu, très bien commentée par une jeune guide, qui avec éloquence et délicatesse nous a raconté la belle et triste histoire des enfants juifs qui avaient trouvé dans cette maison un havre de paix et furent emmenés en 1944 en déportation avec les personnes qui s'occupaient d'eux, sur les ordres du chef nazi Klaus Barbie.

Après un délicieux repas pris au restaurant Le Col vert, à Mur-en-Gélinieux, nous avons pris la route de Virieu pour visiter le très beau château de Pupetières. Cette visite fut accompagnée par le châtelain, comte de Virieu qui avec talent et simplicité nous conta l'histoire de sa superbe demeure, magnifiquement décorée et meublée. Ce fut un moment hors du temps que nous avons beaucoup apprécié.

Michèle Biemann

## LA PROCHAINE SAISON A ÉTÉ PRÉSENTÉE

Vendredi 12 juin, dans la Salle des mariages de la Mairie du 7<sup>e</sup> arrondissement de Lyon, aimablement mise à disposition par

la municipalité, a eu lieu la présentation publique de la saison 2026–2027 du Mozarteum de France. Assisté du secrétaire Pierre Saby, le Président Yves Jaffrès donnait une lecture commentée du programme de conférences, présentant les conférenciers (dont certains étaient présents) et les sujets proposés en agrémentant son propos des documents visuels et sonores adéquats.

Outre deux conférences consacrées à l'œuvre de W. A. Mozart, le mois de janvier 2027 verra, comme c'est le cas une année sur deux à l'occasion du Festival dédié au compositeur par sa ville natale, l'organisation d'un voyage à Salzbourg, dont le programme fut brièvement évoqué en fin de séance par la ma trese d'œuvre Évelyne Perdriau. Comme chaque année, le Mozarteum célébrera d'autres anniversaires par la tenue d'une conférence : ainsi seront honorés Carl Maria von Weber (1786–1826) et Benjamin Britten (1913–1976). Mais d'autres compositeurs sont inscrits au programme : Franz Liszt, le lyonnais Louis Marchand, et Richard Strauss, dont sera présenté l'un des chefs-d'œuvre, l'opéra *Elektra*.

La collaboration entre le Mozarteum et ses différents partenaires continuera à porter ses fruits : avec l'association des Amis du Musée des Beaux-Arts, co-organisation, cette saison encore, d'une conférence à caractère interdisciplinaire (« Paul Klee et la

musique ») ; avec la Société Philharmonique de Lyon, une séance consacrée à la musique tchèque, laquelle constituera l'un des axes directeurs de la programmation de concerts de l'Auditorium de Lyon, mais aussi une conférence-concert exceptionnelle envisageant la musique sous l'angle des neurosciences cognitives. Un éminent instrumentiste viendra présenter son instrument (le hautbois) aux auditeurs du Mozarteum, et la dernière séance de l'année sera consacrée à une manière de promenade musicale, de Bach   Berio..., au sujet de divers modes de « représentation » du compositeur au sein des œuvres : signature en musique, hommage à un prédécesseur, citations... Comme chaque année, invitation sera faite au lauréat ou à la lauréate du Prix du Mozarteum à donner la conférence dont le projet lui aura valu cette distinction.   l'occasion de l'Assemblée Générale annuelle (26 septembre) et de la Fête du Mozarteum (5 décembre) seront proposés deux concerts prometteurs, donnés respectivement par un duo chant (soprano) et piano, le second par un duo basson et piano. La première partie de la Fête sera consacrée à un hommage rendu à la cantatrice belge Jodie Devos, récemment décédée, par l'un des fidèles adhérents de l'association.

En fin de présentation, pour faire suite à l'intervention d' Évelyne Perdriau, Yves Jaffrès donnait la parole à Élisabeth Teissier, qui présentait l'état de ses réflexions et

travaux préparatoires à l'organisation des voyages 2026-2027. Elle indiquait alors qu'elle envisageait de maintenir dans l'immédiat les voyages tels qu'ils étaient proposés jusque là, mais qu'elle suggérerait quelques modifications après avis des adhérents : maintien ou non du voyage de printemps l'année du voyage à Salzbourg, réflexion sur l'organisation du voyage à Saint Etienne... Elle proposera à la rentrée un sondage concernant ces questions.

Le Président rendait, par ailleurs, un hommage on ne peut plus mérité à Michèle Biemann, qui fut au long de plus de quinze années l'organisatrice magistrale des journées à l'Opéra de Saint-Étienne, ainsi que la cheville ouvrière imaginative des toujours plaisants « jeudis à la campagne », et qui a décidé de « passer la main ».

Pierre Saby

## UN RAPPEL

### **Communication du Mozarteum**

On peut **s'abonner gratuitement à la newsletter du Mozarteum de France** : il suffit de s'inscrire en allant au bas de la page d'accueil de notre site Internet. On peut aussi en faire la demande *via* le bulletin d'adhésion 2026-2027.

## DU CÔTÉ DE NOS PARTENAIRES

### **Les Amis du Musée des Beaux-Arts de Lyon**

**Vendredi 11 septembre 2026 à 15 h, à l'Auditorium du Musée : *Musée sentimental*, par Sylvie Rémond.**

**Samedi 17 octobre 2026 à 11 h, à l'Auditorium du Musée : *Nicolas de Staël : bleu, formes et lumière*, par Claire Joncheray.**

---

### **Société Philharmonique de Lyon**

**Mercredi 21 octobre 2026, partenariat Société Philharmonique/ Mozarteum de France/ Fondation Bullukian, à 17 h 30, grande salle de l'Auditorium de Lyon : Conférence-concert « Lorsque la musique fait swinguer les neurones », par Emmanuel Bigand.**

---

### **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 DONS

Depuis le 1<sup>er</sup> 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

*Alma viva*



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