

Emmanuel Reibel & Mélanie Guérimand
direction scientifique

La musique de chambre *histoire, pratiques, institutions*

Emmanuel REIBEL – Matthieu CAILLIEZ – Pierre PASCAL – Laure SPALTENSTEIN
Bénédicte HERTZ – Stefan KEYM – Étienne ESPAGNE – Louise BERNARD DE RAYMOND
Michel DUCHESNEAU – Rémi JACOBS – Claire LOTIRON – Claude DAUPHIN
François-Gildas TUAL – Delphine BLANC

Cet ouvrage est publié avec le soutien de l'IHRIM

collection État de l'art, série Musique de chambre, 2024

Avant-Propos

Emmanuel REIBEL

Chaque mois d'avril, le Concours international de musique de chambre de Lyon (C.I.M.C.L.) rythme la vie musicale de la capitale des Gaules. Depuis sa création en 2004, pas moins de 1 300 musiciens de 35 nationalités différentes eurent l'occasion de se mesurer à leurs pairs face à des jurys composés de figures aussi prestigieuses que Menahem Pressler, Natalia Gutman, Frans Helmerson, Valentin Erben, Wolfgang Holzmair, Felicity Lott, Donna Brown, Tom Krause, Roger Vignoles, Pamela Franck, David Grimal ou encore Régis Pasquier.

Au-delà des épreuves attirant de nombreux mélomanes, et malgré un modèle économique à réajuster chaque année tant les sources de financement sont fragiles, le partenariat avec la ville de Lyon, l'université Lumière Lyon 2, le Conservatoire à rayonnement régional, ainsi que le C.N.S.M.D.L. épisodiquement, offre de nombreuses opportunités pour des actions éducatives, culturelles et sociales permettant à un public plus large de découvrir la musique. Un tel creuset est également propice à la réflexion systématique sur la musique de chambre : les journées d'études annuelles ont donné lieu à un certain nombre de publications en partenariat avec les éditeurs lyonnais Microsillon puis Symétrie, qui dédie désormais à la musique de chambre une série spécifique¹.

Le C.I.M.C.L. est membre de la Fédération internationale des concours internationaux, au sein de laquelle se détachent une petite quinzaine de concours spécifiquement dédiés à la musique de chambre, comme ceux de Graz (Autriche), Melbourne (Australie), Harbin (Chine), Katrineholm (Suède), Osaka (Japon), Trondheim (Norvège) ou Banff (Canada). Certains d'entre eux sont consacrés à un genre unique, à l'image de la Banff International String Quartet Competition. Le C.I.M.C.L. est au contraire un concours généraliste qui s'attache chaque année à une formation différente : du duo violoncelle-piano au quintette

1. Mélanie GUÉRIMAND & Muriel JOUBERT & Denis LE TOUZÉ, *Le Duo violoncelle-piano, approches d'un genre*, Lyon : Microsillon, 2017 ; *Le Quatuor à cordes : vers les séductions de l'extrême*, Lyon : Microsillon, 2016 ; Gérard STRELETSKI, *Duo Violon-Piano. Mémoire et présence d'un genre*, Lyon : Publications du département « Musique & Musicologie », 2011 ; *Aspects de la mélodie*, Lyon : Symétrie, 2008 ; *Le Quintette de cuivres*, Lyon : Symétrie, 2005 ; *Le Trio avec piano*, Lyon : Symétrie, 2004 ; Denis LE TOUZÉ & Emmanuel REIBEL, *Le Quintette à vent*, Lyon : Symétrie, 2023.

Le *fidicinium* aux sources de la « musique de chambre »

Pierre PASCAL

Même si à l'origine la *musique de chambre*/*musica cubicularis*/*musica da camera*/*Kammermusik*/*chamber music* n'exclut pas le chant, sa maturation en tant que genre est indissociable du développement de la musique instrumentale au xvii^e siècle : au fil de l'aplanissement des oppositions héritées des lieux qui définissaient le style – la chambre [*camera*], l'église [*chiesa*] et le théâtre [*teatro*] – c'est la convergence féconde entre des pratiques sociales et des préoccupations formelles découlant de l'expérience de jeu qui a rendu possible les glissements vers l'acception moderne du terme. Depuis la fin du xix^e siècle, le canon de la musique de chambre repose implicitement sur l'excellence emblématique d'un répertoire qui touche à l'essence même du potentiel de la musique instrumentale à petit effectif.

L'objectif de ce texte n'est pas de retracer un parcours aussi riche qu'inextricable mais de montrer à travers un exemple qu'à partir du moment où l'écriture instrumentale idiomatique s'est développée – en particulier pour les cordes – certains musiciens perméables aux questionnements formels ont infléchi la pratique de la composition pour intégrer à leur science de l'écriture des éléments nouveaux. L'inclusion de ces paramètres a ouvert un champ jusque-là inexploré de l'expérience musicale, au-delà des oppositions entre le *stilo antico* inféodé au contrepoint et le *stilo moderno* dont la conséquence avait été la libération du chant instrumental. Cette approche a favorisé un nouveau type de pratique musicale en effectif réduit et un geste créateur qui partage avec celui des compositeurs postérieurs des préoccupations qui seront mises en perspective. Avec ce répertoire, la question de la fonction, illustrée dans l'héritage théorique par la distinction *da camera*/*da chiesa*, se trouve reléguée derrière celle, plus féconde, de l'optimisation du potentiel organologique, spatial, expressif et formel offert par un petit effectif instrumental déployé dans un espace physique et social où règne la convivialité.

La réflexion se déploiera en trois temps : l'examen de la question des styles permettra de montrer comment la musique dite « de chambre » s'intègre dans les typologies stylistiques des théoriciens du xvii^e siècle, puis, de façon complémentaire, comment l'émergence du répertoire instrumental rend possible des évolutions essentielles : ce contexte amène en

La musique de chambre dans les salons parisiens, 1770-1789

Laure SPALTENSTEIN

L'activité musicale dans les salons parisiens de la fin de l'Ancien Régime reste encore largement un mystère. Les archives privées sont rares, le plus souvent absentes¹. Les mémoires transmettent des récits à la fiabilité douteuse². L'iconographie des salons musicaux pose, elle aussi, de nombreux problèmes d'interprétation³. Les inventaires des partitions détenues dans des bibliothèques privées sont très précieux, car ils permettent d'esquisser les goûts musicaux des personnes qui les possédaient ; ils ne nous disent toutefois pas si ces partitions ont fait l'objet d'exécutions. Contrairement aux concerts publics, qui étaient annoncés dans la presse – on imprimait les programmes complets avec le nom des interprètes qui s'y distinguaient, puis on en donnait souvent un bref compte rendu –, il s'avère souvent impossible de savoir quelles œuvres étaient jouées lors des soirées privées⁴.

On sait pourtant que les concerts qui se déroulaient dans la sphère mondaine avaient une grande importance pour la vie musicale parisienne. Ils servaient notamment de tremplin pour les musiciens étrangers, qui s'y faisaient connaître avant d'espérer pouvoir se produire sur une scène publique⁵. Avec le déclin progressif de l'influence de la Cour,

1. Voir David HENNEBELLE, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e – xviii^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2009, p. 17.

2. Selon Hennebelle (HENNEBELLE, *De Lully à Mozart*, p. 19), ces sources informent « au moins autant sur la musique que sur son exploitation à des fins de distinction ». Antoine Lilti souligne lui aussi, à propos de leur utilisation dans un article de Richard J. Viano, la « valeur documentaire [...] très faible » de ces sources (voir Antoine LILTI, « Le Concert au salon : musique et sociabilité à Paris au xviii^e siècle », *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920 : architecture, musique, société*, sous la direction de Hans Erich BÖDEKER & Patrice VEIT & Michael WERNER, Berlin : Berliner Wissenschafts, 2008, p. 125-146, ici p. 125, note 5 ; Richard J. VIANO, « By invitation only. Private concerts in France during the second half of the eighteenth century », *Recherches sur la musique française classique*, 27 (1992), p. 131-162.

3. Voir Barbara HANNING, « The Iconography of a Salon Concert: A Reappraisal », *French Musical Thought, 1600-1800*, sous la direction de Georgia COWART, Ann Arbor : UMI Research Press, 1989, p. 129-148.

4. Voir Thomas VERNET, « Approche du discours musical de l'avant-coureur 1760-1773 », *Dix-huitième siècle*, 43/1 (2011), p. 39-60, ici p. 47 et 55.

5. On lit dans les *Mémoires secrets* de 1782 au sujet du Baron de Bagge : « Il ne vient point de virtuose à Paris qu'il ne veuille voir et entendre à quelque prix que ce soit. C'est ordinairement chez lui qu'on débute avant de paraître au Concert spirituel » (cité d'après Georges CUCUEL, « Un mélomane au xviii^e siècle. Le Baron de Bagge et son temps », *L'année Musicale*, 1 (1911), p. 145-186, ici p. 162).

La musique d'ensemble à la conquête de l'espace public (1740-1789) : les témoignages de la presse à Lyon

Bénédicte HERTZ

Le XVIII^e siècle constitue un tournant majeur pour la musique de chambre en France : celle-ci quitte progressivement le cadre des salons et de la cour, qui l'avaient vue naître, pour conquérir définitivement un espace plus large, à la faveur de l'émergence du concert public. Ces mutations ont déjà été identifiées et analysées sous divers aspects, celui du répertoire de l'histoire et de la sociologie¹. Ce chapitre concentre son analyse sur un territoire donné, celui de Lyon, une ville de province dont la presse témoigne des évolutions des pratiques, du répertoire et du « bon-goût » de son temps, et qui offre un terrain de choix pour le développement de la musique de chambre. Depuis la Renaissance, la ville est un des principaux foyers pour l'édition et notamment l'édition musicale². Elle hérite aussi au XVIII^e siècle d'une grande tradition de lutherie et de facture instrumentale, très importante à la Renaissance, encore créative durant le Grand Siècle³. L'école lyonnaise de clavecin, qui apparaît vers 1675 autour de grands facteurs – Gilbert Desruisseaux, Claude Dufour, Damien Grou, Pierre Donzelague, Joseph Collesse et Christian Kroll –, s'affirme

1. Citons parmi d'autres : Gerald ABRAHAM (dir.), *Concert Music, 1630-1750*, Oxford – New York : Oxford University Press, 1986 ; Michel BRENET, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris : Fischbacher, 1900 ; Georges CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris : Fischbacher, 1913 ; Michelle GARNIER-PANAFIEU, *L'Émergence du quatuor à cordes français au siècle des Lumières*, [Liancourt-Saint-Pierre] : YP, 2006 ; David HENNEBELLE, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2009. ; Thomas VERNET (dir.), « Le Monde sonore », *Dix-huitième Siècle*, 43 (2011), p. 5-184.
2. Voir Laurent GUILLO, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris : Klincksieck, 1991.
3. Voir les travaux de Vincent PUISSAU : « Gilbert Desruisseaux, facteur de clavecins lyonnais », *Musique-images-instruments*, 2 (1996), p. 150-167. ; « Lyon et la facture instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Lyon*, t. xxiii, Lyon : archives municipales, 1997, p. 65-93 ; « Joseph Collesse, éléments biographiques (Rennes, 30 janvier 1717-Lyon, 28 janvier 1776) », *Musique-images-instruments*, 4 (1998), p. 71-76. ; « Lyon, foyer historique de lutherie et facture instrumentale », *Les concerts à Lyon au 17^e siècle*, sous la direction de Jérôme DORIVAL, Lyon : musée Gadagne, 2004, p. 50-92.

Les quatuors d'Onslow et de Schubert : une écoute viennoise à fronts renversés

Étienne ESPAGNE

Vienne, 1828. Le quatuor Schuppanzigh, premier quatuor professionnel permanent de l'Histoire, joue pour la douzième fois dans sa série très sélective de concerts par souscription, une œuvre de George Onslow (1784-1853), compositeur français d'origine auvergnate, très en vogue à cette époque à Paris. Cette même année, Schubert (1797-1828) meurt à Vienne, n'étant pas parvenu à faire jouer ses œuvres de musique de chambre dans sa propre ville. Comment expliquer ces différences de réception, que la postérité semble avoir inversées ? Comment reconstruire l'écoute viennoise des quatuors de Schubert et d'Onslow dans la période contemporaine à ces deux compositeurs ? Comment cette écoute circule-t-elle et se transforme-t-elle d'un pôle musical à l'autre, entre Paris et Vienne ?

Notre contribution s'intéresse à l'importance des vecteurs de l'écoute musicale, en particulier sur la période 1806-1828. Cette période marque politiquement la fin de l'Empire et la majeure partie de la Restauration en France, tandis qu'on parle dans l'Empire austro-hongrois à partir de 1815 et du congrès de Vienne de la période « Biedermeier¹ ». C'est une période particulièrement intense de création pour les deux compositeurs qui nous intéressent, en même temps qu'elle marque des ruptures multiples dans la manière de diffuser et produire la musique. Notre regard portera de manière privilégiée sur la ville de Vienne, dont les modalités de diffusion publique de la musique de chambre, la nature et la composition des programmes et les interprètes connaissent des évolutions majeures sur la période.

Nous nous concentrons en particulier sur leurs quatuors à cordes, en tant que forme emblématique du concert de musique de chambre. Les formes d'écoute du quatuor à cordes dans chacune de ces deux villes conservent en effet des spécificités fortes, réelles (lieux, publics, œuvres jouées) ou perçues (récits sur les concerts de musique de chambre, discours sur

1. Le terme « Biedermeier » fait ici référence à Gottlieb Biedermeier, personnage d'articles satiriques publiés de 1855 à 1857 représentant un maître d'école prétentieux et confiant de la nouvelle classe moyenne allemande. Gottlieb Biedermeier, censé représenter la bourgeoisie émergente après le congrès de Vienne, et cherchant refuge dans le confort du bonheur domestique dans un contexte de libertés restreintes par le prince de Metternich.

Sur les traces des quatuors à cordes joués à la Société des concerts du Conservatoire (1832-1870) : étude du matériel d'orchestre

LOUISE BERNARD DE RAYMOND

Lors du concert du 18 mars 1832, la toute jeune Société des concerts du Conservatoire (S.C.C.) fait entendre pour la première fois des fragments d'un quatuor à cordes exécutés par l'ensemble des pupitres de cordes de l'orchestre (opus 59 de Beethoven). Cette pratique rencontre un tel succès qu'elle devient un usage de la Société : de 1832 à 1870, des extraits de quatuors sont donnés au cours de la plupart des saisons, parfois lors de plusieurs concerts. Ce phénomène n'est pas seulement une marque de fabrique de l'orchestre¹ : à une époque où les premières sociétés publiques et professionnelles de musique de chambre sont encore balbutiantes², il a sans doute participé à institutionnaliser le quatuor dans la vie musicale parisienne. Il est donc étonnant que la musicologie s'y soit si peu intéressée. L'imposante monographie de Kern Holoman sur la S.C.C. n'y consacre ainsi qu'une poignée pages. Nicolas Southon qui a longuement étudié les pratiques de répétition et d'exécution de l'orchestre sous la houlette de François-Antoine Habeneck, son premier chef, mentionne le phénomène sans s'y attarder³. Cette pratique n'a pas rencontré plus d'écho dans les travaux sur le quatuor, alors même que le passage du genre de la sphère domestique et amateur au concert public et professionnel au XIX^e siècle

-
1. Voir Kern D. HOLOMAN, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkley : University of California Press, 2004, p. 94.
 2. Voir Joël-Marie FAUQUET, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris : Aux amateurs de livres, 1986.
 3. Voir Nicolas SOUTHON, *L'émergence de la figure du chef d'orchestre et ses composantes socio-artistiques. François-Antoine Habeneck (1781-1849). La naissance du professionnalisme musical*, thèse de doctorat, université de Tours, 2 volumes, 2008.

Le public de la Société nationale de musique (1871-1914)

Michel DUCHESNEAU

Contexte

« L'Ouvreuse du Cirque d'Été » (Willy) à propos du concert du 30 avril 1892 à la Société nationale de musique (S.N.M.) écrivait :

Je profite d'un simulacre d'entracte pour lorgner la salle. Peste ! Le Gotha et le Ghetto ! Ici, Stéphane Mallarmé, applaudisseur ésotérique, au premier rang des fauteuils, et Robert de Bonnières, le plastron immaculé, la moustache conquérante ; Boisard, en complet gris-souris effrayé ; Reynier, qui manifeste copieusement dans une loge entre colonnes dépourvues de judas ; quelques pianistes, Chevillard, désormais hors cadre, Paul Braud, au nez bourbonien, Risler, blond comme les seigles, Chansarel, émacié ; des compositeurs, Tiersot, qui fait les honneurs de la maison [le concert a lieu au Conservatoire], Koechlin, que nous prend, hélas ! la critique, Charpentier, musicien à tous crins, le chevalier Guy Ropartz ; des auditeurs intelligents, Bagès, Gabriel Marie, Poujaud, Guy de Cholet, René de Récy et les familles. Là, en Bloch, beaucoup de Sémites de ce nom, des Lévy et autres Cohen, et, sans sa couronne cette fois, M. Édouard – presque voisin de Lamoureux. – Ô éclectisme¹ !

Voilà bien une entrée en matière divertissante. La description du public de la S.N.M. par Henry Gauthier Villars, dit Willy n'est pas sans mordant. Mais au-delà de son humour sarcastique, elle offre au lecteur contemporain un point de vue fort intéressant sur une diversité qui jusqu'à un certain point n'en est pas une. Si ces personnages viennent de mondes différents, ils constituent néanmoins une galerie sociologique qui fera la particularité du public de la société, mais aussi la particularité des publics d'un grand nombre d'institutions musicales qui se consacreront à la création musicale dans l'avenir.

Le concert commenté par Willy a eu lieu à la Salle du Conservatoire, avec orchestre et sous le patronage de Winnaretta Singer, la future princesse de Polignac qui se mariera au prince

1. L'Ouvreuse du Cirque d'Été [Henry GAUTHIER-VILLARS, dit Willy], *Bains de sons*, Paris : Simonis Empis, 1893, p. 297-298.

Le Trio Cortot-Thibaud-Casals

Rémi JACOBS

Pourquoi Cortot, Thibaud et Casals restent-ils si chers à notre cœur, où ils tiennent une place à part parmi les grandes formations du siècle ? Ils n'ont pas abordé toute la littérature, mais ils en ont parcouru l'essentiel, remettant au goût du jour un répertoire alors souvent négligé... Pionniers, ils ont probablement ouvert la voie à de nombreux autres ensembles, ensembles de solistes, Rubinstein-Heifetz-Piatigorsky, Istomin-Stern-Rose, ou formations constituées : le Trio di Trieste, le Beaux-Arts-Trio¹.

Trio Wanderer

Rétrospective historique

Les trois musiciens se sont rencontrés à Paris au tournant du xx^e siècle². Alfred Cortot est né en 1877 à Nyon en Suisse, Jacques Thibaud en 1880 à Bordeaux, et le Catalan, Pablo Casals, en 1876 à El Vendrell, tout près de Barcelone. Cortot a fait ses études au Conservatoire de Paris et obtenu en 1896 un très brillant premier prix de piano dans la classe de Louis Diémer. Thibaud vient d'une famille de musiciens : son père est premier violon à l'orchestre du théâtre de Bordeaux. Alphonse et Joseph, ses frères jouent respectivement du piano et du violoncelle. Les trois frères ont donc l'expérience du trio. Quant à Pablo Casals, après ses études au conservatoire de Madrid et un parcours professionnel mouvementé, il arrive à Paris au printemps 1899 et y est engagé comme soliste aux Concerts Lamoureux. C'est à l'occasion du *Tristan et Isolde* dirigé par Charles Lamoureux, à la tête de son orchestre, en 1899 au Nouveau-Théâtre à Paris, qu'Alfred Cortot fait la connaissance de Casals. Les deux artistes partagent la même vénération pour Beethoven et se distinguent l'un et l'autre par la rigueur de leur jeu et l'originalité de leur approche

1. Citation placée en exergue à notre biographie du Trio : Rémi JACOBS & François ANSELMINI, *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris : Actes Sud, 2014.

2. Voir François ANSELMINI & Rémi JACOBS, *Alfred Cortot*, Paris : Fayard, 2018.

La carrière de musicien chambriste en France (1920-1940) : l'itinéraire singulier du Quintette instrumental de Paris

Claire LOTIRON

L'interprète chambriste, dans la gestion de sa carrière musicale ou de ses choix esthétiques, fait l'objet de trop rares travaux de recherche, l'œuvre en elle-même ou le créateur lui étant généralement préférés. L'occasion nous est donnée ici d'étudier plus précisément l'activité des musiciens chambristes en France dans les décennies 1920 et 1930, en particulier celle du Quintette instrumental de Paris¹. Actif de 1922 jusqu'en 1958², le Quintette livre un témoignage édifiant de ce que peut être l'activité musicale d'un ensemble chambriste au xx^e siècle, de la stratégie de carrière à la naissance d'un nouveau répertoire, stimulant ainsi la créativité de nombreux compositeurs français de l'entre-deux-guerres. Au cours de la saison musicale 1921-1922, René Le Roy, élève de Philippe Gaubert et récemment lauréat au Conservatoire de Paris, organise une série de concerts³ autour de la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy, accompagné de Robert Siohan à l'alto et Lily Laskine ou Marcel Grandjany à la harpe. Cette alliance timbrique tout à fait singulière et

1. Voir Claire LOTIRON, *Le Quintette instrumental de Paris et la pratique chambriste en France dans l'entre-deux-guerres : carrière et répertoire (flûte, harpe et trio à cordes)*, thèse de doctorat en musique et musicologie sous la direction de Sylvie DOUCHE, université Paris-Sorbonne Lettres, 2023.
2. Le nom de « Quintette instrumental de Paris » correspond en réalité à la première période de l'ensemble, de ses débuts jusqu'en 1940, avec ses interprètes originels. Durant la Deuxième Guerre mondiale, l'ensemble ne peut poursuivre son activité, le violoncelliste Roger Boulmé meurt au front et René Le Roy quitte la France pour les États-Unis. De 1940 à 1944, quelques rares concerts sont donnés par l'ensemble, avec Gaston Crunelle à la flûte, Étienne Ginot à l'alto, Marcel Frécheville puis Robert Krabansky au violoncelle. Une seconde période d'activité du quintette, rebaptisé alors « Quintette Pierre Jamet », débute en 1944 jusqu'en 1958, date de la dissolution du groupe. Marie-Pierre Jamet et son mari, le flûtiste Christian Lardé, prennent alors la suite et ont à cœur de faire perdurer l'effectif en quintette jusqu'en 1978. Voir Isabelle FROUVELLE & Myriam SERFASS, « Hommage à Pierre Jamet (1893-1991) », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, 31 (1993), p. 12-15.
3. Programmes de concerts, fonds René Le Roy, bibliothèque musicale La Grange-Fleuret, boîte n° 1 « 1910-1926 ».

La musique de chambre sous les tropiques pendant la Shoah : une expérience singulière, décisive et durable

Claude DAUPHIN

Contexte international

Dès l'élection du parti national-socialiste d'Adolph Hitler, en 1933, la persécution des communautés juives d'Allemagne et des pays d'Europe de l'Est, où ce parti entretient de fortes alliances, va croissante. La montée brutale de l'antisémitisme inquiète particulièrement les musiciens d'ascendance juive, directe ou indirecte, compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre d'Europe centrale et de l'Est. S'expatrier pour survivre semble déjà la seule voie de salut.

Les Amériques leur paraissent être une nouvelle terre promise, d'autant que la propagande du III^e Reich amalgame sciemment leur esthétique musicale décriée avec les pratiques instrumentales afro-américaines. En témoigne l'affiche de l'exposition de Düsseldorf en 1938, *Die Entartete Musik* (La musique dégénérée), sur laquelle on voit un musicien noir caricaturé, jouant du saxophone, en tenue de chef d'orchestre, arborant l'étoile de David à la boutonnière. L'invention du facteur belge Adolph Sax fait office d'icône des musiques qualifiées de dégénérées par le nazisme en raison de la faveur que portent les musiciens de jazz au saxophone. L'exposition « attaque [encore] le jazz par une [autre] gigantesque affiche¹ » mettant en scène deux musiciens juifs et un saxophoniste noir, l'ensemble sous la conduite d'un second musicien noir au premier plan portant un chapeau de plantation aux larges bords, se déhanchant en agitant un *maraca*. Sur le même mur, des deux côtés

1. Élise PETIT, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris : PUPS, 2018, p. 67.

Table des matières

Avant-Propos 1
Emmanuel REIBEL

Introduction lexicographique

La notion de musique de chambre dans les dictionnaires
de musique français et allemands des XVIII^e et XIX^e siècles9
Matthieu CAILLIEZ

Aux origines de la musique de chambre

Le *fidicinium* aux sources de la « musique de chambre » 21
Pierre PASCAL

La musique de chambre dans les salons parisiens, 1770-178941
Laure SPALTENSTEIN

La musique d'ensemble à la conquête de l'espace public (1740-1789) :
les témoignages de la presse à Lyon..... 51
Bénédicte HERTZ

La progressive institutionnalisation du genre

L'institutionnalisation des concerts de musique de chambre au Gewandhaus de Leipzig.....	67
Stefan KEYM	
Les quatuors d'Onslow et de Schubert : une écoute viennoise à fronts renversés.....	81
Étienne ESPAGNE	
Sur les traces des quatuors à cordes joués à la Société des concerts du Conservatoire (1832-1870) : étude du matériel d'orchestre.....	93
Louise BERNARD DE RAYMOND	
Réception comparée de la musique de chambre en France et en Allemagne entre 1835 et 1870 :	129
Matthieu CAILLIEZ	
Le public de la Société nationale de musique (1871-1914).....	141
Michel DUCHESNEAU	

Trajectoires de musiciens

Le Trio Cortot-Thibaud-Casals.....	157
Rémi JACOBS	
La carrière de musicien chambriste en France (1920-1940) : l'itinéraire singulier du Quintette instrumental de Paris.....	165
Claire LOTIRON	
La musique de chambre sous les tropiques pendant la Shoah : une expérience singulière, décisive et durable.....	181
Claude DAUPHIN	
Le trio en famille : fascinations et contradictions.....	193
François-Gildas TUAL	
Les saisons de musique de chambre des orchestres symphoniques : un espace privilégié.....	209
Delphine BLANC	